CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

MULHERES NEGRAS E PRODUÇÃO CULTURAL: ATRAVESSAMENTOS DE RAÇA E GÊNERO

SIMONE BRAZ BATISTA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações-Étnico Raciais (PPRER), Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários á obtenção do título de Mestre em Relações Étnico-Raciais.

Orientadora: Profª. Drª Elisângela de Jesus Santos

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2018

MULHERES NEGRAS E PRODUÇÃO CULTURAL: ATRAVESSAMENTOS DE RAÇA E GÊNERO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações-Étnico Raciais (PPRER), Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários á obtenção do título de Mestre em Relações Étnico-Raciais.

Simone Braz Batista

Banca Examinadora:

Presidente, Professora Dra. Elisângela de Jesus Santos (CEFET/RJ)

Professor Dr. Mário Luiz de Souza (CEFET/RJ)

Professora Dra. Sonia Santos (UERJ)

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2018

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

B333 Batista, Simone Braz
Mulheres negras e produção cultural : atravessamentos de raça e gênero / Simone Braz Batista.—2018.
112f. : il.color. ; enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca , 2018.
Bibliografia : f. 106-112
Orientadora : Elisângela de Jesus Santos

1. Negras – Brasil. 2. Cultura popular. 3. Racismo. 4. Negros – Identidade racial. I. Santos, Elisângela de Jesus (Orient.). II. Título.

CDD 305.4896081

AGRADECIMENTOS

Com passos dados e mãos acompanhadas por gente de bem chego a mais um ciclo da vida. Diante tarefa árdua de agradecer e não ser injusta pela memória me faço grata primeiramente aos meus ancestrais, que muito antes de meu nascimento pisaram nessa terra e lutaram para que nossas conquistas fossem cada vez mais possíveis e concretas.

A senhora minha mãe, Maria Luisa, mulher negra, trabalhadora doméstica, que me teve por coração e sempre me apontou como caminho os estudos e minhas potencialidades. A meu pai, José Batista, irmãos e irmãs, madrinha, padrinho e avó pelo apoio.

A minha orientadora Elisângela Santos que desde o início me deu liberdade e confiança para maturar minha pesquisa, indicando caminhos e alertando sobre os cuidados. Mostrando como o texto pode se tornar melhor a cada vez que o lemos e a coragem em produzi-lo.

Aos professores da banca, Mário Luiz, Sônia Santos e Luciana Mesquita, pela avaliação durante a qualificação.

A todo o corpo docente do mestrado e fora dele, em especial aos professores e professoras que tive a oportunidade em ser aluna. As amigas e amigos que o programa me proporcionou. Sem vocês a caminhada seria mais árdua, meu muito obrigado.

Aos amigos baianos e cariocas que durante esses dois anos longe de casa fizeram que a mudança fosse mais leve e a cidade mais receptiva.

As mulheres negras que formaram meu campo de estudos. Obrigada pela disponibilidade, atenção e contribuição para pesquisa. Muito grata e orgulhosa em saber que a produção cultural tem sido pensada e realizada por vocês.

EPÍGRAFE

“Os preto é chave, abram os portões!”

Rincon Sapiência

RESUMO

O presente texto tem como proposta apresentar o panorama da produção cultural contemporânea a partir de projetos realizados por produtoras culturais negras residentes na cidade do Rio de Janeiro provocando a reflexão sobre como o racismo, machismo e sexismo sofrido por elas se tornam entraves às suas produções, mas ao mesmo tempo transformam seus projetos em discursos de embate às opressões recebidas.

Queremos apresentar como objetivo a apropriação que fazem algumas mulheres negras sobre o trabalho de produção cultural como espaço de protagonismo e direção, assumindo posto de liderança ao conduzir suas produções, tornando-as sujeitos estratégicos e importantes na organização e profissionalização da cultura negra.

Ao se apropriarem elas identificam a potencialidade ofertada pela cultura a partir do seu capital simbólico em difundir significados que re-alimente as identidades e representações negras com sentidos positivos e demonstram como as formas de existir da comunidade negra encontram outras condições trabalhando subjetividades diversas.

Palavras-chave: produção cultural; mulheres negras; cultura negra; identidade negra, racismo.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to present the panorama of contemporary cultural production based on cultural projects carried out by black cultural producers residing in the city of Rio de Janeiro, provoking reflection on how the racism and machismo suffered by them become obstacles to their productions, but at the same time transform their projects into discourses of struggle against the oppressions received.

We want to present as an objective the appropriation that some black women make about the work of cultural production as a space of protagonism and direction, assuming a leadership position in conducting their productions, making them strategic and important subjects in the organization and professionalization of black culture.

By appropriating, they identify the potentiality offered by culture from its symbolic capital in spreading meanings that re-feed black identities and representations with positive meanings and demonstrate how the black community's forms of existence find other conditions by working diverse subjectivities.

Keywords: cultural production; black women; black culture; black identity; racism.

SUMÁRIO

Introdução **9**

1 Produção Cultural: definição, mercado e projeto **13**

1.1 O complexo conceito de cultura X mercado cultural: elaboração de projetos e financiamento 13

1.1.1 Projeto cultural: cartão de visita do produtor 25

1.2 Proximidades e distanciamentos dos trabalhadores culturais 29

2 Mãos negras e femininas:
a produção cultural pensada e executada por elas **35**

2.1 A Produção Cultural e o trabalho do Produtor no Brasil contemporâneo 35

2.2 A produção cultural como espaço de liderança e protagonismo das mulheres negras 41

2.3 Os bastidores das produções: o que o público não vê 57

3 Por que as produções culturais realizadas por grupos negros se tornam e são negras? **73**

3.1 Negritude como potência inspiradora das produções culturais negras 73

3.2 Grupo Emú: Mercedes e ULTRAJADO 82

3.3 Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro – Brasileiras 96

Considerações Finais **102**

Referências **106**

Introdução

O presente texto tem como proposta apresentar o panorama da produção cultural contemporânea a partir de projetos realizados por produtoras culturais negras residentes da cidade do Rio de Janeiro provocando a reflexão sobre como o racismo, machismo e sexismo sofridos por elas se tornam entraves às suas produções, mas ao mesmo tempo transformam seus projetos em discursos de embate às opressões recebidas.

Queremos apresentar como objetivo a apropriação que fazem algumas mulheres negras sobre o trabalho de produção cultural como espaço de protagonismo e direção, assumindo posto de liderança ao conduzir suas produções, tornando-as sujeitos estratégicos e importantes na organização e profissionalização da cultura negra.

Ao se apropriarem elas identificam a potencialidade ofertada pela cultura a partir do seu capital simbólico em difundir significados que re-alimente as identidades e representações negras com sentidos positivos e demonstram como as formas de existir da comunidade negra encontra outras condições trabalhando subjetividades diversas.

Queremos na pesquisa deslocar o produtor cultural, em especial as produtoras, de trás para a frente do palco. Realocar esse profissional visto como de bastidor para o primeiro plano. Justificando a sua relevância para a produção cultural sendo aqui o enfoque a produção cultural negra. Além de estimular o lugar da criação dos produtores como seres pensantes e intelectuais. Provocação essa que me acompanha desde o momento que decidi ingressar no curso de Produção Cultural da Universidade Federal da Bahia - UFBA.

O que me influenciou na escolha da profissão ao ler as opções de cursos das universidades públicas da Bahia foi a ementa de graduação em Produção em Comunicação e Cultura. O que me fascinou foi a junção da comunicação e cultura como elo principal de trabalho. Sempre muito comunicativa vi no curso a possibilidade de formação profissional e acadêmica.

Logo, trago para a dissertação a reflexão sobre a minha profissão atravessada pelas relações étnico raciais e de gênero, provocada também pela memória de situações de racismo e machismo sofridas por mim.

Vejo em nosso trabalho a força de pôr pessoas e assuntos em evidência. A partir dessa compreensão amplio a minha visão enquanto produtora cultural para potencializar trabalhos destinados à cultura e artes negras.

Ao pisar em terreno carioca, no ano de 2016, para a realização do mestrado em Relações Étnico Raciais, mergulho nas milhares de atividades culturais que as produções da cidade proporcionam. Em minhas andanças conheço desde a produção dita de “alta qualidade”, programações dos grandes teatros e equipamentos culturais hegemônicos, as produções de guerrilha, feitas pelo viés político, representativo, étnico-racial e de espaços não consolidados, provocando o público espectador a novas experiências estéticas, de narrativas e de outros cor/pos condutores dessas ações.

Por essas produções, compreendidas como mais alternativas, isto é, com dificuldades de sustentabilidade e acesso a financiamento, locais de apresentação e alcance de público não massivo, é que me aproximo de um conjunto de profissionais negros e negras que têm como caminho uma produção menos *mainstream.* Esses trabalhadores culturais, produtoras e produtores, diretoras e diretores, atrizes e atores, comunicadoras e comunicadores, militantes culturais e tantos outros, formam indiretamente uma rede de produção cultural negra que, apesar de estarem no eixo Rio-São Paulo, territórios de maior captação de recurso na Lei Roaunet[1], de incentivos fiscais e alcance de financiamentos culturais de âmbito federal, acabam por se reinventar ao colocar na rua suas produções com poucos recursos financeiros e humanos.

Depois de me aproximar de pessoas que produzem e fomentam a cultura negra na cidade tive a oportunidade de acompanhar de perto alguns projetos culturais realizados e produzidos por mulheres negras. Os fazeres culturais dessas mulheres também me influenciaram ao escolhê-las para integrar o campo que se forma por proximidades e distanciamentos entre elas.

Para alcançar tal reflexão organizei o texto em três capítulos sendo o primeiro espaço destinado a apresentar como a produção cultural se define e como acontece atualmente. Considerando as dificuldades em conceituá-la por estar atrelada a palavra cultura, alimentada de definições complexas e ramificadas.

---

[1] O incentivo é um mecanismo em que a União faculta às pessoas físicas ou jurídicas a opção pela aplicação de parcelas do Imposto sobre a Renda, a título de doações ou patrocínios, no apoio direto a projetos culturais aprovados pelo Ministério da Cultura. Disponível em: <http://rouanet.cultura.gov.br/incentivofiscal/> Acesso em: 20 jan. 2017

Diante variadas reflexões optamos por trabalhar o conceito de cultura articulado ao de identidade (HALL, 2003a) para tratar sobre as condições de existências acessadas por pessoas negras e como a produção cultural pode permitir a construção de outras subjetividades.

Além de pensarmos o conceito também trabalhamos a produção cultural a partir da sua configuração realizada pelo mercado, que vem se consolidando com leis de incentivo e a chegada das políticas culturais dos anos 2000.

Discutiremos também neste capítulo como o projeto cultural, instrumento de formatação de ideias, utilizada em seleções públicas e privadas para fornecimento de apoio financeiro, é atualmente crucial na vida de quem produz. Saber elaborar e consequentemente submeter nas variadas modalidades de inscrições mais gerir o projeto se constituem hoje diferencial entre os produtores culturais.

A partir da concepção de projeto mais seus desdobramentos no ato de elaboração falaremos sobre a construção dele pela ótica coletiva, interligada por uma rede de profissionais negros e negras, que se agregam para produzir de forma colaborativa e solidária, atitude que revela para além do fortalecimento da produção cultural negra, resposta a um mercado cultural excludente que dispara estratificações de financiamento, locais de realização, subemprego e precarização da produção.

No segundo capítulo apresentamos nosso campo de estudos identificando as mulheres negras, seus perfis de formação e os caminhos trilhados para se constituírem produtoras culturais mais a compreensão sobre o papel desse profissional na contemporaneidade e o entendimento delas sobre produção cultural.

De forma quase unânime cinco das seis entrevistadas idealizaram, produziram e/ou contribuíram na elaboração e produção de projetos com recorte étnico racial e/ou de gênero. Aqui, exploro as motivações pelo recorte temático dos projetos e como a partir deles se driblam do racismo, machismo e sexismo respondendo a essas violações.

Outro fator a ser discutido é o (re)conhecimento de mulheres negras na produção e como se veem enquanto referência, atitude que resulta na construção de uma rede de trabalho em que essas mulheres negras se indicam e compõem as equipes dos projetos culturais realizados por elas. Articulação também utilizada como forma de proteção e combate às discriminações.

Queremos também refletir, neste capítulo, a importância da produtora cultural negra na organização da cultura negra brasileira por meio dos projetos que elas produziram. Logo trazer o pensamento de como acontece a produção cultural no

Brasil, informando que dentro de um sistema cultural complexo a produção abarca o momento da organização, etapa que engloba criação, difusão e recepção que dão concretude às atividades culturais. Mas, os momentos não se articulam sozinhos e para organizar todos eles eis que temos o profissional produtor cultural, uma espécie de maestro que assume a condução do projeto.

Outro ponto abordado são as dificuldades de se definir as terminologias dos trabalhadores culturais que aproximam e se distanciam das habilidades do produtor. Por ser um campo muito amplo, definir cultura reverbera nas nomenclaturas dos sujeitos que trabalham com ela. No Brasil, expressões como gestor, animador, promotor, agente, mediador e empreendedor cultural são utilizadas de formas distintas e às vezes confundidas com o trabalho do produtor

Por fim, reservamos para o terceiro capítulo a reflexão teórica sobre a produção simbólica dos fazedores culturais negros a partir da definição de cultura popular discutida em Stuart Hall (2003) e cultura negra por Nilma Lino Gomes (2003). Relatando como a produção cultural criada por negros é demarcada racialmente conferindo-lhes ressignificações dos atributos direcionados pela hegemonia sobre nossas trajetórias.

Abordaremos também como as produções culturais se tornam e são negras devido ao processo de construção e afirmação identitária passando por diferentes momentos entre rejeição e aceitação atrelado não apenas ao plano individual, mas presente na personalidade coletiva. Como o corpo, principal e muitas vezes único espaço de armazenamento de patrimônio cultural da comunidade negra, é trabalhado como instrumento político, ao se afirmar traços da negritude.

A negritude trabalhada além dos traços físicos e sim ancestral, memorial e diaspórico, como insumo em potencial apropriado pelas produtoras de nosso campo como motivação para realização das suas produções que abastecem o imaginário de negros e negras com referenciais de prestígio, respeito e admiração.

Aqui para demonstrar tal apropriação daremos enfoque especial para três produções, o espetáculo Mercedes, Mostra ULTRAJADO - Uma ocupação Negra e o Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro Brasileiras. A escolha por eles se justifica pelo acompanhamento que pude fazer, estando presente durante parte das etapas de produção.

1 Produção Cultural: definição, mercado e projeto

1.1 O complexo conceito de cultura X mercado cultural: elaboração de projetos e financiamento

A cultura já algum tempo vem ganhando destaque no cenário mundial através da criação da Unesco, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. A instituição contribuiu para que a cultura fosse entendida como algo essencial a sociedade como são a educação, a saúde, a segurança e outras necessidades. Tal concepção foi endossada com a elaboração da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais de extrema importância para a "plena realização dos direitos humanos" (UNESCO, 2007, p.01), como também culturais.

No cenário nacional a cultura está respaldada pela nossa Constituição Federal que no artigo 215 garante que o Estado deve proporcionar "o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais" (BRASIL, 1988).

Por isso ao falarmos de produção cultural temos de antemão a sua amplitude e complexidade. Dizemos isso, pois a junção das palavras, produção e cultura, diretamente pode nos remeter a variadas formas de produzir cultura, conceito este bastante vasto e ramificado, que dentre uma das suas definições pode ser entendido como construtora de significações, diferentes formas de vida e práticas humanas, capital simbólico criado de forma interativa e produzida por vários grupos sociais, isto é, "complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico" (EAGLETON, 2001, p.54).

Diante dessa concepção para além de produtora de sentidos iremos articulá-la com a ideia de identidade, construção a partir de repertórios individuais e coletivos, somada ao que Stuart Hall entende como cultura enquanto "ideologias que capacitam uma sociedade, grupo ou classe a experimentar, definir, interpretar e dar sentido às suas condições de existência" (HALL, 2003a, p.07). É a partir dessas condições de existência e construção de repertórios simbólicos variados que iremos trabalhar a compreensão acerca da palavra cultura.

Compreendemos a modernidade como momento histórico que trouxe a razão para o centro do universo ao deslocar a igreja e seus dogmas dessa posição de hegemonia. Os indivíduos passaram a ser pautados pela racionalidade e unicidade.

Contrapondo esse processo vamos ter as reflexões sobre as transformações dos sujeitos no decorrer da vida, sua centralidade traduzida em aflições e fragmentos.

Sujeito distante da unidade que passa a se situar no universo com identidades que sofrem, segundo Hall (2011), alguns descentramentos ofertados por contextos sociais e culturais já dados, processo identitário formado pela inconsciência, estruturas linguísticas que sustentam sistemas de significados, sujeito disciplinado e vigiado pelo Estado.

Logo a identidade que abordaremos será costurada via elaboração de uma identidade negra. Entendemos que para os estudos culturais pós-modernos essa demarcação não exista, isto é, sujeitos não sustentam identidades fixas e sim transitórias, com influências diversas que vêm de âmbitos internos e externos e que não há uma essência que determine como o indivíduo vá ser do seu nascimento até a morte. Estando livre e exposto aos processos contínuos de hibridizações.

O híbrido, muitas vezes visto como algo impuro, tem a sua identidade estruturada por diversas referências culturais, que circulam do multiculturalismo ao transculturalismo. E dentro dessa diversidade temos que considerar, Stuart Hall em palavras de Coser, a “[...] ambivalência e antagonismo em qualquer ato de significação nos processos de transformação cultural. Hibridismo se refere não a um sujeito híbrido, formado e assumido como tal, mas ao angustiante processo de tradução cultural” (COSER, 2005, p.172).

Assim, pensaremos a identidade negra sustentada pelo processo histórico diaspórico, revisando tradição com inovação, essências com hibridismos. Lançando mão ao que Néstor Garcia Canclini, no livro “Culturas Híbridas” chamou de: “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003, p. 19).

Em uma sociedade racista nos apresentar enquanto negros e detentores de uma identidade negra é acionar o essencialismo estratégico. Isto é, compreender que nenhuma identidade e cultura são puras e genuínas. Porém, entender que certos discursos permanecem como posições de fala e representam diversas comunidades, etnias, relações sociais.

Com a globalização, que nos fornece nova assimilação de espaço e tempo, as relações entre culturas estão mais impulsionadas. Visto por alguns como ameaça às tradições, reforça o hibridismo e fortalecem algumas vezes tensões de identidades

escolhendo dentro da mestiçagem/hibridização qual identidade assumirá o lugar hegemônico.

Logo, ao defender a identidade e cultura negra não deixamos de considerar todas as interferências sociais que envolvem classe, educação, representações simbólicas, meios de comunicação. Responsáveis por darem fruto a uma estrutura identitária e cultural que vem ressignificar as suas tradições e autenticidades. E a todo tempo a negociação de seus signos e sistemas de significados. Articulando com a globalização possibilidades de trocas diversas e não únicas. Assim fugiremos dos padrões exóticos que a identidade negra e cultura são colocadas.

Não podemos desconsiderar nesse processo de produção de representatividades as ideias pós-coloniais e a concepção de traduções culturais. Conectar isso a uma esfera global que com seu aparato tecnológico difunde simbologias, realizam trocas e provocam conflitos. Em seu texto “Como o novo entra no mundo – O Espaço pós-moderno, os tempos pós-coloniais e as provações da tradução cultural”, Bhabha irá dizer que para “rever o problema do espaço global a partir da perspectiva pós-colonial é remover o local da diferença cultural do espaço da pluralidade demográfica para as negociações fronteiriças da tradução cultural” (BHABHA, p.306, 1998).

Essa imensidão conceitual que a cultura carrega faz com que a mesma seja percebida por dimensões teóricas que segundo a pesquisadora e escritora Isaura Botelho (2001) caminham entre a perspectiva antropológica e sociológica. Em trabalho intitulado *“Dimensões da cultura e políticas públicas”* o viés antropológico da cultura é identificado por práticas individuais e coletivas na sociedade, a partir de hábitos, formas de convivência, costumes. Sendo a produção de significados inerente ao processo e presente de forma cotidiana:

> Na dimensão antropológica, a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas. Desta forma, cada indivíduo ergue à sua volta, e em função de determinações de tipo diverso, pequenos mundos de sentido que lhe permitem uma relativa estabilidade. Desse modo, a cultura fornece aos indivíduos aquilo que é chamado por Michel de Certeau, de ‘equilíbrios simbólicos, contratos de compatibilidade e compromissos mais ou menos temporários’ (BOTELHO, 2001, p.74).

Já a dimensão sociológica, ainda a partir de Botelho (2001), contemplaria a produção de sentidos, significados, símbolos e todas as vertentes possíveis da intangibilidade. Há premissa da troca entre interlocutores e prováveis interferências

nas referências simbólicas do outro. Contrária ao viés antropológico, a ótica sociológica se prende a uma produção simbólica especializada e direcionada a públicos, receptores que podem interagir ou não ao produto exposto. Nessa visão estaríamos reconhecendo aqui as artes em suas diversas facetas, como o teatro, a dança, a música, as artes visuais, o cinema e tantas outras:

> Por sua vez, a dimensão sociológica não se constitui no plano do cotidiano do indivíduo, mas sim em âmbito especializado: é uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão. Para que essa intenção se realize, ela depende de um conjunto de fatores que propiciem, ao indivíduo, condições de desenvolvimento e de aperfeiçoamento de seus talentos, da mesma forma que depende de canais que lhe permitam expressá-los (BOTELHO, 2001, p.74).

Atualmente essas dimensões flertam com outras esferas, inclusive a mercadológica, que tem traçado alguns caminhos sobre a produção cultural. Diante um contexto capitalista a produção de cultura tem a cada dia se tornado mais mercantil e industrial, interferindo de forma direta na atuação de produtores culturais.

Reconhecemos nesse aspecto econômico da cultura uma possibilidade de inclusão social a partir do investimento e associação de valor simbólico e monetário dos projetos culturais oriundos das produções negras. Ao identificar essas iniciativas enquanto categorias identitárias a favor de resistências, ressignificações e representatividades sociais passamos a saber da existência de um contingente de negros dentro do mercado cultural e que há dentro dele um nicho dirigido e direcionado por afro-brasileiros.

Não queremos aqui fazer juízo de valor a respeito dos projetos culturais e suas formas de sustentabilidade. Sabemos que a cultura como outra esfera social depende de recursos não só humanos, mas também financeiros.

Segundo a pesquisadora, gestora cultural e professora do Bacharelado em Produção Cultural da Universidade Federal da Bahia, Gisele Nussbaumer (2000), o mercado da cultura tem seu fortalecimento no período pós-moderno. Vai nos dizer que diante uma contemporaneidade complexa e tecnológica a relação entre artistas e públicos se intensifica e se forma uma relação entre “oferta e demanda” (NUSSBAUMER, 2000, p. 19). E a partir disso teremos estabelecido um “conjunto de trocas que constitui o mercado da cultura” (NUSSBAUMER, 2000, p.19).

Mas, vale discutir que essa relação não se dá somente pela conexão direta entre artistas e públicos, são entrelaçados nesse contato sujeitos que compõem o

sistema cultural (RUBIM, A. A. C, 2017) como patrocinadores e mídia (NUSSBAUMER, 2000). Sendo assim, a autora identifica quatro elementos que irão compor o mercado da cultura: “artistas, públicos, financiadores e mídia” (NUSSBAUMER, 2000, p.19). Ela ainda vai incluir os trabalhadores da cultura reconhecendo-os como agentes culturais que nós vamos assumir como “produtores culturais”.

Partindo do trabalho do sociólogo Pierre Bourdieu (2007b) em *“A Economia das trocas simbólicas”*, a produção de sentidos a partir de uma produção artística e intelectual esteve historicamente respaldada e vigiada pelas monarquias e a igreja. Neste trabalho Bourdieu (2007b) toma como recorte a França, momentos antes da revolução industrial, para refletir como a credibilidade das produções de artistas e intelectuais da época passavam pelo crivo. Tais instituições também ocupavam o papel de consumidores em potencial das obras produzidas.

Esse cenário passa por transformações com o advento da revolução industrial que provoca a divisão social do trabalho e a presença da burguesia como consumidora dos trabalhos intelectuais e artísticos. É a partir dessa nova configuração que veremos uma maior divisão e ocupação dos trabalhadores de bens e produtos simbólicos, “ou, segundo nosso interesse, de bens e produtos culturais” (NUSSBAUMER, 2000, p.20) no que tange a sua produção e circulação.

Com mais sujeitos presentes na circulação e consumo dos produtos culturais a produção destes ganha mais autonomia e espaço que, para Bourdieu só se faz possível graças

> [...] a constituição de um público de consumidores virtuais cada vez mais extenso, socialmente diversificado, e capaz de propiciar aos produtores de bens simbólicos condições de independência econômica e um princípio de legitimação paralelo; o surgimento de um corpo numeroso e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos; a multiplicação e a diversificação das instâncias de consagração (BOURDIEU, 2007b, p.100).

O que Bourdieu (2007b) nos diz sobre a organização dessa produção é que antes ela se alimentava de uma produção erudita, que tinha como propósito a produção de cultura direcionada aos próprios fazedores de cultura, isto é, os próprios artistas e intelectuais e as relações estabelecidas com o alto escalão social, gerando entre si um circuito cultural específico e elitizado. Aqui vale o “reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, privilegiados e concorrentes” (BOURDIEU, 2007b, p.105)

O contraponto disso seria a produção direcionada a um público maior e que não estaria ocupando o patamar de produtores de bens e produtos culturais. A lógica aqui é a concorrência de alcance: quanto maior for meu público consumidor, maior será a minha fatia no mercado (NUSSBAUMER, 2000). E o consumo, para acontecer dessa maneira, precisa ser de massa viabilizado pela indústria cultural.

O conceito de indústria cultural elaborado por Adorno (2002) apresenta-se como as trocas simbólicas, isto é, as trocas culturais materializadas em serviços, bens e produtos, ganham outra perspectiva que é produzir com a meta de vender e atingir um grande público consumidor.

Sobre a indústria cultural, Adorno (2002) no trabalho intitulado *"Indústria Cultural e Sociedade"* reflete sobre o conceito apontando caminhos. Um deles é que a indústria cultural não acontece somente pela inserção da tecnologia, mas também pela padronização da produção e distribuição uniforme consumida por um público diverso, mas com "necessidades iguais". Além disso as obras de arte, os bens culturais, estariam alinhados à lógica social de consumo e não à lógica inerente aos processos criativos, dessa maneira a criação estaria presa, sem autonomia do criador. Adorno vai articular a racionalidade técnica como operadora dessa lógica.

A mercantilização da cultura e a formação de um mercado potencializado por uma indústria se desdobra para além da pós-modernidade e se intensifica com a globalização, processo de informatização que vai alterar de modo significativo os aspectos de construção das paisagens simbólicas, formas de consumo e circulação de bens e produtos culturais (NUSSBAUMER, 2000).

Enquanto sistema de significações, a cultura tem o poder de agregar valor, sentido, propagar ideias. E é esse aspecto que vem configurando o mercado da cultura, aliás, o mercado das culturas, e consideramos aqui o mercado que se forma a partir do viés capitalista. Porém, se faz crescente a sua articulação com investidores da iniciativa privada que buscam retornos financeiros a partir dos sentidos que os bens e produtos culturais podem conferir as suas empresas. Logo para Nussbaumer (2000)

> [...] os produtos culturais [...] representam um poder simbólico que pode ser colocado a serviço da dominação ou da emancipação. Parece estar justamente no poder simbólico dos produtos culturais o interesse da iniciativa privada em investir neste setor (NUSSBAUMER, 2000, p.25).

Somente no ano de 2017 o Brasil contou com 3.302 empresas incentivadoras em cultura via Lei Rouanet. Entre as dez maiores apoiadoras estão o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social - BNDES, Banco do Brasil S.A, Bradesco Vida e Previdência S/A, Samsung Eletrônica da Amazônia Ltda, Cielo S.A., Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, Minerações Brasileiras Reunidas S.A., Bradesco Administradora de Consórcios Ltda., BB Corretora de Seguros e Adm. Bens S.A. e Banco Santander Meridional/Patrocínio (LEI ROUANET, 2017a).

Antes de se tornar algo mais habitual e difundido entre as empresas brasileiras, o patrocínio cultural via abatimento fiscal não inaugura a relação dos investidores com o fomento à produção cultural. Essa relação é datada durante o Império Romano quando um cidadão chamado Cílnio Mecenas, grande articulador político e influente no império, assume o papel de fomentador das artes e de seus criadores (NUSSBAUMER, 2000). A expressão mecenato tem origem no seu sobrenome.

Mas, desde aquele momento o trabalho enquanto agitador, apoiador e incentivador particular de jovens talentos tinha seus próprios interesses. Como articulador, também político, já tinha como preocupação a ideia de prestígio que a associação às artes pôde proporcionar a si e ao Estado (NUSSBAUMER, 2000).

A virada do século XIX para o XX representa em parte do mundo um novo arranjo econômico, menos agrícola e mais industrial, socialmente mais urbano e menos rural, com sociedades de classe em formação, com estruturas bem demarcadas.

Esse novo empresariado industrial emergente, com grande concentração de riquezas, precisou de reconhecimento social, pois já detinha poder econômico. Logo, acessar poder simbólico se fez estratégico para ter respaldo perante seus pares e junto à sociedade como um todo. Era importante “criar mecanismos para garantir sua imagem e legitimação junto à comunidade. Foi nesse contexto que o suporte à cultura, através do mecenato, adquiriu força” (NUSSBAUMER, 2000, p.26).

Tal forma de mecenato tinha muito mais a preocupação de legitimação social atrelada à pessoa do investidor e não necessariamente à sua pessoa enquanto instância jurídica. Tratava-se de uma forma de financiamento que passava pelo crivo pessoal (NUSSBAUMER, 2000).

Atualmente, a prática do mecenato no Brasil é assumida por empresas privadas e públicas de diversos segmentos (industrial, comercial e de serviços) e muito

mais se aproxima do exercício do marketing do que mera e simples generosidade aos criadores culturais (NUSSBAUMER, 2000).

Para alguns teóricos há diferença entre mecenato e patrocínio. Ambas as modalidades fomentam a produção cultural com a expectativa de retorno e é a partir disso que seus caminhos podem ser distintos. Enquanto o primeiro almeja retorno em divulgação por “objetivos institucionais”, o segundo “vincula-se a objetivos de venda”. O público-alvo a ser atingido por uma ação de patrocínio é muito mais direcionado e específico quando comparado a uma ação de mecenato, voltada para um “grande público”. A durabilidade do patrocínio é para ações de curto prazo enquanto que o mecenato se torna mais longo. E a aparição do investidor de forma massiva é um aspecto do patrocínio diferente do mecenato que é de pouca expressão (DAMBRON, 1993).

Esse trocadilho de conceitos pode atribuir funções a seus investidores, revesti-los de generosidades e solidariedade:

> Apesar da expansão da prática de investimento na área, as confusões conceituais entre o mecenato e o patrocínio continuam e podem parecer, muitas vezes, propositais. Nesse sentido é que Pierre Bourdieu ressalta que, ao invocarem o termo mecenato, as empresas se revestem de uma aura altruísta. Para o autor, na realidade, é o termo *sponsoring* (ou patrocínio) que melhor explica essa troca de bens financeiros, por parte dos patrocinadores, e bens simbólicos, por parte dos patrocinados (NUSSBAUMER, 2000, p.30).

Em âmbito público, as políticas culturais voltadas para o fomento cultural no Brasil passaram por momentos de ausência de regulamentação sendo caracterizadas pela decisão personalista da gestão, chamada pelos sujeitos do meio cultural de política de balcão (RUBIM, A. A. C., 2013) que constitui a ação de apadrinhados políticos que conseguiram financiamento para seus projetos culturais por manterem relações com governantes.

Aqui no país, seja com a chancela de mecenato ou patrocínio, o investimento em cultura se dissemina com o surgimento das leis de incentivo fiscal estreitando a relação entre o poder público, produção cultural e iniciativa privada. Há críticas acirradas a esse tripé que implica na fragilidade da autonomia criativa por parte dos produtores culturais que, por vezes, têm seus projetos alterados para atender à lógicas de marketing das empresas investidoras em cultura.

Vale lembrar que a primeira lei de incentivo fiscal brasileira foi a Lei Sarney, nº 7.505, promulgada em 2 de julho de 1986 durante o governo federal de José Sarney

(1985 - 1990). Esse período foi de extrema importância para o meio cultural devido ao ano anterior: em 1985 ocorre a cisão entre os Ministério da Educação e Cultura, ficando a última como uma pasta independente (RUBIM, A. A. C., 2007b).

A Lei Sarney funcionava a partir de renúncia fiscal, isto é, ao invés das empresas pagarem seus impostos aos cofres públicos, estes recursos eram direcionados a projetos culturais por meio de doação ou patrocínio.

Durante o governo Fernando Collor de Mello, momento de desmonte das políticas culturais a nível nacional, a Lei Sarney é extinta e após cinco anos de seu surgimento, em 23 de dezembro de 1991, realiza-se um pacote de intervenções sobre o financiamento público para a cultura chamado Lei Rouanet, nº 8.313:

> Com a Lei Rouanet surgiram três formas possíveis de incentivo à cultura no país: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart) e o Incentivo a Projetos Culturais por meio de renúncia fiscal (Mecenato) (BRASIL. LEI Nº 8.313, DE 23 DE DEZEMBRO DE 1991).

Esse pacote de intervenções preenchido pelas possibilidades de financiamento já sinalizadas foi instituído pela Lei e chamado de Programa Nacional de Apoio a Cultura, Pronac. Após alterações no programa nota-se, pela primeira vez, a presença de uma das tarefas mais realizadas por parte dos produtores culturais, a elaboração de projetos. Este serviço segundo o artigo 3º, item V e alínea b, da Lei Rouanet, poderia ser contratado e custeado pelo recurso captado.

Além disso no parágrafo único do artigo 28 veríamos mais uma tarefa atribuída ao produtor cultural, credenciada pela legislação:

> Parágrafo único: A contratação de serviços necessários à elaboração de projetos para a obtenção de doação, patrocínio ou investimento, bem como a captação de recursos ou a sua execução por pessoa jurídica de natureza cultural [...] (BRASIL. LEI Nº 8.313, DE 23 DE DEZEMBRO DE 1991) 9.874, de 1999).

O Pronac vai influenciar a difusão e visibilidade dos produtores culturais, que passam a ser procurados para realizar tais serviços (elaboração, captação, execução). Estes passam a sentir a necessidade de uma maior qualificação profissional para melhor lidar com a burocracia legislativa, os departamentos de marketing e comunicação das grandes empresas privadas.

Dois anos depois a promulgação da Lei Rouanet, em 1993, um outro incentivo fiscal é criado, mas com direcionamento a produção audiovisual e cinematográfica.

Trata-se da Lei de nº 8.685, também conhecida como Lei do Audiovisual, com funcionamento também via abatimento tributário. Além da lei outros instrumentos legais foram criados a partir da Medida Provisória nº 2.228, em 2001, com direcionamento a indústria audiovisual: Agência Nacional de Cinema - ANCINE, Fundo de Financiamento da Indústria Cinematográfica - FUNCINE, Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE.

Historicamente falando, a partir desse período da virada dos anos 1980 para os anos 1990, as políticas culturais brasileiras adquirem maior institucionalização, estrutura e respaldo nacional. Pois, anteriormente, as políticas culturais eram realizadas de forma pulverizada e muito atrelada ao patrimônio material, atuando como departamento de algum Ministério. Esse período inaugura o alinhamento da cultura a uma perspectiva neoliberal que mais a frente seria chamada pelo ministro da cultura, Francisco Weffort, do governo de Fernando Henrique Cardoso, como um bom negócio (BRASIL, MINISTÉRIO DA CULTURA, 1995).

Apesar de vivenciarmos, durante a década de 1990, uma forte ascensão do neoliberalismo o que se pôde notar com a chegada dos anos 2000, em especial nos seus primeiros anos, foi a presença de um Ministério da Cultura que tinha como projeto de política cultural, ações para uma efetiva democracia cultural.

Ao propor essa forma de ação, o Ministério assumia o compromisso de discutir os fazeres culturais e suas formas de fruição. Dialogando com sujeitos sociais diversos, ampliando o horizonte de produção e acesso a bens e serviços culturais, alargando o conceito de cultura, antes atrelado ao meramente artístico, feito e consumido por um público seleto, chegando a se transformar em uma distinção social, hierarquizando ainda mais os grupos humanos.

O que ficou em voga naquele momento foi a necessidade de provocar e possibilitar outras formas de se produzir cultura. Uma cultura que representasse perspectivas identitárias, descentralizada regionalmente, também interiorana, histórica, memorial, ancestral, mas ao mesmo tempo inovadora, informatizada e articulada em rede.

Essas aspirações foram apresentadas publicamente quando o então primeiro ministro da cultura do governo Luiz Inácio Lula da Silva, entre os anos de 2003 e 2008, o artista e compositor Gilberto Gil, apresenta em seu discurso de posse a cultura:

> [...] como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de

> signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos (GIL, 2003).

Inaugurou-se naquela gestão com continuidade na gestão de Juca Ferreira finalizando o segundo mandato do Governo Lula, a reflexão sobre o papel do Estado no campo cultural que assumia seu papel de fomentador, facilitador e provocador e não de produtor cultural. A máquina pública precisaria ser pensada para servir a sociedade, seja pelo viés de apoiar e possibilitar as diversas formas de se fazer cultura, como permitir o acesso de forma plural aos bens e serviços culturais. Passaríamos a ver nesta prática a cultura como direito ao cidadão. Toda essa ideia também se fazia presente no discurso de posse do ministro Gilberto Gil:

> Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, criar condições de acesso universal aos bens simbólicos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais, sejam eles artefatos ou mentefatos. Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade. Porque o acesso à cultura é um direito básico de cidadania, assim como o direito à educação, à saúde, à vida num meio ambiente saudável (GIL, 2003).

A semente foi plantada, porém reorganizar a administração pública e suas milhares de burocracias seria uma tarefa árdua. Uma das mudanças implementadas durante os dois mandatos do Governo Lula foi criar ferramentas para ampliar o acesso aos mecanismos de financiamento à cultura desde a adoção de premiações, a criação de editais, convênios ou termos de cooperação, concessão de bolsas para formação artístico cultural, aceitação de projetos para além do formato escrito digital, mas regido do próprio punho ou apresentado de maneira audiovisual.

Tais mecanismos como Fundo Nacional de Cultura, fundos de investimento, incentivos fiscais, precisavam ser avaliados no que tange o perfil dos proponentes que os acessam, de quais localidades eles são, a temática das suas propostas culturais e os impactos que elas acarretam a um determinado público ou território.

Desde a retomada ao Ministério da Cultura, em 2015, no segundo mandato do governo Dilma Rousseff, Juca Ferreira no discurso de posse, pontua sobre o financiamento via renúncia fiscal, alegando a dependência gerada com a iniciativa privada, instância que vem ocupando um lugar de peso no investimento a cultura, porém com problemas de limitação, concentração de recurso por região e proponente, e poder de decisão proporcionado a classe empresarial (FERREIRA, 2015).

Uma maneira de alterar as formas de acesso aos mecanismos de financiamento, em especial a delicada política de dedução tributária, foi apresentado por essa gestão do Ministério em 2016 com a retomada da implementação do projeto de lei para instituir o Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura (ProCultura) que se propõe a substituir o Pronac. O PL apresentado ao Congresso em 2010, “aprovado na Câmara dos Deputados”, aguardando a apreciação do Senado “representa um novo marco regulatório para estabelecer uma política de fomento mais diversa, abrangente e alinhada às atuais realidades da cultura nacional” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2016).

A discussão sobre as formas de financiamento cultural se faz fervorosa pela discrepância financeira regional dos projetos para os quais se destinam os recursos. Em 2017 as regiões sudeste e sul lideraram o número de projetos incentivados via Lei Rouanet representando respectivamente, R$847.577.305,79 e R$158.159.836,45. Enquanto a região norte composta por sete estados recebeu R$23.657.043,66 (LEI ROUANET, 2017b).

Para submeter propostas na Lei os proponentes interessados precisam inscrever seus projetos na SALIC - Sistema de Apoio ás Leis de Incentivo á Cultura, gerenciado pelo Ministério da Cultura. Reforçamos aqui como o projeto cultural tem sido o instrumento mais utilizado na produção cultural contemporânea para apresentar e captar recurso para atividades culturais. Porém, torna-se divisor de águas diante formatos padronizados que não contemplam de forma abrangente e diversa diferentes produções contribuindo para a desigualdade nos financiamentos.

Assim como o projeto cultural o profissional produtor cultural são frutos das transformações de políticas públicas da cultura institucionalizada pela gestão a nível ministerial que possibilitou a organização das produções de arte e cultura proporcionando profissionalização aos trabalhadores envolvidos, além de instituir legislação para financiamento que também contribuiu para maior formação e difusão dos serviços prestados pelo produtor cultural. Por isso, acreditamos que o projeto apresenta-se hoje como ferramenta objetiva e direta para apresentar o produto cultural e artístico que trataremos de forma mais esmiuçada sobre sua elaboração no próximo tópico.

1.1.1 Projeto cultural: cartão de visita do produtor

Hoje, em sua grande maioria, o produtor não saber lidar ou desconhecer a elaboração de um projeto cultural é quase impossível, pois todas as formas de seleções públicas ou privadas, via incentivo fiscal ou repasse direto por algum edital, exigem-o como uma das etapas cruciais para a liberação de recurso. A adoção de tal exigência nas seleções tem como intenção proporcionar uma avaliação de forma igualitária entre os proponentes (BRASIL, U., 2005). Sabemos, porém, que muitos fazedores culturais não são contemplados com esse instrumento que em sua grande maioria requer o projeto escrito. O des-conhecimento da linguagem escrita exclui muitos produtores.

O projeto cultural não é uma ideia, porém só se torna possível a partir dela. As formas de concebê-lo se distinguem, pois estão muito atreladas aos enquadramentos de financiamento, a depender do mecanismo utilizado, leis de incentivo, editais e outros. Esses mecanismos de fomento orientam via regulamentos as condições necessárias para cada proponente participar da seleção, muitas vezes disponibilizam seus próprios formulários (BRASIL, U., 2005).

Atualmente com a incipiente popularização da profissão, com concursos públicos, apesar de ainda desconhecida socialmente, os produtores culturais se especializam em saber escrever seus projetos e apresentar suas propostas.

Os dados a serem informados por cada proponente variam de acordo com a plataforma de apresentação, porém, de forma quase unânime algumas informações são inerentes a qualquer projeto: “objetivo, a justificativa e a estratégia de ação, traduzidos como: ‘que’ se pretende fazer; porque pretende o apoio [...] e quais resultados esperados; ‘como’ o pretendente vai realizar o projeto, inclusive a parte orçamentária” (BRASIL, U., 2005, p. 124).

Nos milhares de guias e tutoriais espalhados pelo meio virtual, encontramos essas informações básicas e essenciais: apresentação/descrição. Neste ponto, apresento minha proposta com uma descrição detalhada, porém sucinta, sobre o que irei fazer. Exemplo: uma exposição, um festival, show, espetáculos. A justificativa é a cereja do bolo de um projeto cultural, pois nela o produtor defende a sua ideia, argumenta por que ela deve ser selecionada, pontua a importância e relevância cultural da ação e, se for o caso, seus impactos sociais. Nos objetivos, diz de forma direta o que pretende fazer com o recurso, chamado muitas vezes de objetivo geral, mas complementado por outros objetivos que serão identificados como específicos.

Além das etapas anteriores também teremos as metas, que são formas de quantificar o objetivo, exemplo: se meu objetivo é realizar um show musical de um determinado artista, minha meta será quantificar essa ação, isto é, realizarei um, dois, três, shows, etc. No cronograma, informo todo o tempo necessário para realizar meu projeto distribuindo as etapas em pré-produção, produção e pós-produção. No orçamento, geralmente elaborado em planilhas, apresento todo gasto que terei para realizar a atividade, desde a gasto com pessoal, a locação de equipamentos ou material de comunicação. O plano de divulgação/mídia é o espaço destinado a traçar as formas pelas quais divulgarei meu projeto a meu público, menina dos olhos para quem tem o perfil de captar recurso via leis de incentivo, pois se apresenta a um potencial investidor os retornos de mídia que o projeto poderá proporcionar para ele.

Essas e outras informações se fazem presentes em projetos culturais que "devem ser claros, com solicitações objetivas e informações sobre o retorno da ação" (NATALE; OLIVIERI, 2013, p.179).

Dentro do disputado mercado cultural é indispensável ter bons projetos, seja pelo viés textual, orçamentário e técnico, porém, não se traduz em uma receita automática de alocação de recursos. Na verdade, torna-se uma premissa básica. Seja via edital ou incentivo fiscal, a disputa entre os produtores vem se acirrando diante as últimas crises econômicas, resultando em lançamento de poucos editais e leis de incentivo fiscal cada vez mais centralizadas.

A habilidade de escrita e elaboração de projetos é um diferencial entre os profissionais, pois já é visto como habilidade intrínseca ao produtor. Parte dos produtores prestam serviços ao terceiro setor (ONGs, OS, OSCIPs)[2], às produtoras culturais, grupos e coletivos artísticos, etc. No entanto, algo corriqueiro acontece nesse processo de formatação e elaboração da ideia em projeto. Muitos produtores são convidados a participar do processo assumindo essa tarefa e submetendo projetos aos editais e leis de incentivo, com pagamento previsto apenas se a proposta for aprovada.

Vale lembrar que a transição da ideia em projeto já é por si só um serviço e a promessa de pagamento após aprovação muitas vezes não se concretiza. Sendo o mais comum inserir o produtor na equipe de trabalho com outras demandas para assim finalmente receber.

[2] ONGs - Organizações Não Governamentais; OS - Organizações Sociais; OSCIPs - Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público.

Essa prática sinaliza a informalidade que há no mercado de trabalho da cultura e como instiga e provoca o produtor a pensar suas próprias ações, necessidades, desenvolvimento e busca de recursos. Uma maneira de sair da precarização e driblar o não reconhecimento profissional. Sobre essa informalidade a produtora Ana Beatriz argumenta:

> [...] por não ter um mercado formalizado teoricamente, você não tem um sindicato que te represente, o produtor no caso, você não tem um órgão que te represente, que determine um piso salarial, que vá bater lá na porta da prefeitura, não existe isso pro produtor, não existe, é uma classe trabalhadora que não tem representatividade enquanto classe, então assim o empregador ele pode simplesmente pagar quanto ele quiser, já começa por aí (informação verbal)[3]

Sobre essa representatividade enquanto categoria de classe o que conseguimos localizar foi a presença de organizações voltadas para entidades culturais, artísticas e de eventos (Sindicato das Entidades Culturais, Recreativas, de Assistência Social, de Orientação e Formação Profissional no Estado do Rio de Janeiro), que representam artistas e técnicos de espetáculos (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões), ou voltado para produtores por segmento ou área de atuação (Associação dos Produtores de Teatro do Rio de Janeiro - APTR, ABCR – Associação Brasileira de captadores de Recursos).

A única instituição voltada diretamente aos produtores culturais foi a Associação Brasileira de Produção Cultural - ABPC que se apresenta como:

> [...] entidade sem fins lucrativos que nasce da iniciativa de um grupo de profissionais graduados em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense interessados em unir forças para atuarem em prol dos trabalhadores na área e da cultura de uma forma geral (Associação Brasileira de Produção Cultural, 2017).

Não conseguimos localizar se a associação está atuante, pois a última postagem em seu blog foi em 06 de novembro de 2012.

Apesar da elaboração e formatação de projetos ser um serviço desvalorizado por parte do mercado cultural ele ainda continua como um instrumento importante. O problema dele para muitos produtores é sua racionalidade, pois precisamos materializar de forma objetiva, produtos culturais que surgem do universo subjetivo.

---

[3] Relato fornecido por Ana Beatriz Silva durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em setembro de 2017.

Entendemos a importância de tal ferramenta como facilitadora e esclarecedora para os avaliadores das comissões, porém, não podemos deixar de pontuar que a cultura extrapola a diagramação de um projeto, elencado com informações pré-definidas.

A rigidez dessa estrutura é amenizada quando algumas seleções permitem o envio de outros materiais (fotografias, vídeos, etc) que possam agregar na apresentação da proposta.

Depois de pronto, o projeto cultural junto com o planejamento será o guia que conduzirá a produção a seu desfecho final. Até esse momento chegar o projeto não necessariamente será seguido ao pé da letra. Isto é, o projeto cultural também precisa prever intempéries pois, como já sinalizamos, é constituído por muitas mãos e afinar todas elas requer flexibilidade, mais conhecida como jogo de cintura, alternativas de solução, o chamado plano B, além de monitoramento, acompanhando toda a construção e suas etapas para evitar surpresas.

Muitas vezes a escrita de um projeto não acontece de forma solitária, mas sim por uma dinâmica coletiva e colaborativa. Essa metodologia é compartilhada por algumas produtoras de nosso campo envolvidas com equipes de produção que pensam em conjunto, sendo a perspectiva de criação dividida com mais pessoas.

O projeto pensado e desenvolvido por muitas mãos nos revela a criação de redes de trabalho que para além de fortalecer, intercambiar e manter as produções, revela alternativas a precarização do mercado de trabalho cultural que expõe os seus trabalhadores e trabalhadoras a situações de informalidade, inseguridade social e instabilidade financeira.

Se a união de produtoras conectadas por uma afinidade afetiva e identitária racial de gênero tem como força motriz as potencialidades e solidariedade compartilhada entre elas, expõe os conflitos sociais históricos oriundo da formação do Brasil a partir da colonização e escravidão. A ausência de políticas públicas estruturais no país no momento do pós abolição está refletida nas desigualdades raciais e sociais da atualidade.

A abolição e a vida social do negro a partir dela demonstrou que este contingente da população foi lançado a qualquer sorte a sociedade de classe que se formava no país. Desde aquele período se agregar formando grupos funcionou como resposta a exclusão institucionalizada e a desleal disparada na relação competitiva imposta por uma sociedade que caminhava para a urbanização/industrialização. de uma economia capitalista.

Logo, identificar a formação de redes criadas pelo elo racial é responder ao racismo que sustenta e mantém a hierarquização social e subalterna do negro. Os agrupamentos atuais se refazem e nos lembram os quilombos.

Por isso quando produções negras trabalham em rede não devemos somente perceber união, força e potência, mas sim enxergar que pelo viés artístico e cultural por exemplo se aglomerar é trazer mais representatividade pros palcos, driblar o subemprego, disputar referenciais contrários àqueles apresentados pela hegemonia, criar um nicho dentro do mercado de trabalho que historicamente nos exclui. É se reinventar diante a precarização da vida, a falta de subsídios técnicos e financeiros para seus projetos, é produzir recurso entre os nossos, principal público receptor.

O projeto nasce de uma ideia, mas ele só ganha vida por envolver milhares de pessoas que vão da direção a técnica, do artista ao produtor, do financiador ao público. A dimensão que um projeto abarca em mão de obra direta e indiretamente beneficiada com a sua realização nos mostra como a cultura movimenta economicamente receitas. E ao falar de sua força de trabalho daremos ênfase no próximo tópico dos profissionais que atuam na organização da cultura e como são identificados, sendo suas nomenclaturas e funções próximas e distantes do produtor cultural.

1.2 Proximidades e distanciamentos dos trabalhadores culturais

Aqui no Brasil muitas vezes o trabalho do produtor cultural é equiparado e confundido com o trabalho do gestor cultural. Este último traz em suas atribuições também o papel de articulação, do perfil de intermediar os momentos de realização de uma atividade cultural, porém traz consigo o papel do administrador, muitas vezes assumindo a gerência de equipamentos públicos ou privados de cultura. E tem a seu favor a gestão do tempo, pois pode construir de forma duradoura e permanente ações culturais mais calendarizadas do que pontuais.

Uma das mulheres do campo, Ruth Pinheiro, traz em sua trajetória a gestão do Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo dos Santos Neves - CADON que durante a sua história, precisamente trinta anos completados em 2018, tem realizado trabalhos para a população negra desenvolvendo ações com o movimento negro e instituições voltadas aos direitos humanos com o propósito de combater

discriminações raciais, pensar a inclusão social do negro e propagar a cultura afro-brasileira.

A instituição nasce do social, mas tem a cultura como um dos pilares de funcionamento e ação, logo acreditamos que Ruth além de produtora possa ser identificada como gestora cultural pela administração do CADON e seu planejamento, pois os projetos culturais pensados na e para a organização ultrapassam a eventualidade e cronogramas, mas sim marcam a sua história e dialogam com a missão do Centro que é: “Apoiar o desenvolvimento de organizações, comunidades e pessoas afro-brasileiras” (CENTRO DE APOIO AO DESENVOLVIMENTO OSVALDO DOS SANTOS NEVES, 2018).

A discussão a respeito do gestor cultural ganha espaço no meio acadêmico, sendo uma das edições da Revista do Observatório do Itaú Cultural sobre os trabalhadores da cultura e seus processos de formação. Nela, alguns teóricos traziam as diferenças entre o trabalho do produtor e gestor. Rubim, A. A. C que “vê o gestor não como aquele que formula ou implementa diretrizes culturais, mas como o profissional que está à frente de projetos permanentes de cultura” (2008, p.10). Já “o produtor cultural (...) organizaria projetos específicos e descontinuados no tempo, dentro ou fora da esfera governamental” (RUBIM, A. A. C, 2008, p.10).

Mesmo com essa linha tênue que aproxima e distingue as funções desses profissionais uma coisa é certa: eles trabalham numa mesma modalidade, a organização da cultura e atuam de modo entrelaçado. Por isso, para Maria Helena Cunha o trabalho do produtor e gestor caminham de mãos dadas. Apesar das hierarquias, pois em alguns casos o produtor está sendo dirigido pelo gestor, o trabalho se faz mais por parceria (CUNHA, 2008, p. 14).

Essas aproximações e distanciamentos terminológicos estão atreladas aos termos “produção cultural” e “gestão cultural”. Sendo, o primeiro mais corriqueiro no nosso país e associado ao produtor cultural e o segundo mais incipiente, atrelado ao gestor cultural.

A popularidade da expressão produção cultural está relacionada ao processo de incentivo a cultura oriundo das leis de incentivos fiscais, repasse tributário de impostos deduzidos por empresas públicas ou privadas, destinados a projetos culturais. Com a chegada das leis, que detalharemos mais a frente, o processo de mercantilização da cultura se intensifica e o poder do mercado pelo viés capitalista nos produtos culturais também.

Para Rubim, A. A. C (2008) a ausência do Estado no fomento a cultura no Brasil transformou o financiamento da cultura por incentivo fiscal, em especial no início dos anos 1990, como uma das principais ferramentas da política cultural brasileira. Ofertando ao mercado o poder de decisão sobre quais projetos culturais seriam beneficiados. Por isso, para o autor, o produtor cultural "no contexto único das leis de incentivo, substituiu a idéia do gestor porque a cultura teria passado a ser vista como produto de mercado, obedecendo a suas flutuações" (RUBIM, A. A. C, 2008, p.11).

Apesar dessa relação direta no que tange o financiamento cultural por tais mecanismos o surgimento do produtor cultural não se reduz a essa única forma de produção, isto é, captação de recursos.

Podemos notar isso avaliando uma outra contribuição sobre o trabalho realizado por um produtor cultural que é a do administrador, produtor e gestor cultural, Rômulo Avelar (2008), que define esse profissional como alguém que:

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

Fora as contribuições traçadas por produtores, pesquisadores e docentes da área cultural temos a descrição elaborada pela Classificação Brasileira de Ocupações - CBO, documento regido pelo Ministério do Trabalho e Emprego[4], que "reconhece, nomeia e codifica os títulos e descreve as características das ocupações do mercado de trabalho brasileiro". Segundo esse documento o trabalho do produtor cultural estaria vinculado à família de número 2621 nomeada como produtores artísticos e culturais.

A organização das ocupações por famílias combina um conjunto de ocupações que são similares e a família mencionada seria formada por trabalhadores que:

> Implementam projetos de produção de espetáculos artísticos e culturais (teatro, dança, ópera, exposições e outros), audiovisuais (cinema, vídeo, televisão, rádio e produção musical) e multimídia. Para tanto criam propostas, realizam a pré-produção e finalização dos projetos, gerindo os recursos financeiros disponíveis para o mesmo (BRASIL. Ministério do Trabalho e Emprego, 2010, p.399).

[4] http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/saibaMais.jsf . Acesso: 16 dez. 2017

Além das diferenciações entre produção e gestão cultural há também a diferença entre produção e promoção cultural. Para o autor Francisco Paulo de Melo Neto (2000) essas atividades acontecem de forma distintas:

> [...] A primeira lida com o mundo simbólico, da abstração, da sensibilidade e da criatividade subjetiva. [...] A segunda, a promoção cultural, lida com as variáveis técnicas do mercado, as questões de oferta e demanda de produtos, perfil e comportamento do consumidor, análise de técnicas e demais aspectos (MELO NETO, 2000, p. 42).

Diferente das outras reflexões, Melo Neto (2000) não associa a produção cultural às lógicas de mercado e ao trabalho do produtor. Ele vê nessa esfera um trabalho preenchido pelo artista/criador. Enquanto a promoção sim, estaria ligada a um trabalho de profissionais inseridos em contexto mercadológico, identificados como promotores.

Para alguns estudiosos da América Latina a expressão “promoção cultural” ganha uma nova roupagem. Para o escritor e pesquisador argentino Adolfo Colombres (1997) o promotor cultural é o profissional que atua em comunidade, muitas vezes pertencente a ela e tem na cultura popular uma seara de ação, desenvolvendo um trabalho que envolve: “resgate cultural, sistematização de dados, difusão da cultura, desenvolvimento da cultura e defesa da cultura” (RUBIM, L., 2005, p. 22). Nessa definição a promoção está muito mais vinculada a um fomento sem viés de mercado e retorno de lucro e sim a incentivo local a uma produção simbólica de uma determinada comunidade.

Outras nomenclaturas são utilizadas para denominar os trabalhadores da organização da cultura atreladas às tarefas realizadas pelo produtor cultural. Uma dessas é o animador cultural que abarca em seu perfil duas situações e por isso o consideramos um intelectual orgânico (GRAMSCI, 1982). Primeiro, seu envolvimento com a cultura pelo viés político e social. Esse profissional se ocupa das manifestações culturais oriundas das margens, periferias. Ele dialoga com uma produção cultural não hegemônica e mais distante dos moldes capitalistas, transmitido via consumo de massa, por exemplo. Segundo, na comunidade cultural que está inserido, o animador também se torna um provocador e agitador (RUBIM, L., 2005).

Tanto o promotor cultural (COLOMBRES, 1997) como o animador cultural (RUBIM, L., 2005) trazem como característica a perspectiva comunitária de atuação. O cultivo de projetos na comunidade só é possível porque vem a partir dela, de dentro

para fora e não ao contrário. Notamos essa peculiaridade na produtora Simone Ribeiro da Conceição que traz em suas produções a presença de Pedra de Guaratiba, bairro da zona oeste do Rio de Janeiro.

A presença da comunidade vai além do lugar de nascimento dos projetos, ela se torna espaço de referência para a criação a partir de uma intervenção, isto é, dialoga-se com a história, a cultura, meio ambiente e pessoas do local. Nutre-se e cultiva-se no território produções culturais que irão incidir sobre a paisagem simbólica do lugar.

Além das terminologias citadas anteriormente teremos outras denominações que muitas vezes são relacionadas ao trabalho desenvolvido pelo produtor cultural.

Uma delas é o agente cultural que para Coelho (1997) possibilita “condições para que outros criem ou inventem seus próprios fins culturais. Atua, mais freqüentemente embora não exclusivamente, na área da difusão, portanto mais junto ao público” (COELHO, 1997, p. 41). Em seu trabalho “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, 1997, p. 41).

Sobre o agente cultural a produtora Marina Xavier Lima traz em suas atribuições similaridades com este profissional. Por atuar na Organização da Sociedade Civil Observatório de Favelas, responsável pela co-gestão da Arena Carioca Carlos Roberto de Oliveira - Dicró, espaço de cultura municipal, assumindo a sua produção, traz em seu trabalho a intermediação entre o público de artistas e produtores com espectadores.

Ainda em Coelho (1997) veremos a reflexão sobre o trabalho do mediador cultural que segundo o autor é o profissional que

> [...] exerce atividades de aproximação entre indivíduos ou grupos de indivíduos e as obras de cultura. Seu uso generalizou-se ao longo da década de 80, ao apresentar-se como versão contemporânea atualizada dos anteriores animador cultural e agente cultural (COELHO, 1997, p.248).

Abordando de forma mais contemporânea essas características dos trabalhadores da cultura,a autora Tania Maria Vidigal Limeira (2008), em seu artigo *“EMPREENDEDOR CULTURAL: PERFIL E FORMAÇÃO PROFISSIONAL”* traça várias nomenclaturas sobre esses trabalhadores, sendo uma delas o intermediador cultural, que segundo a autora “realizam a intermediação dos criadores com outras

instâncias do sistema cultural, como a mídia, as organizações e instituições culturais, os órgãos governamentais, os investidores, os distribuidores e o público". Ela vai nos dizer que essa é uma das atribuições do produtor cultural mais difundidas no Brasil.

Além do levantamento das terminologias, a autora vai nos trazer uma definição não muito popular por aqui, porém que vem ganhando espaço, que são os empreendedores culturais. O produtor e o empreendedor tem como aspecto similar: "mobilizador de recursos criativos e econômico-financeiros, bem como articulador de redes sociais, visando a criação, organização, gestão e sustentação de empreendimentos culturais" (LIMEIRA, 2008, p.09). O empreendedor cultural traz em suas obrigações demandas que os diferenciam dos produtores culturais:

> [...] capacidade de identificar oportunidades de negócios nas áreas de cultura, lazer e entretenimento, bem como desenvolvê-las de modo lucrativo e sustentável. [...] é o criador do negócio; como proprietário ou investidor, ele assume integralmente os riscos; formula as estratégias para o desenvolvimento do negócio (LIMEIRA, 2008. p.09).

Partindo dessa concepção de empreendedor cultural nota-se a sua relação com o mercado sendo os projetos culturais empreendimentos que visem lucro, retorno financeiro. Sabemos que os produtores culturais também podem almejar esse retorno, mas isso não é uma premissa obrigatória, assim como a forma que pensam a sustentabilidade e durabilidade das suas ações.

A partir desse conceito identificamos algumas marcas de trabalho na produtora Sol Miranda que mobiliza recursos para seus empreendimentos, almejando sua sustentabilidade, mas pensando projetos com enfoque de negócio lucrativo na área de cultura. Compreendemos sua atuação de produtora e empreendedora, equilibrando suas criações a condições estéticas e financeiras variadas.

O produtor nem sempre estará vinculado a criação do projeto, podendo somente integrar a equipe. E sua função está mais em captar recursos sejam humanos, materiais e monetários, do que investir via sua própria fonte de renda nas criações. Apesar que muitas vezes retira do próprio bolso a verba das suas produções.

Diante todas essas concepções optamos por adotar a terminologia produtor cultural e identificá-lo como um grande articulador entre criador, canais de distribuição e público consumidor. Responsável por levantar e alinhar todas as demandas necessárias de criação, realização e acesso. Recrutando pessoal, captando material e recurso financeiro para que produtos culturais se concretizem. Se tornando uma peça chave no processo de criação de símbolos e identidades, discursos que interferem em

nossas condições de existência, e sendo esta uma das motivações de entendimento do papel do produtor cultural negro a frente uma produção cultural negra, assunto que abordaremos no próximo capítulo.

2 Mãos negras e femininas: a produção cultural pensada e executada por elas

2.1 A Produção Cultural e o trabalho do produtor no Brasil contemporâneo

A produção cultural na contemporaneidade é formada por sujeitos que atuam para organizar as criações simbólicas que se manifestam através de expressões culturais e artísticas. Ela apresenta o panorama de bens e serviços culturais articulando seus realizadores com públicos e interação com investidores que traz para a produção a relação com o mercado, troca atravessada não só pelo monetário, mas com forte presença do poder simbólico. Essa é uma das formas de se compreender a produção que em dias atuais tem se profissionalizado preenchendo o campo cultural com trabalhadores e trabalhadoras, políticas públicas e suas formas de relação com o setor financeiro.

A partir disso a produção cultural aqui compreendida será o resultado de criadores e criadoras, enquanto indivíduos ou grupos, que produzem símbolos e sensações que resultam em produtos, não necessariamente materiais, mas também imateriais. Isso sem perder de vista a construção identitária articulada às condições de existência que essas produções podem proporcionar.

Identificada dessa forma podemos entender a produção cultural como algo simplório, porém, a infinitude em que a cultura se apresenta faz com que a produção seja sua etapa de organização, direcionamento e acabamento.

Para a pesquisadora Linda Rubim (2005) as atividades culturais se realizam contemplando três momentos considerados por ela essenciais para a realização de uma produção cultural: criação, transmissão e organização.

Essas etapas dão origem a algo maior e complexo que o pesquisador em políticas culturais Antonio Albino Canelas Rubim (2007a) vai chamar de sistema cultural. Este seria nada mais que a junção de etapas inerentes aos fazeres culturais:

> 1. Criação, invenção e inovação; 2. Difusão, divulgação e transmissão; 3. Circulação, intercâmbios, trocas, cooperação; 4. Análise, crítica, estudo, investigação, pesquisa e reflexão; 5. Fruição, consumo e públicos; 6. Conservação e preservação; 7. Organização, legislação, gestão, produção da cultura (RUBIM , A. A. C, 2007a, p.12).

Ao observar o sistema a produção cultural é contemplada no instante da organização e tem como função agregar atividades para "tornar viável e dar concretude aos produtos e eventos decorrentes dos processos de imaginação e invenção desenvolvidos pelos criadores culturais" (RUBIM, L., 2005, p.21).

Atualmente no Brasil a produção cultural tem um aspecto mais institucional por conta de uma agenda política para a cultura refletida na criação e trajetória do Ministério da Cultura, órgão de nível nacional responsável por pensar e traçar políticas para o campo cultural. Não iremos aqui no trabalho nos debruçar sobre as políticas culturais, mas vale uma breve reflexão acerca das suas definições e como estas interferem na produção das práticas culturais.

Por se tratar de uma esfera muito permeada pela diversidade e imaterialidade, com ampla gama de significações, saber qual compreensão a cultura está recebendo importa na elaboração de políticas para o setor. Em seu livro "*A cultura e seu contrário"*, Teixeira Coelho (2008) faz um apanhado sobre os conceitos de cultura e como devem ser articulados na formulação das políticas culturais.

Coelho (2008) vê como perigoso o entendimento de que a cultura tudo abarque. Saber delimitá-la é preciso para que caminhos sejam traçados na atuação de políticas para esse campo. Por isso, na perspectiva antropológica de cultura que percebe como "tudo que é humano" (COELHO, 2008, p.17) há um desafio. O autor se mostra contrário a tal concepção por acreditar que ela afete a operacionalidade do campo, o trabalho dos profissionais da cultura e em especial as diretrizes para uma política cultural.

Outro ponto de divergência nesse horizonte, para ele, é vislumbrar a cultura como uma caixa bem lacrada e sem rasuras. Segundo o autor ela precisa ser vista "como processo, não como um objeto, mas como uma atividade, esta é a ideia chave" (COELHO, 2008, p.19), como algo fluido e não estático.

Se a cultura carrega possibilidades de sentidos, com a política não seria diferente, pois também é rodeada de amplitude epistemológica e, ambas ao se relacionarem, disputam autonomias.

RUBIM, A. A. C (2007a) vai nos dizer que durante a modernidade a cultura

passa a se autonomizar. Defende tal acontecimento por perceber características de um campo social (BOURDIEU, 2007a) com identificações próprias, saberes estabelecidos e construídos, dinâmicas características, elementos que conferem a ela a denominação de um “campo singular, o qual articula e inaugura: instituições, profissões, atores, práticas, teorias, linguagens, símbolos, ideários, valores, interesses, tensões e conflitos”. Mas essa independência não é traduzida em isolamento. O que mudou com essa emancipação é que a cultura deixa de ser acessório e passa a incidir em “outros domínios societários” (RUBIM, A. A. C, 2007a, p.02).

E por falar em outras searas, a articulação entre cultura e política na formulação de políticas culturais torna evidente a relação de disputa de uma sobre a outra. Uma das definições que usamos como farol sobre as políticas culturais é a do escritor argentino Nestor Garcia Canclini (2001) que nos diz:

> Los estudios recientes tienden a incluir bajo este concepto al conjunto de intervenciones realizada por el estado, las instituciones civiles y los grupos comunitários organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necessidades culturales de la población y obtener consenso para um tipo de orden o transformación social. Pero esta manera de caracterizar el ámbito de las políticas culturales necessita ser ampliada teniendo em cuenta el carácter transnacional de los processos simbólicos y materiales em la actualidad (CANCLINI, 2001, p.65).

Tal perspectiva pode complementar e dialogar com a definição trabalhada por Coelho (1997) no livro “*Dicionário crítico de política cultural”*:

> [...] uma ciência da organização das estruturas culturais, a política cultural é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se, assim, como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável (COELHO, 1997, p.293).

Em ambas concepções as políticas culturais não se reduzem ao Estado e podem ser formuladas pela iniciativa privada e organizações da sociedade civil. Com atuação marcada pelo coletivo, papel de articulação dos diversos momentos do fazer cultural e como instrumento de transformação social.

A partir desse sucinto relato podemos dizer que a cultura enquanto campo de saber, conhecimento, pesquisa, prática, formação e tantas outras habilidades, se comporta de forma autônoma, mas não solitária e passa a ser vista como protagonista, isto é, começa a adquirir peso e incidir no tecido social assim como o faz a política e a religião.

Uma das formas de incidência em outras esferas sociais segundo RUBIM, A. A. C (2007a) se dá pelo processo de culturalização ao conferir a produtos e serviços agregação de valores, não somente monetários, mas também simbólicos, através da sua mercantilização, atividade atrelada a produção em larga escala, mais conhecido como indústria cultural, conceito traçado por Theodor Adorno (2002).

Este processo de transversalidade e protagonismo da cultura enquanto campo social nos remete a pensar sobre seus agentes, sujeitos que compõem diversas etapas passando da criação, produção, difusão, recepção e consumo. Estas se fazem contínuas e funcionam de forma dinâmica, porém precisam de organização para que a produção cultural seja contemplada.

O momento que nos interessa é a organização da cultura a partir do trabalho realizado pelo produtor cultural, profissional responsável pela intermediação entre os chamados criadores culturais (artistas, pesquisadores, etc), difusores (professores, mídia, etc), e consumidores (público, espectador, receptor).

Para realizar a intermediação entre os grupos o produtor carrega muitas habilidades, que segundo Marina Lima Xavier, de 30 anos, Bacharel em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense e atualmente produtora do Espaço Cultural Arena Carioca Dicró na Penha, se dividem em:

> [...] **produção executiva**, que é simplesmente você executar um trabalho, [...] **produtor captador** que é você buscar recursos pro projeto Ah [...] tem o **produtor mobilizador** que é uma área da produção que eu tenho trabalhado muito atualmente que é você se articular em redes com outras instituições que tão ali diretamente ligada a você e eu acredito que tenha também o **produtor idealizador** que é o produtor que tá ali pensando em projetos né *(sic)*, projetos que vem da necessidade de um grupo, de coletivo ou de um lugar que ele atua, e ele tá ali no escritório criando narrativas de atuação e metodologias." (informação verbal, *grifo nosso*)[5]

A organização da cultura acontece e se viabiliza na articulação dos grupos mediados pelo produtor e se desdobra em três etapas conhecidas normalmente como:

[5] Relato fornecido por Marina Lima Xavier durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em novembro de 2017.

pré-produção, produção e pós produção. A etapa da pré se refere aos preparativos e levantamentos necessários para que a atividade cultural (manifestações culturais, espetáculos cênicos, shows musicais, exposições e afins) possa acontecer, desde a levantamento de pessoal e material, como captação de recursos financeiros. O segundo momento, a produção, se trata da realização, materialização, execução da atividade, que pode acontecer por diversos meios, desde uma apresentação, publicação, registro audiovisual e outros. A terceira e a última, a pós produção, refere-se a avaliação das etapas anteriores, prestação de contas dos recursos captados, possíveis finalizações do produto cultural (RUBIM, L., 2005).

Ainda a partir da pesquisadora Linda Rubim, o produtor cultural além das atribuições descritas anteriormente também pode agregar às suas tarefas: "desenvolvimento da ideia e sua formatação em projeto para que possa ser satisfatoriamente produzido" (RUBIM, L., 2005, p.25).

Precisamos lembrar que a ideia desenvolvida pode nascer do próprio imaginário do produtor, não sendo necessariamente viabilizada e colocada em prática apenas a construção de terceiros. Mas, sim, a partir das suas próprias ideias:

> Um produtor é aquele que escreve. Ele tem uma ideia, de um evento que vai impactar ou uma ação, ele escreve, ele vai desenvolver aquilo, realizar. Na realidade, no meu caso, eu sonhava, escrevia e ia tentar realizar de alguma forma, conseguir os recursos ou as parcerias pra realizar e isso é o que eu faço até hoje (informação verbal)[6].

Com essa perspectiva se trabalha a dimensão criativa de um trabalhador quase sempre associado a execução e praticidade. Não queremos aqui dizer que o trabalho do produtor pode ser equiparado aos artistas e suas criações, o que pretendemos elucidar é que "a criatividade do produtor situa-se, por conseguinte, em outro patamar: não se trata de criar uma obra cultural, mas de torná-la socialmente existente em uma sociedade contemporânea complexa" (RUBIM, L., 2005.p. 26).

Para tornar a obra cultural socialmente existente o produtor precisa saber planejar. Planejar na produção cultural é uma etapa anterior a ideia e à própria elaboração do projeto. O projeto para acontecer e ser executado como programado, foi planejado anteriormente de maneira esmiuçada sobre todas as necessidades para realizá-lo. Logo o produtor:

---

[6] Relato fornecido por Ruth Pinheiro durante entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

> [...] planeja, desenvolve, elabora, vai pros verbos, né *(sic)*?, acho que tá nesse campo, que pra mim é difícil teorizar né, a prática, acho que o produtor cultural ele tem que ter um pensamento amplo a partir de uma ideia, acho que ele tem que viabilizar uma ideia e colocar em prática o que tá no pensamento de alguém, tentar entender quais são as estratégias, quais são os caminhos que ele pode seguir para concretizar uma ideia, acho que é basicamente isso (informação verbal)[7]

A trajetória do produtor no país está historicamente relacionada às políticas culturais de fomento, em especial as leis de incentivo fiscal (1980-1990) e a política dos editais públicos da primeira década dos anos 2000 e as formações universitárias que surgem nos anos 1990 (COSTA, 2011).

Inicialmente o trabalho era autodidata e de execução não se tinha uma política cultural institucionalizada e nenhum órgão a nível federal com patamar ministerial para tratar de todo processo de profissionalização dos produtores culturais. As formas de financiar os projetos seguiam outras lógicas, não havia abertura de seleção para submissão de propostas. Na instância governamental tínhamos as chamadas políticas de balcão (RUBIM, A. A. C., 2013), isto é, os produtores bem relacionados com contatos políticos conseguiam financiar suas ações. Não existia a política dos editais como uma tentativa de democratizar o acesso aos recursos públicos.

Com as leis de incentivo o produtor ganha nova função que é a de captador de recurso que se torna possível após algumas alterações na legislação, oficializando a função identificada na lei como agente (BRASIL, LEI Nº 8.313, DE 23 DE DEZEMBRO DE 1991), espécie de intermediador que viabiliza o financiamento junto às empresas com o direito a ser incluído no orçamento e ser pago por esse serviço. Anteriormente não era permitido discriminar como custo no orçamento do projeto essa função.

Paralelo ao surgimento da legislação temos a criação dos bacharelados na área de produção nas universidades públicas que respondem a política cultural nacional gestada pelo Ministério da Cultura e ao mercado de trabalho modelado pelo incentivo fiscal.

Como teorizar uma atividade vista como prática e distante da reflexão? Esta pergunta tem sido um dos desafios das formações em produção cultural e qualificações que surgem na modalidade de cursos de extensão ou curta duração, oficinas pontuais e outras que buscam trabalhar desde a elaboração de projetos a captação de recursos.

---

[7] Relato fornecido por Sol Miranda durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

No próximo tópico fizemos a reflexão sobre o trabalho do produtor a partir das produtoras culturais negras que trabalhamos no campo. Articulando as habilidades do profissional com outras demandas apresentadas por elas.

2.2 A produção cultural como espaço de liderança e protagonismo das mulheres negras

Apesar de todas as mulheres que compõem nosso campo de estudos possuírem formação universitária, parte delas tem formação acadêmica direcionada a produção cultural. O entendimento que apresentam sobre seus trabalhos se alinha de forma equilibrada, pois todas partilham da experiência da vivência e se autodeclaram produtoras a partir das suas práticas e fazeres culturais.

Como produtora cultural assumimos lugares de liderança e tomada de decisão. Podemos dizer que nos tornamos, por uma ótica política, ialodês, isto é, “lideranças femininas” em espaços de debate, sendo que as ialodês: “indicava a representante das mulheres nos organismos de decisão pública coletiva” (WERNECK, 2010, p.13). Entretanto o posto de liderança ao ser ocupado por mulheres negras é discriminado por conta do racismo e machismo que historicamente nos diz que esse lugar não nos pertence.

Algumas produtoras negras têm utilizado no combate às discriminações a criação de projetos culturais com recorte étnico racial e/ou de gênero. Recorte que se faz presente nas temáticas abordadas dos projetos, na equipe de trabalho e no público-alvo de suas ações.

Dentro da produção cultural, as condições de trabalho para uma mulher negra produzir ocorrem por motivações e enfrentamentos a situações diversas ao de uma profissional branca, pois a intersecção racial e de gênero se faz presente.

Cada vez mais as discussões sobre gênero se tornam difundidas e ganham forças diante da onda conservadora e patriarcal que nos rodeia. Porém, ela passa a ser articulada com outros fatores ao falarmos sobre as situações de vulnerabilidades que atingem as mulheres e como elas se tornam específicas a depender do contexto de cada uma. Fugindo da categoria universal do feminismo hegemônico sobre o ser mulher, essas particularidades fragmentam as violações que - a depender do grupo atingido - podem ser enquadradas em um ato de machismo ou de racismo. O “ou”,

nesse caso, deveria ser trocado pelo “e” pois é nas intersecções que novas opressões se originam e articulam.

A professora negra Kimberlé Crenshaw (2002) faz a discussão a respeito da interseccionalidade a partir de documentos sobre os direitos humanos, observa que as formas universalistas que pautaram a sua formulação e políticas resultaram na negação e invisibilização das violações sofridas por mulheres, já que não equiparavam tais violências e infrações àquelas sofridas por homens, sendo que as particularidades de mulheres não cabiam “dentro de um regime que aspirava a uma aplicação universal” (2002, p.172).

Além das especificidades de gênero temos a discriminação racial atuando de forma conjunta na reprodução de desigualdades, diferenciando o tratamento que se dá entre mulheres negras e brancas. Quando a perspectiva de gênero faz ligação com as questões étnico-raciais emergem discriminações específicas e distintas entre mulheres e homens negros (CRENSHAW, 2002).

Trata-se de camadas que se fundem, de interseccionalidade na reprodução das desigualdades que, segundo Crenshaw:

> [...] é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras (CRENSHAW, 2002, p.177).

A sensação de “superinclusão” que o gênero finge nos trazer ao compreender enfrentamentos sofridos por mulheres como algo aplicado a todas, que se sustenta na categoria universal de mulher, apaga e silencia muitos problemas enfrentados por outras que não se “encaixam” nessa universalidade (CRENSHAW, 2002).

Por isso na produção as vivências das produtoras negras e brancas não se alinham pelo fato de serem produções realizadas por mulheres, enquanto categoria genérica. Aqui, a perspectiva de gênero está mergulhada nas questões raciais, de modo que “o racismo rebaixa o status dos gêneros” (CARNEIRO, 2003, p.119).

De acordo com a visão de uma das produtoras do nosso campo, nós, enquanto mulheres negras temos necessidade de afirmação identitária e de forjar reconstruções simbólicas, como instrumentos de ação afirmativa. Nossa forma de trabalhar e pensar os projetos que realizamos passa por essas premissas. Especificidades e

comprometimentos que produtoras inseridas socialmente no contexto hegemônico ou de cor/poralidade branca não têm necessidade de fazer-viver (informação verbal)[8].

A partir de Jurema Werneck (2010) podemos dizer que a identidade da mulher negra forjada sob a perspectiva da branquitude[9], dos estereótipos e estigmas (hipersexualidade, barraqueira, bruta) se cria na diáspora como fruto do processo de escravidão colonial e se faz pela violência, sofrimento e marginalidade. O que se tem em meio e após são resistências e re-existências aliadas a operações de ressignificações e conexões com a África como forma de manutenção da ancestralidade e memória na construção de uma cultura negra diaspórica:

> [...] se não houvesse um movimento de colonização com força econômica, política e cultural amparado num racismo baseado na cor da pele e na deslegitimação e negativação dos significados e significantes relacionados à África em sua heterogeneidade ou singularidade... Se essa não fosse uma dominação apoiada em esquemas patriarcais heterossexistas e em condições de extrema exclusão... Se tais esquemas de dominação, apoiando-se nas regras da modernidade capitalista (e neoliberal), não demonstrassem um vigor contemporâneo... E se a resistência a estes cenários não fosse um imperativo de sobrevivência, talvez não houvesse mulheres negras (WERNECK, 2010, p. 11).

Somos construídas enquanto seres estereotipados e fugir dos arquétipos de "mulata, doméstica e mãe preta" (GONZALEZ, 1980, p. 224) tem sido um farol para muitas mulheres negras que veem nesse trabalho de produção cultural um espaço de protagonismo e atuação ativa na construção de discursos que preenchem com outros sentidos nossas histórias e corpos.

Em trabalho intitulado "*Enegrecer o feminismo: A situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*", Sueli Carneiro problematiza o mito e personificações que são grudadas historicamente nas mulheres negras e confronta as reivindicações que mulheres brancas defendem, como

---

[8] Relato fornecido por Bieta Rodrigues Lecompte durante entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

[9] Estudos sobre relações raciais a respeito da identidade branca que em contexto brasileiro refere-se a "valor de normalidade, um ideal estético a ser almejado" lugar que "o branco se sente confortável em seu papel por estar sempre em uma posição de superioridade, ou seja, de poder" (PASSOS, Ana Helena Itamar; MIRANDA, Claudia. ESTUDOS CRÍTICOS DA BRANQUITUDE E EDUCAÇÃO AFROCENTRADA: NOVOS APORTES PARA UMA EDUCAÇÃO ANTIRRACISTA. In.: XI CONGRESSO LUSO AFRO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS - DIVERSIDADES E (DES)IGUALDADES. 07 - 10 ago., 2011. Salvador.

> [...] romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas [...] As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas como anti musas da sociedade brasileira" (CARNEIRO, 2003, p. 02).

A todo o tempo estamos no exercício da perfuração da estufa que nos aprisiona subjetivamente e nos diminui potencialmente como seres críticos e pensantes. Por isso, para a autora, integramos uma comunidade que para "os anúncios de emprego destacam a frase: "Exige-se boa aparência" (CARNEIRO, 2003, p. 02).

Esse lugar de piso da pirâmide acumulando, apesar de alguns avanços, desemprego, falta de formação e de moradia entre outros males sociais, é fruto de um projeto ambicioso chamado escravidão "que funcionou como um organizador das desigualdades que até hoje se perpetuam" (BORGES, 2016, s/p).

O outro ponto abordado pelas mulheres negras em nosso trabalho de campo tem a ver com a credibilidade que precisam demonstrar e comprovar quando estão à frente das produções que realizam (informação verbal)[10], a partir da falta de confiança nos orçamentos informados a seus clientes (informação verbal)[11], desqualificação precipitada pela estética e cor/poreidade e não pelo currículo, o popular perfil da vaga em que não nos enquadramos (informação verbal)[12], resistência masculina em receber coordenadas de mulheres e ainda mais, mulheres negras (informação verbal)[13].

As relações de trabalho estão impregnadas pelo preconceito e discriminação racial e de gênero, e se intensificam na medida em que mulheres negras assumem postos de chefia ao se distanciar das vagas destinadas socialmente como lugar de subalternidade. Como forma de proteção e cuidado, muitas produtoras negras criam redes de produção compondo suas equipes de trabalho, estabelecendo parcerias e fomentando mão de obra feminina no mercado cultural.

A fim de reconhecer o campo de atuação perguntamos às entrevistadas se conhecem outras produtoras culturais. De forma unânime todas elas se (re)conhecem e citam uma cartela de outras mulheres negras produtoras. Mulheres de diferentes idades e formação:

---

[10] Relato fornecido por Simone Ribeiro da Conceição durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

[11] Relato fornecido por Ana Beatriz Silva durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em setembro de 2017.

[12] Relato fornecido por Marina Lima Xavier durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em novembro de 2017.

[13] Relato fornecido por Bieta Rodrigues Lecompte durante entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

> Cada vez mais eu estou conhecendo mais produtoras pretas aqui no Rio e tem bastante, cada um com seus rolês. Gente que vai na marra mesmo, gente que faz o caminho da formação, gente que faz o caminho do bora fazendo (informação verbal)[14]

Uma delas, Simone Conceição, única do campo com menos experiência e formação na área, mas colaboradora de produções coletivas, nos relata sobre a identificação da profissão a partir de uma mulher negra:

> [...] Naira Fernandes, [...] uma das mais antigas, mais queridas aqui no Rio. É uma figura bem histórica. [...] uma das primeiras vezes que me disseram ela é a produtora e a produtora era uma mulher negra, foi na Naira que eu vi essa figura (informação verbal)[15]

O reconhecimento profissional a partir de uma mulher negra é importante para popularização e afirmação social do produtor mais pelo posto de direção que mulheres negras também podem assumir.

Foi a partir do lugar de liderança e protagonismo em volta dos papéis e atuação das produtoras culturais, analisados em nosso trabalho a partir da experiência de mulheres negras, trazemos para a pesquisa reflexões sobre a produção cultural negra contemporânea elaborada pelas mãos de mulheres negras. Elas, produtoras de formação, intuição, por questões identitárias e/ou de militância, partilham “suas experiências” conosco, pois acreditamos que cada uma delas “são as lentes pelas quais enxerga**mos** e analisa**mos** o mundo” (CARDOSO, 2014, p.966, *grifo nossos*).

As similaridades do campo de estudos estão nos marcadores raciais de gênero e de classe. Todas as produtoras de nossa pesquisa se autodeclaram mulheres negras e possuem formação universitária. De lugar, as suas localidades de origem estão entre as zonas Norte, Oeste e periferia do Centro do Rio, nenhuma delas se encontram territorialmente em lugar privilegiado socialmente, isto é, Centro e Zona Sul. Distanciam-se na idade, a mais nova tem 27 anos e a mais velha 69 e também nas formas pelas quais se fizeram produtoras, com formação acadêmica específica para área ou não, e ainda com diferenças nas formas como entendem e fazem produção cultural.

---

[14] Relato fornecido por Ana Beatriz Silva durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em setembro de 2017.

[15] Relato fornecido por Simone Ribeiro da Conceição durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017

Com proximidades e diferenças conseguimos traçar um panorama de produção cultural protagonizado por mulheres negras na cidade do Rio de Janeiro, articulado às formas que tais mulheres utilizam para se proteger e combater o racismo e machismo. Tal panorama nos possibilita o entendimento das relações que há entre elas, de forma direta ou indireta, enquanto apoio e rede de trabalho uma com as outras, as dificuldades que enfrentam no mercado de trabalho e instabilidade financeira. De modo geral, todas concordaram que no mercado cultural prevalece o trabalho temporário ao invés da carteira assinada, impactando nas habilidades e limitações para captação de recursos dos seus projetos, desde a propostas de baixo orçamento às de alto valor.

A conversa com as produtoras aconteceu de forma presencial, exceto com uma delas que a relação se deu por meio virtual por conta da agenda da mesma. As questões das entrevistas partiram de um roteiro que funcionou como guia. Elas responderam o que pensavam por produção cultural, sobre o papel do produtor, da existência de outras mulheres negras produtoras, os projetos que desenvolvem, desafios atuais da profissão e outras questões específicas, tais como a raça e o gênero interferirem em seus processos de trabalho, além de relatarem vivências de situações de racismo e machismo, dificuldades na captação de recursos e as formas como promovem seus projetos, instabilidades do mercado da cultura e como o fato de serem mulheres negras dificulta suas realizações.

Para começar a costura das paisagens culturais produzidas e concebidas por essas mulheres negras era preciso saber o entendimento que elas tinham por produção cultural. A visão ofertada foi múltipla, desde a concepção mais teórica de como tem se desenvolvido a área, até as formas de trabalhar impressas por elas a partir de questões sociais que irão incidir sobre suas práticas.

Chamou-nos a atenção a vivência da produtora cultural Ana Beatriz Silva, 28 anos, nascida e criada em Padre Miguel, zona Oeste carioca, graduada em Produção Cultural pelo Instituto Federal de Educação do Rio de Janeiro e que se apresenta como “mulher negra, lésbica e produtora preta nessa cidade”. Ela nos diz que a produção cultural é uma:

> [...] maneira que entendendo como compromisso, assim mesmo de entender o mecanismo de financiamento que existe no mercado e tentar propor projetos e ideias, produções mesmo que dialoguem com minha realidade. Então assim, a produção cultural ela tem um papel de facilitadora de acessos a alguns bens culturais (informação

verbal)[16].

Ao falar de mecanismo de financiamento que existe no mercado ela já nos direciona para um olhar sobre o que vem acontecendo com a produção cultural no país, que é justamente o fomento a projetos culturais a partir do papel dos financiadores que ganham destaque e força desde a criação das leis de incentivo fiscal no Brasil, final dos anos 1980, início dos anos 1990 (RUBIM, A. A. C., 2008; RUBIM, L, 2005).

Hoje esse financiamento não acontece somente pelo fomento via dedução fiscal empresarial, mas também por uma política pública de cultura que apoia projetos a partir de recursos estatais alocado dos fundos públicos ou oriundos dos orçamentos das instituições públicas de cultura, patrocínio direto por parte das empresas da iniciativa privada, os chamados *crowdfunding,* plataformas de financiamento coletivo em que milhares de pessoas doam determinados valores a um projeto e em troca recebem uma contrapartida como forma de agradecimento pela doação. Resumidamente, o financiamento a cultura se sustenta em três pilares: Estado, iniciativa privada e público consumidor.

Nesse tripé a iniciativa privada no Brasil responsável por um grande volume de projetos patrocinados tem o poder de se tornar um crivo do que será financiado ou não. Seja via intermediação fiscal, modalidade que não deixa de interferir na agenda de uma política pública de cultura, já que esse recurso é dinheiro público, ou por um patrocínio direto sem intermediação tributária. Logo, há uma curadoria por parte das produções em que acessamos já que muitos fazedores culturais não conseguem esse fomento.

Apesar desse mercado, isto é, do mercado financeiro, figura de grande poder social diante nossa configuração econômica, a fala de Ana Beatriz fissura uma lógica de produção que se rende integralmente a ele. Ao dizer do seu compromisso em entender os diferentes mecanismos de financiamento, ela não abandona a sua forma de querer fazer a partir do que acredita e o diálogo que mantém em suas ações perante a sua realidade de “mulher negra, lésbica”.

A produção cultural como seara de facilitação ao acesso de bens culturais como Ana Beatriz coloca nos faz pensar a partir de suas produções e ações em diálogo com suas condições de existência (HALL, 2003a). Ela possibilitará ao público

[16] Relato fornecido por Ana Beatriz Silva durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em setembro de 2017.

dos seus projetos, conhecimentos que na maioria das vezes não tem espaço de partilha e nem a possibilidade de ser apresentados em contextos mais amplos.

Outro relato que também contribui para a definição da produção cultural é o da produtora, pesquisadora, atriz e graduada em Letras, Sol Miranda, 27 anos, da zona Norte do Rio de Janeiro, Brás de Pina. Ela compreende a produção cultural como: a "criação e desenvolvimento de projetos - no meu campo, né *(sic)*, de projetos artísticos - [...] desenvolvimento e da articulação de projetos que fazem cultura, estejam no âmbito cultural".

A relação entre produção e projeto cultural também se nota na compreensão da produtora, formada em administração de empresas, Ruth Pinheiro, 69 anos, nascida e criada no bairro de Cachambi, zona Norte:

> Eu entendo por produção cultural a elaboração de projetos e a realização de projetos que envolva cultura como um todo, várias áreas da cultura e que impactam na sociedade. Por exemplo, eu trabalho sempre com cultura negra, cultura de matriz africana, cultura afro-brasileira, que foi a que eu escolhi pra militar, eu aprendi a fazer produção e projetos para instituições do Movimento Negro, então era necessário aprender pra poder gerar recursos e realizar as ações que a gente precisava (informação verbal)[17].

Como já dito na produção cultural o projeto é o instrumento que nos permite tirar a ideia da cabeça e colocar no papel, isto é, materializar a ação apresentando ao financiador todas as informações necessárias da proposta, principalmente os custos imprescindíveis para realizá-lo. Para os produtores o projeto se tornou cartão de visita, logo, está bem elaborado e argumentado pode garantir para suas ações parceiros e apoiadores.

Saindo desse imaginário da produção pelo viés profissional da organização, financiamento e projeto cultural, Bieta Rodrigues Lecompte, produtora com ênfase em moda e música, 38 anos, gaúcha, mas com residência na cidade do Rio desde 2001, enxerga a produção como "identidade de um povo, uma geração" como "histórias, vivências, vida".

Pensar dessa forma é identificar a produção pelo caminho da cultura, antes mesmo desta ter sido capturada pelo mercado e a chamada indústria cultural[18]

---

[17] Relato fornecido por Ruth Pinheiro durante entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

[18] ADORNO, THEODOR W. INDÚSTRIA CULTURAL E SOCIEDADE. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. Conceito elaborado por um dos integrantes da Escola de Frankfurt, Theodor W. Adorno, traz como reflexão a produção em alta escala de bens culturais de forma industrial, a partir da tecnologização e reprodução em série. Sendo a lógica econômica e social

(ADORNO, 2002). Cultura essa que representa grupos sociais distintos, os diferenciando ou aproximando, imprime marcas que refletem nas formas como nos socializamos, traçamos nossas trajetórias. Nossa identidade é construída enquanto indivíduos com interação entre os demais sujeitos e os meios sociais em que estamos inseridos (HALL, 2011).

Porém, a cultura só pode ser isso para uma gama diversa de comunidades e pessoas se ela não for contaminada pelo racismo. O que estamos tentando dizer é que as ideologias raciais produzem estratificações entre grupos propondo hierarquias tanto raciais, como culturais que irão sustentar uma " 'superioridade' branca ocidental à 'inferioridade' negro africana. A África é o continente 'obscuro', sem uma história própria [...]; por isso, a razão é branca, enquanto a emoção é negra" (CARDOSO, 2014, p.970).

Essa compreensão de produção cultural está diretamente relacionada à produção de um sistema de signos (marcas semânticas), via significantes (matéria) e significados (sentido), que trazem como resultado a produção de histórias que irão representar pessoas, territórios, comunidades (HALL, 2016). Logo, a cultura dentro da produção desempenha um papel da criação de sistemas de significações (EAGLETON, 2011) que serão transmitidos via discursos, estes não se limitam ao campo verbal, mas também invadem o campo visual, sonoro, corporal (HALL, 2016), e é a partir disso que teremos a produção intermediando formas de se difundir significações que operam dentro da esfera da linguagem que em nosso trabalho vai ter a interface da cultura como construção de sentidos.

E por falar em discurso de forma diferente das outras produtoras estudadas, que possuem formação e/ou qualificação específica na área e associam diretamente produção a projeto cultural, Simone Ribeiro, professora da rede municipal de ensino, 46 anos, Mestre em Letras com ênfase em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, entende a produção e a faz enquanto:

> [...] uma produção cultural de guerrilha, de trincheira, pra sobreviver, pra poder levar adiante projetos que surgem muito do solidário, do desejo de realizar aquela ação que na maioria das vezes, que no meu caso é cultural, mas é um cultural militante, é um cultural que não se presta a trazer um discurso que seja apenas do entretenimento. Ela sempre é uma produção de algum conteúdo, de alguma manifestação, costurada pela arte, mas pra trazer algum discurso, que na maioria das vezes não é um discurso que interessa no

predominante e não a lógica da obra de arte. Investindo na padronização dos produtos culturais e sua universalização diante o receptor, que segundo essa corrente teórica é um público consumidor passivo.

mercado (informação verbal)[19].

Apesar de toda essa afinação entre produção cultural e mercado costurada pelo financiamento, com contrapartidas ofertadas pelos produtores ao investidor, que podem ir desde a divisão de receita gerada pelos bens e serviços culturais produzidos ou retorno em mídia mais conhecido como *marketing* cultural[20], há dentro da produção outras dinâmicas e fontes para a realização de projetos.

Ao falar em produção de guerrilha e trincheira Simone Ribeiro da Conceição coloca a produção para si como uma inquietação e provocação. Esse percurso contrário ao que se faz atrativo ou não para o mercado a posiciona em uma margem social vista por um conjunto de profissionais que dialogam com o mercado, muitas vezes como forma de sobrevivência, moldando seus projetos a apelos comerciais, alcance de público e consumo cultural para divertimento.

A reflexão aqui não é ditar o certo e errado e qual função real que a cultura deva ter. Porém, a discussão sobre esse mercado enquanto espaço de consumo em massa de determinados bens e serviços culturais, retorno de lucro, produção de conteúdos que tenham como função o agrado universal, sem pretensões de representação diversas de pessoas pela raça, gênero, orientação sexual, lugar de classe, se faz preciso para podermos pensar como essas produções menores em aporte financeiro, de pessoal, formação profissional, viabilizam suas realizações e se utilizam da cultura para produzir outras significações, outros discursos.

O relato de Simone Ribeiro a forja produtora e, como ela mesmo diz " é bacana a gente ressaltar que existe a figura do produtor cultural, que é uma figura com uma formação específica, com uma competência que é dada através de vários conhecimentos que eu não domino". A sua participação nesta pesquisa é para mostrar que ser produtor cultural muitas vezes está associado a uma criação coletiva, menos profissional no sentido hierárquico e formalizado do processo, porém, não menos importante para compor um perfil de produção mais acessível e menos dominante.

O fazer produção que ela vivencia se coloca pelo caminho do coletivo, do solidário, do trabalho em rede. Em um mercado cultural disputado e de altos orçamentos e verbas para projetos culturais específicos, pensar novas formas de

[19] Relato fornecido por Simone Ribeiro da Conceição durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

[20] SARKOVAS, Yacoff. In: MIRANDA, Danilo Santos de. Arte e empresa: parceria multiplicadora. Relatório de Pesquisa. 1994. Junção entre marketing e projetos culturais utilizados por empresas patrocinadoras como um mecanismo de comunicação e promoção de marca, um canal de diálogo com o público dos produtos culturais, sendo uma maneira de agaranhar mais clientes.

produção a partir de recursos humanos é viabilizar projetos que caminham na contramão do lucro propriamente dito.

Não queremos aqui defender a precarização da produção e não pagamento dos profissionais envolvidos, mas sim informar novos arranjos de trabalho pelo viés do grupo e como uma rede articulada proporciona sustentabilidade aos projetos culturais que ultimamente estão se reinventando na crise financeira que tem se tornado entrave das políticas públicas de financiamento, isto é, como a política de editais de governo, convocação pública via submissão de projetos para fomento que está escassa ultimamente, interfere na manutenção das produções culturais.

Ao optar por esse caminho de se produzir a partir das realizações de suas próprias atividades culturais, uma espécie de "produção de guerrilha e sobrevivência" como diz Simone Ribeiro, o tornar-se produtor cultural é "criar as condições de existência, de tornar, de materializar aquele produto que você tem". Pois, "dentro desse trabalho a produção é emergencial e compartilhada" (informação verbal)[21].

Se o produtor cria as condições de existência ele precisa pensar em como difundir seus trabalhos. Logo também é seu papel "promover ações que facilitem o acesso a algum conhecimento cultural a mais pessoas" (informação verbal)[22]. Essa facilitação pode ocorrer desde o preço do ingresso, entrada paga ou gratuita; local de realização, a depender de qual região será realizado há limitação de público; tempo disponibilizado para que o público conheça o projeto; interfaces de comunicação para divulgar as ações, mídia impressa, televisiva e/ou virtual, panfletos, *outdoor, busdoor*.

Para além dos mecanismos tradicionais descritos anteriormente para uma produção cultural negra, outros pensamentos vêm à tona. As premissas podem ser: a forma como a comunidade negra será representada; quais histórias serão contadas; a obrigatoriedade ou não de falar sobre racismo; só fazemos arte de denúncia ou podemos falar também de amor?; a cultura do entretenimento nos contempla? Nos cabe?

Essas inquietações permeiam os pensamentos dos produtores e produtoras no processo de produção das suas ações. Para Bieta Rodrigues a motivação em fazer projetos com recorte étnico racial se pauta pela identidade como uma forma de suprir os estragos que o racismo nos provocou e provoca, é trazer a tona novos arranjos

[21] Relato fornecido por Simone Ribeiro da Conceição durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.
[22] Relato fornecido por Ana Beatriz Silva durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em setembro de 2017.

narrativos sobre “nós que foram apagados”, “as histórias que não foram contadas”, uma forma de reavivar, de “resgatar isso” (informação verbal)[23].

A responsabilidade de uma produção negra, e com isso não estamos afirmando que seja a responsabilidade de todas, é de explorar a cultura e as artes como espaços de ressignificação, visão partilhada por Simone Ribeiro, que considera estar nas artes uma forma de expressão a partir da nossa própria corporeidade como algo a ser valorizado.

Esse corpo pode refletir e “simbolizar aquilo que uma sociedade deseja ser, assim como o que se deseja negar” (GOMES, 2003, p.79). O corpo negro foi negado na sociedade brasileira, representamos a exclusão. Uma das maneiras de se converter tal situação está na cultura negra construída simbolicamente por um grupo étnico racial que historicamente foi desqualificado e esvaziado como ser humano.

Outro entrave que as produções como um todo enfrentam, e em especial as produções negras e lideradas por produtoras negras, é a sustentabilidade de seus trabalhos, algo que vem antes de definirmos os meios de facilitar o acesso aos bens e serviços culturais. É preciso pensar quem paga os gastos para o projeto acontecer.

Já tratamos da atuação da iniciativa privada, do incentivo fiscal e dos próprios editais. Mas há outras modalidades adotadas por grupos e coletivos para manutenção e viabilidade de suas ações, que vão desde a confecção de produtos que dialoguem com o projeto, camisas, brindes, *CDs* com a trilha musical, etc; a velha e boa bilheteria, a venda de alimentos e bebidas durante as apresentações; doações de material de algum estabelecimento comercial; apoio para alimentação; espaços de trabalho partilhados e tantas outras possibilidades que fogem da produção cultural *mainstream* e se tornam práticas bem presentes em produções como as nossas.

A maioria das produtoras do campo já captaram recursos em processos seletivos via editais, instância pública e privada e uma delas conseguiu captar junto à Lei Rouanet e obter patrocínio direto de uma das grandes empresas estatais do país.

Porém, o processo da seleção não ocorre de forma contínua e acaba se tornando pontual com recurso para desenvolver um projeto ou outro. Não são anuais, calendarizados e sim pulverizados. Situação ainda agravada pelo atraso de repasse às produções.

A demanda financeira torna-se um dos maiores empecilhos que as produtoras culturais que entrevistamos enfrentam para realização e manutenção dos seus

[23] Relato fornecido por Bieta Rodrigues Lecompte durante entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

projetos que, mesmo quando são contempladas ainda disputam as seleções de baixo e médio orçamento. Os valores que acessam refletem na qualidade da produção que se propõem a fazer, desde ao número de profissionais envolvidos, questões logísticas (transporte, alimentação) divulgação, etc.

O processo de produção pode se tornar precarizado se o aporte financeiro não for o ideal. Vale frisar que estamos pontuando produções negras que não estão enquadradas nas lógicas de cultura de massa como é o caso de algumas produções musicais, por exemplo.

Sol Miranda, contemplada no edital Funarte Bolsa de Fomento aos Artistas e Produtores Negros com o projeto *"Mercedes Baptista, O legado na Dança Afro-Brasileira da primeira bailarina negra do Theatro Municipal",* para projetos de R$150.000,00 identifica o financiamento como uma das maiores demandas enfrentadas por nós:

> [...] conseguir realmente viabilizar nossos projetos através dos editais públicos, e eu não falo desses editais que a gente tem - que bom - que tá tendo agora apesar do baixo orçamento 8 mil, 10 mil, 30 mil, 50 mil, mas editais que realmente apoiam para a composição e confecção de um espetáculo de alto nível (informação verbal)[24].

Segundo ela, dois grandes entraves prejudicam nossas produções. Primeiro o acesso aos editais de alto orçamento, porque ainda há um gargalo para as produções negras que acabam acessando mais os editais com recorte étnico racial e esses são destinados a projetos com baixo e médio orçamento. E segundo:

> [...] ter a possibilidade financeira para dar início aos nossos projetos porque você ter 50 mil de caixa não é algo que você resolva da noite para o dia e não é algo que você tenha. Eu tô falando isso porque a maioria da nossa população vem, né *(sic)*, de uma classe social baixa, enfim, vem das periferias, e esse aporte não é nosso, ter esse dinheiro de caixa não é nosso (informação verbal)[25].

A primeira edição do Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-Brasileiras, mais conhecido como Prêmio Afro, em 2010, contou com patrocínio da Petrobras via Lei Rouanet. Ruth Pinheiro, presidente do Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo dos Santos Neves - CADON, instituição realizadora da premiação, é a única

[24] Relato fornecido por Sol Miranda durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.
[25] Relato fornecido por Sol Miranda durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

produtora do campo a ter um patrocínio da Petrobras, uma das maiores empresas investidoras em cultura no país. Patrocínio esse que se mantém com a realização da 4ª edição do prêmio em 2017.

Porém, o caminho trilhado para a realização da primeira edição foi árduo. Segundo Ruth o projeto foi elaborado em 2005, aprovado na lei em 2006, com liberação do recurso apenas em 2009. Um percurso de quatro anos até a sua realização em 2010.

O caminho que um projeto percorre desde a sua elaboração até sua execução é longo. Algo que dificulta a sobrevivência para quem vive de cultura. Como aponta Simone Ribeiro:

> [...] O produtor e as produtoras elas vivem entre safras, a gente não tem materialmente fôlego pra atravessar todas as temporadas contando com a instabilidade que a área tem (informação verbal)[26].

Todas as produtoras do campo não se mantem somente dos seus próprios projetos. Prestam serviços a terceiros na área de produção e muitas vezes atuam em outros setores da cultura, como Sol Miranda que também é atriz; ou atua em outros campos, como é o caso de Simone, professora da rede municipal de ensino do Rio de Janeiro. Essas são as medidas adotadas como formas de sobrevivência e uma maneira de levantar verba para realizar suas ações.

E a dificuldade se torna mais intensa quando o projeto que realizamos, seja por recorte de raça e/ou gênero, não tem apelo comercial ou nada contra a maré de uma perspectiva de cultura negra folclorizada:

> [...] um outro entrave vai ser de quando a gente faz uma opção por um segmento, que é um segmento de fazer uma cultura que não é produzir piada para as pessoas rolarem de rir, mas produzir um outro tipo de trabalho que tem um recorte racial, a gente vai encontrar algumas limitações de espaço (informação verbal)[27].

Como não é algo ainda praticado por todas, apenas experimentado por uma, a captação via grandes empresas e a relação com seus setores de marketing, comunicação e cultura, responsáveis pela curadoria e gerenciamento dos projetos, é

[26] Relato fornecido por Simone Ribeiro da Conceição durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.
[27] Relato fornecido por Simone Ribeiro da Conceição durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

algo desconhecido por elas. Não possuem essa expertise da "vivência dentro do mercado" (informação verbal)[28].

O que podemos perceber nas falas dessas mulheres é que a produção que estabelecem foge das produções de massa, têm orçamentos baixos e medianos e a forma de captação em que mais investem são os editais públicos, em especial os direcionados para a cultura negra. Logo, a relação com os departamentos das grandes empresas financiadoras se faz praticamente inexistente na rotina delas:

> Eu acho que a maior dificuldade é você chegar em uma empresa, num marketing de uma empresa. Normalmente, atualmente, quem decide os patrocínios são os marketing das empresas. Se você chegar, você já tem inicialmente um olhar de reprovação das pessoas que estão lá, pessoas que estão lá não são negras e elas normalmente não vem a necessidade de trabalhar essas questões de Cultura Negra. Também existe outra coisa a falta de relacionamento que nós produtores e diretores de produções negras não temos relacionamento com o marketing dessas empresas, não conhecemos as pessoas que estão lá, eles não nos conhecem então é mais difícil fazer esse relacionamento. (informação verbal)[29]

A cultura foi uma das principais formas que os grupos e comunidades negras buscaram para sobreviver e resistir a opressão e ao embranquecimento muito forte no país anteriormente e após abolição. O genocídio dos grupos e comunidades negras não se deu somente pela via corpórea, mas também pelo simbólico (NASCIMENTO, 2017). Toda a comunidade africana que aqui chegou, escravizada e violentada, apesar das opressões manteve, por muito tempo e na medida do possível, conexões com sua ancestralidade.

Demarcar a produção como uma produção cultural negra torna-se uma faca de dois gumes. Ao mesmo tempo em que estamos reivindicando produção de subjetividades, narrativas e significados oriundos de produtores e artistas negros como uma forma de posicionamento político e identitário, não-silenciamento e genocídio simbólico, somos avaliados e tratados como margem. Fissurar e deslocar o centro, isto é, o que é visto como universal, cultura legitimada por uma produção branca, é re-existir, provocar e criar outras formas de se fazer cultura.

E ao provocar essas outras formas, as produtoras culturais negras querem distanciar os olhares de desconfiança por serem mulheres e reduzida sua capacidade

---

[28] Relato fornecido por Bieta Rodrigues Lecompte durante entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

[29] Relato fornecido por Ruth Pinheiro durante entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

de trabalho por serem negras. Querem atuar dentro do mercado de forma ampla não sendo limitadas sobre seu nicho de atuação, não optando a trabalhar somente entre os pares - algo politicamente relevante para se manter, dinamizar e fomentar uma rede de produção e profissionais negros. O lugar do reconhecimento e saída da subalternidade é reivindicado. Em relação a isso, Ana Beatriz pondera: "[...] a maior dificuldade é o mercado entender que uma produtora preta é tão capacitada quanto uma produtora branca pra, por exemplo, fazer uma produção executiva de um festival do Rio[30]" (informação verbal)[31].

A instabilidade trabalhista já inerente ao campo cultural ganha outros contornos a depender da raça e do gênero de quem está disputando os postos de trabalho, pois sabemos que "o mesmo trabalho exercido por brancos, os rendimentos são sempre menores para trabalhadores negros de qualquer categoria profissional (principalmente nas de maior qualificação)" (GONZALEZ, 2011, p.18).

Na produção cultural de perfil massivo, como alguns gêneros da música, temos um contingente significativo de artistas negros atuantes. Porém, quando dialogamos com outras linguagens artísticas de alcance de público menor como as artes cênicas e o cinema experimental, presenciamos produtores e coletivos negros nesses espaços e suas dificuldades de realização.

Essa forma de se produzir cultura com selo negro com todo cuidado para não ser diluída na chamada cultura brasileira, mestiça e harmoniosamente racial, deixa de lado todo capital simbólico e financeiro oriundo das nossas potencialidades criativas. E passamos a notar como "a apropriação lucrativa da produção cultural afro-brasileira também é vista como 'natural' " (GONZALEZ, 2011, p.18) e não partilhada de forma equânime com os criadores, artistas e produtores negros nesse país.

[30] O Festival do Rio é um dos maiores festivais de cinema do mundo e acontece na cidade do Rio de Janeiro. Em sua cartela de patrocinadores estão a Petrobras, BNDES, Oi, Globo Filmes. Para saber mais: http://www.festivaldorio.com.br/

[31] Relato fornecido por Ana Beatriz Silva durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em setembro de 2017.

2.3 Os bastidores das produções: o que o público não vê

Falar do trabalho do produtor na produção cultural se torna uma tarefa difícil pela dimensão empírica e braçal muitas vezes recorrente a esse ofício. Mas como produtora cultural tenho me esforçado em refletir sobre nossas práticas e teorizar a respeito dos nossos fazeres. Tenho em minhas recordações de estudante do curso de graduação em Produção Cultural os anseios de ao me formar não ser apenas uma produtora da execução, mas sim uma profissional que cria, pensa, desdobra, articula, que vê além do óbvio e consegue expandir seu olhar para outros horizontes.

Para pensarmos sobre esse lugar da proposição apresentaremos neste tópico os bastidores de produção dos fazeres culturais das mulheres do campo, nos atentando sobre a importância que essas produtoras assumem dentro da organização da cultura negra brasileira.

Falaremos sobre algumas produções assinadas por elas e em especial daremos enfoque no capítulo três para trabalhos realizados por Sol Miranda, espetáculo Mercedes e ULTRAJADO - Uma ocupação Negra, e Ruth Pinheiro, Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro Brasileiras. A escolha desses espetáculos se justifica pelo acompanhamento que pude fazer, estando presente durante parte das etapas de produção.

Antes de adentrar esses trabalhos levantamos aqui algumas informações pertinentes sobre as produções que envolvem cuidado e interligação entre elas. Um desses cuidados é como seus projetos culturais se constroem a partir de uma perspectiva de identidade étnica racial e de gênero que as guia imprimindo nos processos produtivos uma cosmovisão.

Os projetos enquanto instrumento de organização de trabalho dessas mulheres se elaboram de forma interna e externa. Internamente a perspectiva identitária de gênero se dá pela própria formação da equipe de trabalho que em sua maioria ou quase cem por cento são de mulheres. Sabemos ainda que as estatísticas do mercado de trabalho apontam desvantagens entre homens e mulheres em relação a mão de obra ocupada, postos de trabalho, salários e outros. E quando esmiuçamos esses dados com o recorte racial a situação das mulheres negras ainda se encontra mais desfavorável.

E é por essa situação que nos projetos a presença da mulher negra se faz marcante e extrapola a figura das produtoras ao se espalhar por outras funções. Nas

fichas técnicas dos produtos culturais veremos as mulheres negras como diretoras, dançarinas, atrizes, gestoras, dramaturgas. Por mais que haja uma verticalização de funções, o trabalho se faz mais horizontal e colaborativo. As impressões dessas mulheres contaminam os processos de produção, gerando produtos coletivos.

Esse cuidado ao se auto indicarem para trabalhar nos revela uma articulação de rede, ocupação e representatividade. Muitas vezes uma Rede, grifo aqui em letra maiúscula por sua importância, se costura de forma indireta, como algo não oficial, mas que está ali. E isso fica comprovado quando questiono a elas se conhecem outras mulheres negras na produção e ao responderem já estão citando mulheres do próprio campo e outras de fora dele, elas se referenciam:

> Sim, várias. Sim, eu conheço mulheres negras que atuam como produtoras culturais. Eu posso citar três nomes aqui que são mais velhas e são referências pra mim de produção cultural que é a Adriana Milagres, Naira Fernandes e Lelette Couto (informação verbal)[32].
>
> Bom como produtoras profissionais eu conheço a Marina Lima, que é produtora e trabalha na Arena Dicró (informação verbal)[33].
>
> [...] Bituka Nirobe [...] a Neia Daniel [...] A Jana Guinond é produtora, a Bieta...a Bieta é mais jovem já é outro tipo de trabalho [...] Tem a Naira Fernandes que já produziu muita coisa" (informação verbal)[34].
>
> Então eu queria indicar a Gisele Jacob, ela é analista de cultura do Sesc Ramos, e a Priscila Souza que é produtora do Museu Casa do Pontal" (informação verbal)[35].

Em cada relato podemos notar alguns direcionamentos sobre a relação das mulheres negras na produção cultural. Bieta Lecompte ao citar mulheres mais velhas como referência mostra a trajetória que vem sendo construída na área a partir delas. Já Simone Conceição consegue, nas suas indicações, ligar a nova geração de produtoras que passa pelo processo de formação, como a Marina Xavier, a produtoras que se viram na produção por uma questão de necessidade ou sem formação.

---

[32] Relato fornecido por Bieta Rodrigues Lecompte durante entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

[33] Relato fornecido por Simone Ribeiro da Conceição durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

[34] Relato fornecido por Ruth Pinheiro durante entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

[35] Relato fornecido por Marina Lima Xavier durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em novembro de 2017.

Já externamente, há a preocupação na representatividade de público ao qual seus produtos culturais estão destinados e as reverberações que os trabalhos podem proporcionar. Em todos eles há um compromisso que acontece pela representatividade racial e/ou de gênero, de combate ao racismo acompanhado de uma luta contra o machismo e sexismo, ressignificações de histórias contadas por outras autorias que não são hegemônicas e o reavivar de memórias para conexão de nossa ancestralidade.

Seja internamente ou externamente, as marcas identitárias que as constroem enquanto mulheres negras se tecem de forma coletiva. Essas mulheres estão nos dizendo que pertencem a um nós (GOMES, 2003), que são sujeitos construídos coletivamente apesar das diferenças, mas com aproximações pelas similaridades das suas histórias, marcadas pelos discursos de raça e gênero que não se separam e sim atuam de forma interseccional e dinâmica, ao mesmo tempo e agora.

Os atravessamentos étnico raciais e de gênero se tornam para elas insumos na elaboração e desenvolvimento dos projetos. Para Ana Beatriz, atualmente e de forma recente, o seu sustento tem sido proporcionado por trabalhos que trazem como temática central as mulheres negras:

> [...] especificamente dentro do audiovisual [...] To finalizando também um outro projeto, tudo muito atual as minhas experiências todas com produção pensadas pra o povo preto [...] aí tem a música [...] finalizando o *CD* É Preta, foi um projeto com financiamento coletivo pra gravação de um *EP* com cinco cantoras negras de samba daqui do Rio de Janeiro (informação verbal)[36].

Já para Simone desenvolver projetos com recorte étnico racial está atrelado a sua formação familiar e seu local de nascimento. Nascida no bairro Estácio, um dos redutos da criação do samba na cidade do Rio de Janeiro e oriunda de uma família negra, suas referências de trajetória tornam-se fundamentais no seu processo de criação.

Acrescento a esses relatos a motivação de Ruth militante do movimento negro que traz a pauta política sobre questões raciais para seus projetos, que para ela, são pensados para "colocar o negro em evidência, pra destacar a cultura afro-brasileira, pra lutar contra o racismo, desenvolver as instituições, as pessoas e a comunidade".

[36] Relato fornecido por Ana Beatriz Silva durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em setembro de 2017.

Esse cuidado entre elas que perpassa a esfera do trabalho e a recepção não é algo novo, faz parte dessa comunidade desde que o processo de escravidão se instaurou no país. Durante séculos de opressão no período colonial, mulheres negras lideraram revoltas e ajudaram na construção de quilombos. Enquanto mulheres não sofriam menos e sim mais abusos que iam de violências físicas e sexuais, como escravizadas realizavam o trabalho no engenho e na casa grande.

Durante a pós-abolição ex escravizados procuraram meios de subsistência e um deles foi o comércio de alimentos e outras mercadorias na rua. Essa atividade contava com forte presença feminina, mulheres que vendiam suas comidas, as famosas quituteiras, que se espalharam pelos recentes centros urbanos com seus tabuleiros. Além dessa pequena parcela de recém libertos o comércio informal também era fortemente preenchido pelos “negros de ganho e negras ganhadeiras”, escravos que vendiam mercadorias com liberação dos seus senhores e sinhás, mas repassavam uma quantia do que foi comercializado para eles. Segundo GARCIA (2013) tinham habilidades para convencer as pessoas a comprar.

Das muitas mulheres quituteiras historicamente uma se destacou, baiana de origem, mas com a vida firmada na cidade do Rio de Janeiro, Hilária Batista de Almeida mais conhecida como Tia Ciata, chega na cidade carioca anos antes da abolição, em 1876. Naquela época ela e outras mulheres negras da Bahia, conhecidas como tias baianas, ajudaram muitos negros vindos de Salvador, abrigando-os em suas casas (GARCIA, 2013):

> A Abolição ainda era de fato recente e nada mais apaziguador para a comunidade de negros e mulatos em busca de uma identidade no novo quadro social do que poder se agrupar em espaço próprio e renovar seus cultos aos santos, seus ritos percussivos, suas danças ancestrais que, a essa altura, já estavam impregnadas de séculos de colonização ibérica. De qualquer modo, os sons produzidos nesses terreiros ressoavam os velhos batuques que haviam inaugurado a sonoridade do país (TATIT, 2004, p. 30)

Como uma das histórias mais difundidas e conhecidas na atualidade, Tia Ciata, transformou o seu espaço de morada em um verdadeiro ponto de acolhimento, proteção e difusão da cultura africana. Além disso o lugar era espaço de festejo entre os brancos que ocupavam sua ante sala e sala de visita, sendo seu quintal lugar de celebração dos negros com suas batucadas (TATIT, 2004).

A história dessa mulher negra foi inspiração para a criação do média metragem que leva seu nome e que tem como diretora de produção a produtora de nosso campo, Ana Beatriz.

A figura da mulher negra no posto de referência e condução do protagonismo feminino é o fio condutor do filme que traz relatos de diferentes mulheres negras que na contemporaneidade assumem o combate ao racismo como uma de suas agendas políticas e o fazem em seus campos de atuação. Como informa a sinopse do filme:

> O filme traz depoimentos de mulheres negras que são referências na luta contra o racismo e pela visibilidade do protagonismo feminino negro em diferentes áreas de atuação. São elas: a escritora CONCEIÇÃO EVARISTO, a filósofa e escritora HELENA THEODORO, a historiadora GIOVANA XAVIER, a pesquisadora de cinema negro brasileiro JANAINA OLIVEIRA, a atriz ANGELA PERES, as cantoras MARINA ÍRIS e NINA ROSA, a bisneta de Tia Ciata GRACY MARY e Iyalorixá MÃE BEATA de Iyemonjá (ROSA, 2017, s/p).

A visão de cada uma reconstrói a história da Tia Ciata e sua importância enquanto liderança negra no ramo das vendas, era uma grande quituteira, e religioso, Mãe de Santo respeitada e “confirmada no santo como Ciata de Oxum, no terreiro de João Alabá” (TIA CIATA, 2018, s/p), e cultural, sua casa era um verdadeiro ponto de cultura com festejos religiosos e mundanos sendo o samba de partido alto bem difundido:

> Como se sabe, em uma roda, na sua casa, improvisou-se *Pelo Telefone*, que depois passaria para a história como o primeiro samba carnavalesco a ser registrado (por Donga, em 1916) e gravado (por Bahiano, Manoel Pedro dos Santos, no ano seguinte) (GARCIA, 2013, p.31).

Atentamos que a Tia Ciata era uma verdadeira animadora cultural o que, para nós, confere a ela o papel de produtora transformando seu ambiente doméstico em um verdadeiro espaço de cultura, local de encontro de compositores e sambistas naquela época desconhecidos, mas que hoje são referências na música, dos negros vindos da Bahia e de outras partes do sudeste, e também da elite branca da época.

Dizem que produtor é a pessoa dos contatos já que somos verdadeiros andarilhos pela cidade, curiosos em saber quem está realizando e quais são os territórios culturais que precisamos desbravar. Além dessa curiosidade aguçada também nos veem como solução de problemas e mediadores de conflitos. Infelizmente

não temos uma santa ou santo padroeiro para abençoar a quantidade de milagres que somos capazes de fazer.

A Tia Ciata era uma pessoa influente assim como os produtores, com muitos contatos e articulada entre as camadas sociais. Sua casa era frequentada por tudo que é gente, pobre e rica, simples e sofisticada. Segundo Walter Garcia em "*Melancolias, Mercadorias*" ela desfrutava de prestígio social por ser "considerada a tia mais influente", mantinha relação com os teatros e associações de carnaval ao locar para eles "roupas de baiana feitas pelas negras com requinte" (GARCIA, 2013, p.32).

Para retratar sua trajetória e transformá-la em roteiro de cinema a produção do filme de Ana Beatriz contou com o apoio financeiro da Secretaria do Audiovisual - SAV do Ministério da Cultura que lançou, no final de 2014, a segunda edição do *Edital Curta Afirmativo: Protagonismo de Cineastas Afro-Brasileiros na Produção Audiovisual Nacional*, sendo a primeira edição em 2012.

Voltado para projetos de curta e média metragem, a serem selecionados de 21 a 13 propostas respectivamente, o edital tinha como objeto:

> 1.1 [...] apoio à produção de obras audiovisuais brasileiras inéditas e originais, ***dirigidas ou produzidas*** por negros, pessoas físicas, podendo ser ficção ou documentário, com a possibilidade de utilização de técnicas de animação (BRASIL. EDITAL Nº 05, DE 12 DE NOVEMBRO DE 2014) *grifo nossos*).

Além de apoiar, a SAV tinha como propósito fomentar o "protagonismo de cineastas afro-brasileiros na produção audiovisual nacional" (BRASIL. EDITAL Nº 05, DE 12 DE NOVEMBRO DE 2014).

Para participar cada interessado deveria autodeclarar sua cor/raça, isto é, negro e negra, além de ocupar o lugar da produção ou direção. Esse critério da inscrição demonstra a importância do produtor na viabilização dos projetos e em sua organização. No caso do filme de que tratamos, uma das diretoras é negra.

Os projetos inscritos na categoria de média metragem tinham como teto orçamentário o valor de R$100.000,00 (cem mil reais). Porém, a liberação do recurso não se deu de forma imediata. Desde a seleção até sua exibição em 2017 o projeto levou praticamente três anos para ser concretizado. O atraso no repasse e falta de segurança do recurso em cofres públicos é a preocupação inerente aos produtores que se aventuram a submeter seus projetos em editais governamentais.

Mesmo com todo esse desgaste sabemos a importância da política de editais como forma de tornar mais transparente o repasse de verba pública. No entanto, o

instrumento foi pensado de maneira que não o torna democraticamente acessível, já que, em sua grande maioria, exige a apresentação da proposta via projeto escrito. Algo que se torna faca de dois gumes, pois além do pré-requisito da escrita há uma forma de apresentar as atividades culturais que são organizadas no arcabouço de um projeto composto por itens específicos que já tratamos aqui[37].

Assim, para a diretora de produção do curta, atualmente nos tornamos dependentes dessas políticas e das leis de incentivo com seus critérios de participação que padronizam as produções por conta da

> [...] escrita, já começa que você tem que saber um padrão de escrita pra captar recursos, e essa padronização eu acho que é uma das principais barreiras [...] que poderia potencializar as nossas produções, [...] o não acesso a esses mecanismos, a essa padronização mesmo da produção, da escrita, de você saber como você chega no patrocinador, porque é tudo um como sabe, é o famoso cc, contato e caô, e se você não sabe, se você não tem contato, se você não sabe do caô da escrita, você impossibilita muitas produções (informação verbal)[38].

Apesar da crítica à dependência dos nossos projetos a esses mecanismos de financiamento, Ana Beatriz defende a criação de políticas culturais específicas de fomento para as produções negras pois, segundo ela "[...] a Rouanet ainda não olha, os grandes patrocinadores ainda não olham para as produções negras como de fato um recorte, como algo que deve ser financiado separadamente" (informação verbal)[39].

Essa queixa se faz contundente, pois estamos falando de projetos oriundos de produções com baixo ou quase nenhum apelo comercial e que se distanciam na linguagem, no que propõem a informar e nos meios de distribuição que ainda se concentram em canais específicos (festivais de cinema, cineclubes).

A produção realizada por elas não se caracteriza por uma produção em massa. Seus circuitos de distribuição não se aproximam da lógica de produção industrial. Os segmentos artísticos que atuam ainda se encontram com menor retorno de público, porém de grande presença negra na recepção e quase nenhuma presença branca. Como dito por Ruth:

---

[37] Ver Capítulo 1, tópico 1.1.1 Projeto cultural: cartão de visita do produtor, p. 23

[38] Relato fornecido por Ana Beatriz Silva durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em setembro de 2017.

[39] Relato fornecido por Ana Beatriz Silva durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em setembro de 2017.

> [...] você vai a uma peça de negros, que agora a gente tem graças a Deus, a gente tem várias peças atualmente que retratam personagens da história, pessoas famosas [...] você vai na plateia dessas peças você vai ver noventa por cento de negros na plateia, você não vai ver meio a meio, os brancos não vão a nossas produções, vão muito pouco as nossas produções (informação verbal)[40].

Para além da distribuição que não é de larga escala, sabemos que produzir a partir dessa lógica é influenciar produções negociando autonomias e estéticas, é muitas vezes ter que abrir mão da reflexão e discussão que os trabalhos podem proporcionar em troca do simples e direto entretenimento. O que estamos tentando dizer é que as formas de criação determinam atualmente a recepção de público que pretendemos atingir. Esse público tem a opção de se deixar ser provocado ou apenas manter seus modos de fruição.

O audiovisual é um dos segmentos artísticos mais caros de se produzir, mesmo com o avanço tecnológico e filmagem digital, sem necessariamente sofrer com rolos de fita, ainda continua como um setor já consolidado como indústria, a possuir uma das cadeias produtivas de alto orçamento e que, para Ana Beatriz, tem forte presença de mão de obra “branca, masculina e heterosexual”.

Por isso, políticas culturais afirmativas provocam e fomentam a distribuição de recursos que mais viabilizam outras estéticas artísticas. Uma dessas políticas, foi o *Edital de Criadores e Produtores Negros* (2012/2013), parceria entre o MinC, a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial – Seppir e a Fundação Cultural Palmares - FCP, responsável pelo lançamento de um pacote de editais, envolvendo a Secretaria do Audiovisual - Edital Curta Afirmativo; Fundação Biblioteca Nacional (FBN) - Editais de Apoio à Coedição de Livros de Autores Negros, Apoio a Pesquisadores Negros e de Seleção de Projeto para Implantação de 27 Pontos de Cultura Negra; e Fundação Nacional de Artes (Funarte) - Prêmio Funarte de Arte Negra.

Para o Ministério esse conjunto de editais se apresentou como uma “política de reparação histórica do Governo Dilma” ao premiar em R$9 milhões e com abrangência nacional (AGOSTINHO; LIRA, 2018).

Como ações afirmativas, essas políticas se implementam e devem ser provisórias, isto é, elas revelam que há uma discrepância no financiamento de projetos

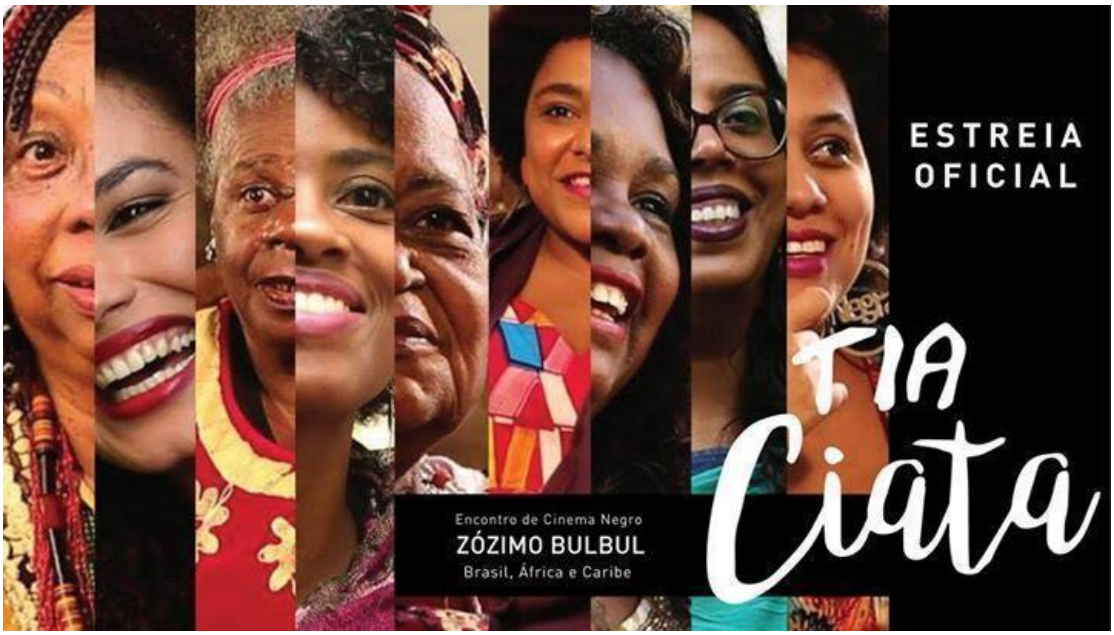
[40] Relato fornecido por Ruth Pinheiro durante entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

pelo recorte temático e de quem as propõe. Logo, toda produção negra não pode se limitar a editais específicos para elas. Se pegarmos todos os editais lançados pelo Ministério, suas secretarias e vinculadas, veremos que o número de pleiteados ainda favorece uma determinada classe artística. Sendo assim precisamos almejar que a cultura e a arte sejam contempladas agregando outros projetos e fazedores.

As produções das mulheres do campo carecem de recursos ou, quando os tem, eles são instáveis ou de fonte única. Muitas realizam seus trabalhos sem verba, expertise que nós negros possuímos para produzir sem dinheiro, mas que nos limita no momento do fazer e precariza nossas relações de trabalho, de produção e sobrevivência.

Segundo Ana Beatriz ao acessarmos o recurso, ainda que pequeno, conseguimos produzir muita coisa. Ela cita como exemplos, dois festivais de audiovisual de 2017. O 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro que teve como "grande destaque as produções negras" e X Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe (RJ) que "[...] teve o triplo de inscrições [...], é o reflexo total das políticas de ações afirmativas [...] as produções de mulheres [...] foi o destaque no encontro [...] a quantidade de mulheres realizadoras".

O filme *Tia Ciata* foi um dos selecionados no encontro e lançado oficialmente durante a programação em 31 de agosto de 2017. O filme foi realizado por mulheres e contou com equipe extremamente feminina assumindo o protagonismo de fala, difundindo suas pesquisas e usando como fio condutor suas histórias:



Cartaz de divulgação filme Tia Ciata - Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul.
Fonte: Google imagens

TIA CIATA

Ficha técnica:

Gênero: Documentário

Duração: 26 min

Classificação: Livre

Entrevistadas

Angela Peres

Conceição Evaristo

Giovana Xavier

Gracy Mary Moreira

Helena Theodoro

Janaina Oliveira

Mãe Beata de Iyemonjá

Marina Iris

Nina Rosa

Direção e Roteiro

Mariana Campos

Raquel Beatriz

Pesquisa

Mariana Campos

Raquel Beatriz

Ana Beatriz Silva

Carolina Merat

Produção Executiva

Mariana Campos

Direção de Produção

Ana Beatriz Silva

Assistente de Direção

Carolina Merat

Direção de Fotografia

Karen Ferreira

Eric Paiva

Operação de Câmera

Karen Ferreira

Marina S.Alves

Eric Paiva

Som Direto

Amanda Moraes

Raquel Lázaro

Vilson Almeida

Montagem

Raquel Beatriz

Edição de Som e Mixagem

Raquel Lázaro

Fotografia Still

Carolina Merat

Aline Venâncio

Elenco

Aissa Seidi

Ana Beatriz Silva

Ana Magalhães

Andréa Motta

Beà

Claudia Coutinho

Daiane Ramos

Dandara Raimundo

Jorgete Barbosa Xavier

Livia de Souza Vidal

Luciana Lacaster

Lumena Aleluia

Maria Menezes

Marina Íris

Mohara Valle

Nubia Jimenez

Sabrina Chaves

Verônica Costa

Trilha Sonora Original

Ana Beatriz Silva

Ana Magalhães

Beà

Daiane Ramos
Dandara Raimundo
María Paz
Tina
Comunicação
Silvana Bahia
Comunicação Digital
CANZAR
Designer Gráfica
Dávila Pontes
Roberta Nunes - Reconto
Videografismo
Estúdio Roncó
Tradução Inglês
Aissa Seidi
Diogo Ribeiro Alves

A realização de um projeto que se dá por muitas mãos, quando selecionado a ter um aporte financeiro possibilita melhor profissionalização, reconhecimento das pessoas envolvidas, admiração das experiências que cada integrante imprime no processo de criação e uma maior qualidade artística. Além de possibilitar que nossa história, muito basilar na oralidade, torne-se um registro material para ser difundida como alimento da nossa memória, diminuindo o risco das histórias únicas não contadas por nós.

Lembrando que ainda acessamos valores de baixo e médio porte sendo isso um reflexo do racismo e machismo que afeta a grande maioria das mulheres do campo. Apesar que o pouco se transforma em muito, como relata Ana Beatriz:

> [...] a gente conseguiu acessar alguns meios de financiamento, conseguimos produzir muito que pouco ainda, mas já está sendo significativo. Um pouco que se multiplica em muita coisa [...] a gente já tem essa expertise de fazer sem dinheiro, a gente já vive sem dinheiro, quando a gente tem então cara a gente faz (informação verbal)[41].

[41] Relato fornecido por Ana Beatriz Silva durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em setembro de 2017.

Apesar de todo esse caminho de elaborar projeto, submeter no edital, aguardar ansiosamente a sua seleção, depois a liberação do recurso, definição e contratação de equipe, set de filmagem, captação de imagens, edição, pós produção, lançamento e prestação de contas, pincelando de forma sucinta um processo de criação/produção, finalmente o filho, o projeto, o produto brota e com ele todas as limitações materiais não apagam ou diminuem a necessidade, para muitas produções negras, de falarmos sobre nós, nossas demandas e aflições.

Reafirmando em muitos dos nossos trabalhos as questões identitárias que são refletidas em nossa forma de fazer, apresentar, de firmar as nossas estéticas, de contribuir com nossos significantes, trabalhamos em busca de outros significados que pautem nossas condições de existência.

Outra produção que trataremos foi o trabalho idealizado e realizado pela produtora Bieta Lepcomte, o projeto *GIRA - Circularidades de Danças Africanas Diaspóricas*, trabalho de ocupação de espaço Casa das Pretas durante os meses de julho a outubro em 2017 com periodicidade de uma vez por semana.

A casa lançada em abril, na cidade do Rio de Janeiro em 2017, tem como coordenação a gestão compartilhada das instituições Coisa de Mulher, representada pela pesquisadora e militante do Movimento de Mulheres Negras Edmeire Exaltação e Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo dos Santos Neves - CADON, presidida pela Ruth Pinheiro.

A GIRA segundo sua idealizadora:

> É a série de atividades no formato de estudos e pesquisas de danças africanas diaspóricas realizadas na Casa Das Pretas. A Gira tem como objetivo difundir e trabalhar o histórico corporal feminino, identitário e sensorial. Tem como meta despertar a autoestima, em especial das mulheres negras. Na vida, constante é a ancestralidade que Gira. Mestras, Professoras e Orientadoras de dança Afrodiaspórica irão girar na Casa das Pretas, no fluxo infinito deste movimento (informação verbal)[42].

O projeto nos chama a atenção pela forma como foi produzido: a partir de levantamento e mapeamento de mulheres negras bailarinas, dançarinas, coreógrafas e pesquisadoras, além de coletivos que têm como enfoque o trabalho de pesquisa no

[42] Relato fornecido por Bieta Rodrigues Lecompte durante entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

segmento da dança, dialogando corpo, estética, identidade e movimento, além de estabelecer conexões culturais entre Brasil e países africanos.

Trata-se de trabalho de mergulho profundo em que participantes, em sua maioria mulheres negras, re-estabeleceram memórias a partir dos movimentos corporais e espaços de fala. O ato da fala é importante ser lembrado, pois historicamente as nossas bocas foram amordaçadas.

A produção se materializa pela grande articulação que sua idealizadora assumiu fazer, além das parcerias estabelecidas Bieta conseguiu agregar no espaço de afirmação feminina negra um público de mulheres negras que ocupou lugar de fala e de recepção.

Mulheres negras, de maioria acadêmica, de trajetórias diversas, partilharam com outras mulheres também negras suas experiências e encaminhamentos de pesquisa. Durante os encontros, as temáticas giraram em torno da cultura negra pelo viés da dança em contexto diaspórico.

Outra produção que trouxe como fio condutor principal o corpo negro e feminino e contou com a colaboração da produtora Simone Conceição, foi o trabalho audiovisual intitulado *"Fé menina"*. De realização coletiva, idealizado pelo Coletivo Audiovisual Elekô, a série traz como abordagem a ancestralidade e as conexões com o sagrado a partir dos elementos da natureza "fogo, terra, ar, água" (MULHERES DE PEDRA, 2017).

A produção tem como cenário principal a baía de Sepetiba, região da zona oeste carioca, precisamente Pedra de Guaratiba, local de nascimento do grupo que surge a partir do Coletivo Mulheres de Pedra que desde 2001 atua "com o objetivo de valorizar o protagonismo da mulher negra na construção de um outro mundo no qual as relações se tecem através da arte, da educação, da economia solidária e da diversidade cultural" (MULHERES DE PEDRA, 2017).

Antes da sua formação, Elekô foi o nome do primeiro curta cinematográfico que reuniu diferentes mulheres, de maioria negra, que tinham como perfil de trabalho uma "produção feminina, coletiva e horizontal" (MULHERES DE PEDRA, 2017).

Assim como em *Fé Menina*, *Elekô* também é direcionado como espaço de experimentação e liberdade entre as mulheres e suas condições de existir. Explorando a zona portuária, local da gravação, como mais um elemento cênico, as mulheres negras em cena se conectam pela dor, sendo representada pelo barro vermelho pisado e espalhado pelos seus corpos, mas também pela terra, presente em suas

mãos e representada pelo Cais do Valongo, ponto de chegada de muitas nações africanas aqui escravizadas.



Frame Curta Elekô (2015). Realização Coletivo Mulheres de Pedra.

Com duração de seis minutos o curta foi lançado em 2015 e concorreu a festivais sendo contemplado em alguns deles, com destaque para o 72horas Festival de Filmes em que levou as estatuetas de melhor curta, melhor ficção e *sound design.*

Após a criação do primeiro trabalho, o grupo decide conceber a série *Fé Menina* lançada na abertura do X Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul – Brasil, África e Caribe, em agosto de 2017.

Assim como no primeiro curta, a série também foi criada e produzida de forma horizontal e coletiva. Contando com mais de sessenta artistas mulheres oriundas da cidade do Rio de Janeiro, mas também de outros estados do Brasil e de fora do país, África e América Latina (MULHERES DE PEDRA, 2017).

A sinopse do primeiro episódio piloto é apresentada pelo Coletivo Elekô da seguinte forma:

> Iluminadas pela lua, as deusas adentram o ventre poético do manguezal. Sob a luz da minguante o endeusamento se revela em gestos, movimentos, oferendas que movem a travessia marcada por fé, feitiço e sabedoria (MULHERES DE PEDRA, 2017).

Assim como as demais produções descritas o que percebemos como ligação entre elas, além da escolha temática, é a relação de trabalho construída a partir do feminino e da negritude. Mulheres negras que apesar dos sofrimentos impostos pela sua condição conseguem produzir e difundir suas subjetividades a partir da construção e reconstrução de suas identidades que sofreram fortes fragmentações, sendo destroçadas, mas também re-significadas.

Através da força do coletivo e pelo elo entre elas, muito oriundo da percepção coletiva do racismo e machismo no cotidiano, elas transformam os postos de inferioridade que lhes são determinados socialmente pelo patriarcado e a branquitude em potencialidades criativas.

Apesar disso precisamos salientar que essa força poderia ser depositada apenas na produção das suas culturas e artes e não necessariamente como instrumento de ressignificação de valores e anseios, ferramenta de denúncia a violações de direitos. A produção cultural das mulheres negras poderia ter como premissa a liberdade de produzir o que quiserem.

Mas a forma como são identificadas socialmente requer desse tipo de produção algo além da livre criação. Logo, ao se apropriarem das dinâmicas da produção cultural como metodologia de combate ao racismo, machismo e sexismo, essas produções negras femininas gritam por sobrevivência as suas subjetividades e auto afirmam suas diferentes identidades como forma de luta a qualquer tipo de anulação, seja ela física e/ou simbólica.

3 Por que as produções culturais realizadas por grupos negros se tornam e são negras?

3.1. Negritude como potência inspiradora das produções culturais negras

Abordamos nos capítulos anteriores sobre algumas definições de cultura e sua articulação e presença na produção cultural, conferindo a ela poder, pois se torna responsável pela produção de sentidos difundidos por diferentes grupos sociais.

Porém, a produção de significados desses grupos é historicamente classificada e categorizada entre superior e inferior. As comunidades negras africanas e diaspóricas fazem parte deste contingente.

Ao tratarmos de contexto brasileiro sabemos que a produção cultural negra se fez presente desde o momento da colonização se firmando até os dias de hoje de forma expressiva.

Mas, conforme analisamos as produções das produtoras culturais de nosso campo, percebemos as motivações para realizarem seus projetos com temáticas de recorte étnico racial. Notamos como para as produções negras questões como identidade, representatividade, pertencimento, coletivo e subjetividade são importantes e influentes na formatação de seus projetos.

Por isso, reservamos o último capítulo para refletir a produção simbólica negra que tem a cultura como seara e espaço de experimentação e liberdade criativa. Sabemos que esta 'liberdade' se encontra constantemente em exercício de disputa. Pois, o lugar de protagonismo e liderança não nos foi dado, logo precisamos de forma organizada e estratégica conquistá-lo.

Para nos ajudar na reflexão nos apropriamos das ideias de Hall (2003a), no texto *"Que 'negro' é esse na cultura negra?"*, em que aborda o lugar de objeto do popular na pós-modernidade ao ser contraposto ao que se chamava de alta cultura, cultura de elite. O popular seria o espaço das experimentações, emotividade, tradições e memória.

Ainda sobre o popular Hall (2003a) o enxerga como espaço de resistência apesar da pressão da hegemonia em enclausurá-lo na subalternidade. As produções populares persistem e retiram das experiências coletivas "vigor" para transformar opressão em sobrevivência e afirmação.

Para Hall (2003a) a produção cultural negra está presente no popular, marginalizada e deslocada como inferior e “vulgar”. Apesar de ocupar essa posição periférica, as comunidades negras recorrem ao próprio corpo enquanto espaço de armazenamento utilizado por elas para manutenção e difusão dos repertórios culturais. Para não sucumbir “essas culturas têm usado o corpo - como se ele fosse, e muitas vezes é, o único capital cultural que possuímos. Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação” (HALL, 2003a, p. 153).

Atribuímos tal fato ao processo de desumanização e retirada do lugar de origem das comunidades negras escravizadas que elevaram seus corpos como verdadeiras bagagens de preservação de patrimônios culturais que se mantém, apesar do genocídio simbólico e físico das comunidades negras.

Além de recortamos a cultura negra pela alusão ao popular trabalhado por Hall (2003a) também identificamos a cultura pela ótica negra a partir dos pensamentos de Nilma Lino Gomes (2003) que a define em contexto brasileiro como:

> [...] particularidade cultural construída historicamente por um grupo étnico/racial específico, não de maneira isolada, mas no contato com outros grupos e povos. Essa cultura faz-se presente no modo de vida do brasileiro, seja qual for o seu pertencimento étnico. Todavia, a sua predominância se dá entre os descendentes de africanos escravizados no Brasil, ou seja, o segmento negro da população (GOMES, 2003, p.77).

Sabemos do trabalho realizado pelo Movimento Negro no país ao ressaltar a importância da auto declaração por parte da população nos censos demográficos, maneira de afirmação étnico-racial para difundir a estética negra e atribuir aos nossos corpos e trajetórias, fragmentadas pelo racismo e escravidão, confiança e positividade nas formas de ser dessa população (GOMES, 2003).

Munir simbolicamente o imaginário de negros e negras com referenciais de prestígio, respeito e admiração, tem sido realizado por produtores culturais negros ao elaborarem suas ações por atravessamentos identitários e de gênero conforme nossa abordagem.

A produção africana fincada aqui não se manteve na essência, pois acreditamos que as conexões ocasionadas pela diáspora lhes conferiu outras óticas e caminhos. Porém, não deixamos de acreditar que as produções negras se conectam diasporicamente e tem como elo principal o racismo como pauta de embate. A cultura negra realimenta-se de africanidade”.

Por isso para Gomes: “[...] a produção cultural oriunda dos africanos escravizados no Brasil e ainda presente nos seus descendentes tem efetividade na construção identitária dos sujeitos socialmente classificados como negros” (2003, p.78).

A construção identitária se dá pela nossa relação com o outro e como este nos vê. Estruturalmente o outro, no caso nós, fomos forjados pelo referencial branco, tomado como norma. Logo, o grupo visto como negro não se identificou dessa forma, mas sim, foi apontado como tal. Ao pensarmos dessa maneira podemos dizer que “a cultura negra possibilita aos negros a construção de um “nós”, de uma história e de uma identidade” (GOMES, 2003, p.79).

Para esvaziar o imaginário negativo ofertado pela norma e fugir do apagamento possibilitado por estratégias de embranquecimento, isto é, ocultamento dos atributos físicos e culturais da negritude, vemos nascer projetos culturais que se posicionam de forma afirmativa ao enaltecer as marcas da negritude, provocando reflexões sobre nossas histórias e deslocando narrativas negras para o patamar superior.

Socialmente falando as identidades negras disputam o jogo da “rejeição/aceitação” entre os demais grupos étnicos raciais e intra grupo. Diante o mito que reverbera até hoje, de sermos uma democracia racial, toda a carga simbólica carregada pela comunidade negra sofre rejeição ao ser reivindicada, porém é aceita ao ser misturada a cultura brasileira, pois dessa forma, diluída, não há protagonismo nem representatividade negra (GOMES, 2003).

Sabemos que esse mito tem origem na violência sofrida pelas mulheres negras e indígenas que, para Sueli Carneiro, resulta na miscigenação, responsável pelas “construções de nossa identidade nacional”. Continua ao relatar sobre como a “violência sexual colonial” torna-se “ ‘cimento’ de todas as hierarquias de gênero e raça presentes em nossas sociedades” (2003, p.01).

Se pelo viés da raça sofremos todas essas contradições e deslocamentos identitários agregados à categoria de gênero produzimos um subproduto social hierarquizado duplamente que é a mulher negra.

Base da pirâmide social as mulheres negras enfrentam mais obstáculos para auto afirmar seu lugar no mundo e se apresentar nele. Para elas, as contradições oriundas da raça somam-se as de gênero. Sofrem por serem negras e mulheres.

O tornar-se negro nasce da violência, mas na história sofre transformações sociais de pertencimento e ressignificações por parte de militantes, intelectuais,

artistas e tantos outros que vestem a camisa da negritude para exaltar as condições de ser da pessoa negra.

No embate identitário que vivemos hoje os defensores da negritude abordam a amplitude das diversas facetas em ser negro. Isto é, como fugir e escapar da identidade a mim ofertada, ao mesmo tempo ressignificá-la e criar outras particularidades?.

O caminho entre ser e se tornar negro passa por essa dicotomia, pois queremos acessar "uma negritude redutora da dimensão humana e a universalidade ocidental hegemônica que anula a diversidade" (CARNEIRO, 2003, p. 05). Queremos ser humanizados e ao mesmo tempo fazer parte do todo. Compreendemos esse anular como a forma de não exclusão:

> [...] Ser negro sem ser somente negro, ser mulher sem ser somente mulher, ser mulher negra sem ser somente mulher negra. Alcançar a igualdade de direitos é converter-se em um ser humano pleno e cheio de possibilidades e oportunidades para além de sua condição de raça e de gênero (CARNEIRO, 2003, p. 05).

A contradição de sabermos quem somos e a busca por ser é estrutural e radicada pela colonização via relação dos colonizadores (dominação) e colonizados (dominados). Frantz Fanon em "*Pele Negra Máscaras Brancas"* (2008) reflete como esse contato provoca estrago as populações exploradas pela colonização que tiveram suas identidades esmiuçadas e deslegitimadas, pois os modos de ser dos explorados eram invalidados e para não sucumbir eles precisavam estar alinhados aos dominadores.

Combater a dominação que é estrutural e fortemente radicada não é tarefa fácil, mas é possível quando reconhecemos, acessamos e aplicamos a negritude como modo de vida. Um de seus mentores, o poeta e escritor Aimé Césaire, a define por sua poesia como:

> Minha negritude não é uma pedra, surdez
> arremessada contra o clamor do dia
> Minha negritude não é uma mancha de água morta
> sobre o olho morto da terra
> Minha negritude não é uma torre ou uma catedral
> Ela mergulha na carne vermelha do solo
> Ela mergulha na carne ardente do céu
> Ela rompe o desânimo opaco com sua justa paciência
> (CÉSAIRE, 2010, p.16)

Assimilamos pelo poema de Césaire (2010) que a negritude pensada por ele não é estática e sim dinâmica. Ela precisa ecoar pelo mundo e se manter viva. Não está direcionada de cima para baixo, semeada no solo não deve ser ceifada, mas sim plantada e espalhada pelo seio social de protagonismo negro, “única via possível para descolonização política e mental das sociedades negras sob dominação ocidental” (MOORE, 2010, p. 17).

A negritude apropria-se da raça e por meio dela desnuda as condições de não humano atreladas ao negro “transformado em ‘negro-animal’, negro-vegetal’, ‘negro-coisa’, ‘negro-sujeira’, ‘negro-fealdade’, ‘negro-sem-história’ [...] ‘negro-sem-porvir’ ” (MOORE, 2010, p. 19).

Racializados nós somos e é pela raça que fomos classificados e apostar na negritude é instrumentalizar corpos negros de consciência, não só estética, mas política no combate ao racismo. A negritude nos oferta as formas de ser e estar no mundo (MOORE, 2010).

A negritude como potência inspiradora das produções culturais negras torna-se insumo dos projetos culturais que difundem a corrente por toda a proposta ao enegrecer a equipe de trabalho, o referencial da ação e o público receptor. A cultura produzida contra a hegemonia e inspirada por parâmetros não europeus. A cultura que explora e possibilita as diferentes formas de ser negro. Por isso para Césaire, “a Negritude foi tudo isso: busca de nossa identidade, afirmação do nosso direito à diferença, aviso dado a todos do reconhecimento desse direito e do respeito à nossa personalidade coletiva” (CÉSAIRE, 2010, p.113).

Além da negritude possibilitar as condições de existir do negro, ela também nasce como reação ao racismo colonial do branco (MUNANGA, 2012). Apesar de muito criticada por alguns intelectuais que a veem como fomento a emotividade, vista dessa forma por associá-la a cultura (dança, música, etc.) e não à política. Nós acreditamos, no entanto que tal ênfase no terreno cultural se dá exatamente pelo trabalho sistemático das racionalidades e da subjetividades negras que não se separam da produção cultural e simbólica.

Notamos até aqui como a demarcação simbólica impressa na cultura e identidades das populações do mundo, historicamente, não representou apenas a diversidade, mas sim classificações, imposições, apagamentos e sobreposições. Os repertórios simbólicos das comunidades, desdobrados nas formas de organização política, social, econômica, cultural, isto é, as formas como os aglomerados humanos

estão no mundo, estão diretamente atreladas às disputas e configurações de seus territórios.

Mas por que será que as marcas identitárias se tornam tão importantes? Para refletir sobre a pergunta lançamos mão do texto *"Quem precisa de identidade?"* de Stuart Hall (2009) que aborda a construção da identidade que por vezes estaria agregada a ideia de integração, originalidade, essência. O contrário estaria presente na pós-modernidade que aposta na identidade por via do "'eu' performativo".

Hall (2009) provoca o leitor com uma indagação: "por que precisamos de identidade?" E considera a crítica desconstrutiva a primeira forma de se responder a questão, que coloca em cheque conceitos que precisam ser "rasurados". Podemos dizer que a identidade seja um deles.

No livro *"A identidade cultural na pós-modernidade"* Hall (2011) nos diz que a identidade no período pós-moderno foi fragmentada, isto é, o sujeito não se reduzia mais pela essência, mas sim pelo fato de ser livre e ser vários em um só. Mas para quais indivíduos a identidade pode ser múltipla? Quem tem o direito de quebrar a centralidade?

Segundo Hall (2009) o descentramento exige não um abandono, abolição e sim uma reconceitualização do 'sujeito'. O sujeito precisa ser pensado nesse novo paradigma, deslocado ou descentrado. E para ser concretizado precisa ser abordado enquanto "prática discursiva". Percebemos essa prática nas diversas produções culturais e demais fazeres dos grupos por nós estudados.

A abordagem discursiva considera que a identificação não é algo acabado e sim processo, construção. Algo que se ganha e se perde embora esteja inserida em contextos, isto é, condições determinadas, incluindo recursos materiais e simbólicos exigidos para sustentá-la. A construção identitária é condicional. Alojada na contingência, possível e incerta ao mesmo tempo (HALL, 2009).

Ao recorrermos aos recursos da história, linguagem e cultura para produção de sentido nos deparamos em questões não sobre aquilo que somos e sim em questões sobre o que nos tornamos (HALL, 2009).

Stuart Hall usa o termo "identidade":

> para significar ponto de encontro, ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos 'interpelar', nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como sujeitos sociais de discursos particulares, e por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos que podem 'falar'. (HALL, 2009, p.111)

Respondendo ao questionamento de Hall nós negros precisamos de identidade porque não queremos ser identificados em particularidades apontadas como nossas, mas sim ter a liberdade de construir e atualizar nossos repertórios e acessar nossas trajetórias. Mas ainda nos encontramos no patamar de nos reconhecermos e sermos reconhecidos como negros, dificuldade essa imposta pelo projeto de colonização/escravidão que tentou nos embranquecer.

Ainda não podemos abandonar o conceito de raça e nos apropriamos dele para racializar os grupos étnicos dominantes e seus privilégios sustentados pelo racismo e para combater as ideologias criadas na seara racial que sustentam as relações de poder. Rebatemos tais forças com a luta antirracista que propõe contradiscursos que desmistificam a construção do negro realizada pela hegemonia (MUNANGA, 2004).

A demarcação racial apropriada pela comunidade a instrumentaliza como munição política, estética, identitária e cultural, transmitida via negritude e se faz combustível para as produções culturais negras. Defendemos que a produção cultural também seja racializada e funcione como organização simbólica da criação subjetiva dos fazedores culturais negros. Por isso lançamos a seguinte indagação “Por que as produções culturais realizadas por grupos negros se tornam e são negras?”

A exclusão, como herança do projeto escravocrata dentro do sistema colonial, reflete as opressões sociais da atualidade. Elas trazem para nós a compreensão de como o corpo negro, como força de trabalho, foi destituído de sentido, saber, história, memória e tantas outras marcações atribuídas aos seres humanos.

O corpo negro precisa se re-constituir como sujeito, todo o tempo, diante da engrenagem para enriquecimento dos impérios de homens brancos europeus engajados no projeto colonizador nas Américas.

A recomposição se dá pela produção de cultura na diáspora. Esta transforma-se em espaço de conexão dos povos negros colonizados e oprimidos, funciona como entre lugar, a ausência da terra natal, mas a presença em novo território que preserva quem somos sob forma de memória corporal.

Refletir sobre a diáspora a partir das nações africanas que aqui chegaram é imaginar as diferentes maneiras utilizadas pelos negros escravizados para restabelecer no “novo mundo” suas sociabilidades a partir de ressignificações de espaços como a senzala e a construção de quilombos como ambientes para reestruturar a ideia de família, coletivo e união destroçados pela colonização.

Mbembe (2014) nos diz que o negro é a invenção elaborada por sentidos que justifiquem a sua opressão, inferiorização e desumanização. Ele é a invenção sólida concebida pelo projeto colonial do ocidente branco europeu.

Logo, o negro continuamente vive na busca da humanização. Rebater a norma branca escravista, que se mantém após abolição, é gritar por sobrevivência e ir além da preservação da vida, exigindo o direito a ela de forma plena. É conviver, na atualidade, com as ações da colonialidade, herança deixada pelo projeto de colonização/escravidão.

Os caminhos para descobrir os motivos das produções culturais se tornarem e serem negras passa pelo lugar da humanização de corpos negros. Marcam-nos pelos traços físicos. Assim, se uma série televisiva tem seu elenco preenchido só por negros, a série deixa de ser apenas a série para virar uma série de negro. Porém, quando os negros se apropriam das criações e produzem sentidos que os representem, isto é, falar de nós mesmo ocupando um lugar universal, mas sem perder de vista as nossas diferenças, disputamos o referencial normativo pela inclusão ao fissurar as esferas do poder, ser e saber. Posicionando-nos como negros.

A humanização se processa diretamente imbricada nas classificações de arranjos sociais, hierarquizados pelo projeto moderno/colonial que finda a Europa como civilização superior e instaura a divisão ao ter como parâmetro o eurocentrismo ocidental.

A resposta dada por intelectuais as reverberações da colonialidade nas esferas do poder, ser e saber, tem sido a produção de reflexões pela ótica decolonial. Para compreendermos o pensamento tomamos como base o texto *“Decolonialidade e perspectiva negra”*, dos autores Joaze Bernardino Costa e Ramón Grosfoguel. Para eles o projeto decolonial não se resume ao momento da pós-colonização, esta não se reduz ao término da dominação, onde seus efeitos não se cessam por conta disso, “ao contrário, os conflitos de poder e os regimes de poder-saber continuaram e continuam nas chamadas nações pós-coloniais”.

Os autores, a partir do pensamento de Stuart Hall, refletem sobre a pós-colonização como momento “[...] de fazer uma releitura da colonização, bem como o tempo presente a partir de uma escrita descentrada, da diáspora” (COSTA; GROSFOGUEL, 2016, p. 15). Segundo eles tanto a prática pós-colonial como decolonial atuam como oposição a colonização, mas não se reduzem a essa contradição, porém não se igualam.

No pensamento pós-colonial deve-se ter o cuidado para não universalizar as subalternidades. Para Costa e Grosfoguel (2016) preocupa a capacidade do pensamento em “tornar-se um significante vazio, que poderia conter e acomodar todas as demais experiências históricas locais”. Diferente disso a proposta decolonial é “[...] prática de oposição e intervenção, que surgiu no momento em que o primeiro sujeito colonial do sistema mundo moderno/colonial reagiu contra os desígnios imperiais que se iniciou em 1492” (COSTA; GROSFOGUEL, p. 17, 2016).

A prática decolonial não se limita em ser uma corrente acadêmica. Ela atua na intervenção e se faz presente nas práticas discursivas para fissurar, ocupar e rasurar. Podemos dizer, olhando por essa ótica, que as produções culturais negras idealizadas pelas produtoras do nosso campo agem pelo viés decolonial. Pois, deslocam os repertórios simbólicos negros subalternizados para o patamar de superioridade, protagonismo e prestígio social.

Os projetos culturais geridos pelas mulheres negras na produção cultural são verdadeiras potências ao contribuir de maneira orgânica na produção intelectual, fomentando outras epistemologias. Validam e difundem outras e diferentes formas de saber. Reativam narrativas fragmentadas e silenciadas por sujeitos hegemônicos.

As experiências de vida negra são tão legítimas como as vivenciadas pelo branco. Mas são vigiadas e mediadas pelo sistema de violações radicado no racismo. Logo, a vida negra ainda está enclausurada pelo preconceito e discriminação. Por isso as produções negras ainda estão amarradas nas práticas identitárias de afirmação do ser negro ressignificando todos os atributos negativos em positivos para num momento posterior ser apenas produção de cultura. Mas para alcançarmos tal feito o racismo não poderá mais existir.

Por isso, a busca e afirmação da identidade negra é tão importante como nos fala Munanga:

> [...] a busca da identidade negra não é, no meu entender, uma divisão de luta dos oprimidos. O negro tem problemas específicos que só ele sozinho pode resolver, embora possa contar com a solidariedade dos membros conscientes da sociedade. Entre seus problemas específicos está, entre outros, a alienação do seu corpo, de sua cor, de sua cultura e de sua história e consequentemente sua “inferiorização” e baixa estima; a falta de conscientização histórica e política, etc. Graças à busca de sua identidade, que funciona como terapia do grupo, o negro poderá despojar-se do seu complexo de inferioridade e colocar-se em pé de igualdade com os outros oprimidos, o que é condição preliminar para uma luta coletiva. A recuperação dessa identidade começa pela aceitação dos atributos físicos de sua *negritude* antes de atingir os atributos culturais, mentais

> e intelectuais, morais e psicológicos, pois o corpo constitui a sede material de todos os aspectos da identidade" (MUNANGA, p. 19, 2012).

Reforçamos mais uma vez que o negro precisa ter plenitude nas suas condições de existir na vida social. Retomando Moore (2010) a negritude deve ser a afirmação diante uma negação sofrida. Logo, se nos identificamos como negros, negros seremos e vamos garantir que essa identificação dada pelo outro que é branco, seja fortalecida pelo coletivo. Não se pode ver a questão identitária apenas sob prisma individual e sim como uma questão grupal.

A fim de demonstrar com mais particularidade as características e lutas das produções negras no Rio de Janeiro contemporâneo faremos, a seguir, o detalhamento de duas das produções do Grupo Emú, "Mercedes" e "Ultrajado". Num outro momento deste capítulo, faremos uma discussão acerca do papel do Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-Brasileiras voltado às especificidades da arte negra, como política pública e forma de acesso à recursos que viabilizam a sobrevivência material, produção cultural e simbólica de grupos negros no Rio de Janeiro e suas redes.

3.2. Grupo Emú: Mercedes e ULTRAJADO

Conheci o espetáculo *Mercedes* em dezembro de 2016, durante apresentação na 20ª edição do Festival de Teatro do Rio na Cidade das Artes, equipamento cultural localizado na Barra da Tijuca, zona nobre carioca.

O que pude assistir naquele dia de casa cheia foi a descoberta de uma história, que mesmo não sendo especializada na área de dança, mas atuante profissionalmente no campo cultural, causou-me espanto fruto de meu desconhecimento sobre a protagonista retratada pelo espetáculo.

A sinopse lida sobre a narrativa que assisti em cena não foi suficiente para nutrir minha imaginação com tudo que vi no palco, este preenchido por um elenco cem por cento negro que através de seus corpos em movimento e vozes passou para aquela plateia a história não contada sobre a grande bailarina Mercedes Baptista, destaque não só por ser negra, ressaltando a sua cor por todos obstáculos

enfrentados, mas também por sua genialidade, esforço, dedicação e contribuição ao que chamamos atualmente de dança afro brasileira.

Saí naquele dia encantada por conhecer mais sobre a nossa história, sim, pois acessar a trajetória de homens e mulheres negras é ter a possibilidade de modificar as nossas referências tão bem embasadas na escravidão e subalternidade. Fiquei maravilhada por ver atores e atrizes jovens com tamanho talento e responsabilidade em interpretar no palco a vida da mulher negra que mudaria o cenário artístico e cultural do Brasil.

Sol Miranda responsável pelo embrião da proposta, assina a ficha técnica do espetáculo assumindo os postos de concepção e idealização, texto, dramaturgia, elenco, concepção de cenário e produção geral.

Ao assisti-la naquela ocasião, interpretando uma das fases da vida de Mercedes, nunca imaginaria a sua multifuncionalidade produtiva e criativa, que se mescla e dialoga com a arte conhecendo cada detalhe na produção de uma subjetividade cênica. Como dito na introdução desta dissertação, cheguei ao meu campo pela curiosidade aguçada na produção cultural da cidade e foi dessa forma que o caminho da pesquisa me fez entrelaçar com a trajetória dessa produtora.

Em conversa com a Sol falamos sobre a sua formação e como ela inicia sua vida de produção a partir de trabalhos desenvolvidos em grandes produtoras da cidade, a produtora audiovisual Arrudeia Filmes e Aventura Entretenimento. E como atriz, ela nos fala sobre a experiência em ter participado do Festival Floriade, na Holanda, projeto de intercâmbio entre artistas do Brasil, Kenya, Ghana e Índia mais os trabalhos realizados na renomada Cia Amok de Teatro, com circulação nacional e internacional. A experiência adquirida enquanto produtora nas grandes produções e expertise artística obtida nos espetáculos profissionais em que esteve encorajaram-a na criação do projeto *"Mercedes Baptista: O legado na dança afro-brasileira da primeira bailarina negra do Teatro Municipal"*.

Trazer o trabalho de produção do espetáculo é detectar no palco a junção de arte e política. É escolher militar pela causa negra por um viés da cultura. É provocar reflexão por um assunto tão doloroso como o racismo, mas propondo uma forma lúdica que contém seriedade e compromisso. Respeitando os que vieram antes de nós e munindo a memória dos mais novos com outros olhares que nada se aproximam ao que disseram sobre a gente.

Como diz o ator e ativista negro Sidney Santiago Kuanza, sobre Sol e o grupo Emú, co-idealizado por ela e formado a partir da criação do projeto, os vê como a

“geração de artistas militantes da cena nacional, uma militância que não abre mão da poesia e do palanque para sonhar dias melhores” (KUANZA, 2016, p.06). Continua ao falar sobre o trabalho da jovem profissional e “artivista” que pôs em frente aos refletores as vidas de artistas negros e negras, majoritariamente esquecidos, e que precisam ter seus legados estudados e difundidos. E escolheram a melhor forma de fazê-lo ao montarem o grupo Emú “que em Legítima defesa se apropria da história de Mercedes, para iniciar sua jornada de investigação cênica” (KUANZA, 2016, p.06).

Sol, ao falar sobre o Emú durante a nossa conversa, defende que o grupo tem como direcionamento realizar teatro negro. Nesse momento ela faz questão de ponderar a diferença que há entre teatro negro e teatro de estética negra. Essa distinção é preciosa, pois desde a minha chegada na cidade em 2016 assisti muito teatro com negro, mas de estética negra. Vejamos a diferença que há entre as duas correntes:

> Teatro negro é aquele que tem como idealizadores e produtores pessoas negras. Essencialmente, é um teatro que é composto por pessoas negras [...] que é desde a época do Abdias do Nascimento. Ele que inaugura, né *(sic)*, o Teatro Experimental do Negro e a gente segue uma vertente aí nesse espaço de atuação (informação verbal)[43].

Sol Miranda dá uma atenção especial a essa discussão por acreditar que, no Rio de Janeiro, os teatros de estética negra dirigidos e produzidos por pessoas brancas, isto é, responsáveis pelos projetos, tem mais acessibilidade a condições de produção que vão desde o local de apresentação ao financiamento. Já o teatro negro segundo Sol, se faz negro na totalidade, transbordando os palcos ao ter em suas etapas de criação profissionais negros que irão influenciar cada pedaço do espetáculo, da direção ao mapa de iluminação.

Defende seu posicionamento ao basear sua escolha por uma questão,

> [...] estética, ideológica e por aquilo que a Conceição fala, né *(sic)*, é a nossa escrevivência, é a forma como a gente quer contar e a grande diferença é essa quando você tem uma pessoa branca articulando [...] as possibilidades dentro do nosso sistema hegemônico são muito mais fáceis (informação verbal)[44].

[43] Relato fornecido por Sol Miranda durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.
[44] Relato fornecido por Sol Miranda durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

Como subsídio para falar da produção do espetáculo, além da entrevista com sua idealizadora, tivemos como referência o livro *"Mercedes: A história de vida de Mercedes Baptista sob a ótica negra como poética cênica do Grupo Emú"* com autoria da própria Sol Miranda e Davi Giordano, autores do texto do espetáculo.

Para Sol, o livro se faz vivo por ser "um ato político, de registro teórico-reflexivo de uma artista negra, sobre e a partir de artistas negros" (GIORDANO; MIRANDA, 2016, p. 11). Sabemos como a colonização esmagou as nossas histórias e ver o processo cênico que se faz ao vivo materializado em registro publicado nos mostra como alternativa de falarmos por nós mesmos. De preservar e reverenciar nossa oralidade assumindo o cuidado para com a nossa ancestralidade.

Mas porque Sol decide falar sobre Mercedes Baptista? O que leva a jovem produtora e atriz a assumir como seu primeiro projeto cultural a história da bailarina negra influenciando outros jovens negros nessa mesma empreitada? Ela nos responde, via páginas do livro, sobre o processo.

Sua inspiração veio ao assistir a apresentação da Cia Os Crespos, companhia teatral de São Paulo que também leva para os palcos narrativas e corpos negros como instrumentos políticos e de debate.

O espetáculo em questão foi "*Ensaios sobre Carolina",* apresentado em 2010, que contava a história de Carolina Maria de Jesus e tinha como fio condutor o seu livro "*Quarto de despejo, diário de uma favelada".* Para Sol o que estava dado era a possibilidade de trazer em cena "construções estéticas que se apropriassem e legitimassem as criações e os criadores afro-brasileiros" (GIORDANO; MIRANDA, 2016, p.19).

A inspiração que veio em 2010 só se transforma em projeto no ano de 2012. Na ocasião Sol vai em busca de nomes expoentes do circuito teatral carioca para formar sua equipe e fortalecer o projeto. Um dos nomes foi a grande atriz Iléa Ferraz, interpretando Mercedes na fase póstuma da história, traz em sua trajetória papéis no teatro, novela, filmes, não só como atriz, mas também como diretora e produtora. Importante artista na construção do cenário de arte negra local e nacional.

Após o projeto elaborado, Sol inicia a captação de recursos. Naquele ano atuava na Aventura Entretenimento, grande produtora de musicais e com sua expertise começa a inscrever a proposta em editais.

Com liberação dos direitos autorais cedidos pela própria Mercedes Baptista uma das primeiras tentativas de submissão do projeto foi o *Prêmio Funarte de Arte Negra.* A premiação integrava o pacote de editais do Ministério da Cultura chamado

Edital de Criadores e Produtores Negros (2012/2013), parceria entre o MinC, Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial – Seppir e Fundação Cultural Palmares - FCP. Infelizmente o projeto não foi aprovado e Sol atribui a não seleção à forma como o projeto foi elaborado "no susto e sem muita dedicação". (GIORDANO; MIRANDA, 2016, p.20)

Passados quase dois anos, em 2014, a Funarte lança a segunda edição do edital agora com nome *Bolsa Funarte de Fomento aos Artistas e Produtores Negros*. Assim como a primeira edição, a segunda também tinha como objetivo proporcionar "aos produtores e artistas negros oportunidade de acesso a condições e meios de produção artística" (BRASIL. EDITAL BOLSA FUNARTE DE FOMENTO AOS ARTISTAS E PRODUTORES NEGROS, 2014).

Paralelo ao processo de inscrição na bolsa, alguns integrantes ao que viria ser chamado Grupo Emú, construíram uma cena curta e a chamaram de *Mercedes* (GIORDANO; MIRANDA, 2016). Os responsáveis da criação, Sol Miranda, Thiago Catarino e Reinaldo Júnior, apresentaram essa esquete durante a "Semana Pedagógica de Iniciação ao Semestre" da Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena. Ali nascia a primeira experimentação do espetáculo que geraria fruto tão grandioso quanto, a reunião do grupo de jovens artistas negros que sentiam falta na formação técnica teatral sobre o "teatro e arte negra na cena contemporânea".

A partir dali eles passaram a se reunir com a presença de "Ariane Hime, Elton Sacramento, Juracy Oliveira, Laís Almeida, Núbia Pimentel, Reinaldo Júnior, Thiago Catarino e eu (Sol Miranda)". Com isso, surgiu o embrião do atual Grupo *Emú* (GIORDANO; MIRANDA, 2016).

Do seu lançamento, em 25 de agosto de 2014, a divulgação da primeira lista de contemplados, 09 de setembro de 2015, e resultado final em 07 de outubro do mesmo ano, notamos o quão desgastante pode ser o processo seletivo. Considerando que todo o processo inicial de criação, desde a elaboração do projeto e as primeiras experimentações, se deu anteriormente ao lançamento do edital.

Estamos falando aqui de uma produção praticamente artesanal. Pensada a partir de artistas e produtores novos e, naquela ocasião, com pouca experiência de mercado cultural. Considerando que essa lentidão de repasse gera uma precarização na produção e não segurança da equipe de trabalho formada, obrigando alguns participantes a ir em busca de outros trabalhos, pois precisam de recursos para sobreviver. A demora traz um encadeamento de problemas: "[...] já prejudicados pelo imenso atraso na execução das etapas de seleção das propostas, impacta também na

desvalorização das bolsas, decorrente da inflação, perdas que aumentam conforme descaso se prolonga" (RIBEIRO, 2015).

Diante do impasse de verba não liberada, os integrantes do Emú, que já haviam começado os ensaios, após divulgação do resultado passaram a se ver com mais frequência, pois para Sol o que antes era uma investigação teatral passou para uma "montagem concreta de um espetáculo, com investimentos públicos" (GIORDANO; MIRANDA, 2016, p.22).

Vale um adendo sobre o edital. O momento de seu lançamento antecede ao ano da crise econômica, não só brasileira, mas mundial, o pavoroso ano de 2015, época que os orçamentos públicos, em especial o da pasta da Cultura, sofreram significativas reduções. Porém para o espanto dos proponentes que acompanharam a nota emitida pela Funarte em 04 de agosto de 2015, praticamente um ano após o lançamento do edital, a verba, oriunda do Fundo Nacional de Cultura, no montante de 4 milhões de reais, havia sido depositada pelo Ministério da Cultura (FUNARTE, 2015).

Em meio a todo esse impasse burocrático, a persistência e resistência dos integrantes do grupo não se abalou ao ponto de provocar a ruptura. Elas e eles continuaram a pesquisa e os encontros.

Para Thiago Catarino que assina, em Mercedes, sua primeira direção:

> Quando eu me encaro neste processo do Mercedes, hoje, vejo o momento afirmativo do Grupo Emú em sua primeira montagem de teatro e isso reverbera a minha necessidade atual de expressar artisticamente os meus anseios étnicos, sociais e políticos (GIORDANO; MIRANDA, 2016, p. 23).

Catarino, ao falar em afirmação, remete para nós a ideia de fixação de nossos anseios enquanto sujeitos desumanizados, marginalizados e embranquecidos fisicamente e simbolicamente (NASCIMENTO, 2017). Logo, os atravessamentos sociais e raciais provocam em nós inquietudes e motivações políticas.

Durante a pesquisa sobre a vida da protagonista, o Emú levantou informações sobre seu local de nascimento, interior do Rio de Janeiro, Campos de Goytacazes. Tudo indica que nasceu em 1921, apenas trinta e três anos da promulgação da abolição. Sua mãe, pessoa simples e costureira de ofício, se muda para a capital durante a sua adolescência. Para a mãe, a cidade poderia oferecer oportunidades à sua filha.

Mercedes enfrentou a mesma realidade compartilhada por muitas jovens negras. Começou a trabalhar cedo para ajudar a sua mãe. Podemos dizer que seu primeiro contato com a arte foi pelo cinema, pois um dos seus primeiros serviços era de bilheteira em uma sala de cinema de rua (GIORDANO; MIRANDA, 2016).

Na história contada no espetáculo, que mistura realidade e ficção, Mercedes desde muito nova sonhava em ser artista. A mãe que nunca lhe podou, porém sempre alertou, a apoiou na escolha. Ainda adolescente tem suas primeiras aulas com a dançarina Eros Volúsia, muito prestigiada nacionalmente por fazer a fusão do balé clássico com as chamadas danças populares brasileiras, entre os anos 1930 e 1940. Naquele momento a dança praticada por Volúsia a partir dos ritmos e raízes brasileiras foi altamente aplaudida.

Não podemos esquecer que a ascensão de Volúsia acontece durante o período do Estado Novo, ditadura de Getúlio Vargas, com fortes aspirações a cultura brasileira e ao nacionalismo. Logo, não é de se espantar a grande repercussão gerada por uma mulher branca, dançarina de balé clássico, enaltecendo a cultura nacional. Porém, os "ritmos brasileiros" e seus movimentos de quadris são de referência negra, as expressões culturais africanas mantidas aqui.

O contato com Eros deu à Mercedes técnica que, momento depois, passou a frequentar as aulas da Escola de Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Já internamente, naquela instituição, Mercedes decide participar do concurso para o Corpo de Baile do Teatro. Seleção bastante concorrida e exigente e ainda mais árdua para ela, mulher negra. Nesse momento da dramaturgia há a transposição da realidade para a ficção. Aqui, o elenco em cena reproduz o episódio racista sofrido pela bailarina durante o processo seletivo:

> A bailarina passou por etapas difíceis, sendo boicotada na última fase do processo quando não foi avisada sobre o dia de realização da prova. Mesmo diante as dificuldades que enfrentou pela sua cor de pele, ela foi aprovada no concurso, tornando-se a primeira bailarina negra a compor o Corpo de Baile do Teatro Municipal (GIORDANO; MIRANDA, 2016, p.34).

Lembrando que o Corpo de Baile, criado em 1936, só teve sua primeira bailarina negra em 1947, mais de dez anos depois (GIORDANO; MIRANDA, 2016). Após seu ingresso, agora funcionária pública, Mercedes continuou invisibilizada, não sendo convidada a interpretar grandes papéis, com seu corpo posto para "figurações ou participações pequenas" (GIORDANO; MIRANDA, 2016, p. 34).

Segundo Giordano e Miranda (2016) a politização pela pauta racial via arte acontece, para Mercedes, a partir da sua aproximação com o Teatro Experimental do Negro de Abdias do Nascimento. A proximidade entre os dois é retratada em uma das cenas mais fortes do espetáculo. Abaixo trechos da dramaturgia:

> **Abdias (para Mercedes)** Mercedes, por favor! Não meça o grau de importância que tem aqui pelo lugar que ocupa numa coreografia.
> **Mercedes** - Eu sou uma artista!
> **Abdias** - E alguém disse que não?
> **Mercedes** - Eu quero ser lembrada por ser uma grande bailarina!
> **Abdias**- Mais isso você já provou que é. Ninguém discorda. (Pausa) Mercedes, ouça. Você, daqui a pouco tempo, se tornará uma grande referência. Neste momento, você é a única a pisar neste palco. Mas amanhã poderemos ter um palco de cheio de bailarinas como Mercedes Batista.
> **Mercedes** - E eu serei lembrada para sempre como a primeira bailarina de cor do Teatro Municipal? Eu passei na prova. Fui avaliada. Não entrei por acaso. Estou aqui porque sou uma das melhores. Não consigo entender o que acontece. Não consigo entender porque não posso dançar como as outras.[...]
> **Abdias** - Você não pode dançar como as outras em virtude de que, há 400 anos, houve Mercedes e Abdias que aqui foram identificados como negros. Pretos na cor e no tratamento. Você não pode dançar como as outras porque você foi trazida para esta terra, em um navio negreiro, para viver como escrava. Destinada a ser comercializada e desumanizada.Você não pode dançar como as outras porque, naquele tempo, determinaram que você só era digna de realizar trabalho braçal. Porque gente como você não tem sexo. Não existem mulher e homem negros. Não existem Mercedes e Abdias (GIORDANO; MIRANDA, 2016, p.111) *grifo dos autores*

Após o contato que provoca na bailarina amadurecimento político e potencial estético via arte como instrumento de transformação social, ela passa a se debruçar aproximando da sua pesquisa "[...] experiências de contato direto com terreiros, estudos dos candomblés e a imersão sobre o folclore nacional" (GIORDANO; MIRANDA, 2016, p. 35)

Com a divulgação do resultado oficial, o tempo de preparação até a estreia do espetáculo totalizou seis meses. A metodologia utilizada para criação se fez por plataforma multimeios. Desde ao arquivo pessoal da bailarina a outros materiais sobre a sua carreira, como o documentário *"Balé de Pé no Chão",* 2005, de Lilian Solá Santiago e Marianna Monteiro, a entrevista com seus ex-alunos, um deles Charles Nelson, da terceira geração que, além das conversas com o elenco realizou a preparação corporal, orientando os passos conforme aprendeu com Mercedes.

Durante esse período, o projeto tinha como equipe sessenta e quatro profissionais entre pessoas físicas e jurídicas, considerando que as vezes uma mesma

pessoa tinha como atribuição mais de uma função. Número significativo de pessoal para o projeto pleiteado na *Bolsa Funarte de Fomento aos Artistas e Produtores Negros* no módulo A, R$150.000,00, módulo de maior valor sendo os demais respectivamente, de R$80.000,00 B e R$30.000,00 C.

O espetáculo concebido como de excelência e qualidade, com nota 100, pontuação máxima atribuída pela comissão avaliadora do edital, que tinha como critérios de seleção:

CRITÉRIO	**PONTUAÇÃO**
Relevância artística para o campo no qual se enquadra	**0 a 25 pontos**
Organização e planejamento	**0 a 20 pontos**
Adequação dos objetivos à previsão orçamentária	**0 a 20 pontos**
Qualificação do proponente e dos principais profissionais envolvidos	**0 a 25 pontos**
Sustentabilidade: capacidade de gerar outras ações multiplicadoras a partir de seus resultados	**0 a 10 pontos**
TOTAL	**0 a 100 pontos**

Fonte: BRASIL. EDITAL BOLSA FUNARTE DE FOMENTO AOS ARTISTAS E PRODUTORES NEGROS,2014.

O projeto concorreu com 1.405 propostas habilitadas em diferentes segmentos artísticos, o número de inscritos chegou a 1.743. Foi inscrito na categoria artes integradas, isto é, articulação de duas ou mais linguagens artísticas. Apesar do valor acessado ele ainda não era suficiente para o porte da proposta, mas possibilitou grande parte da sua realização.

O acesso a grandes aportes financeiros é outro agravante enfrentado pelas produções negras. O entrave das produções é não conseguir acessar os editais de médio e grande porte o que impossibilita experiência na gestão de recurso público. Logo, se não são selecionadas como irão ganhar essa expertise?

Por isso iniciativas como essas direcionadas aos artistas e produtores negros, além de possibilitarem a criação de espetáculos e projetos profissionais fornecem a eles experiência administrativa. Assim, o recurso acessado por Sol e seu grupo, como primeira seleção, possibilitou a eles experiência em gestão financeira e

potencialização de criação. Acreditamos que outros grupos e coletivos negros possam seguir o mesmo percurso.

Após esse longo caminho de criação e produção mais uma etapa estava por vir que era a escolha do espaço para estreia do espetáculo. Ele não poderia ser qualquer lugar e sim um local com especificações arquitetônicas que dialogassem com a estética do projeto.

Um dos primeiros critérios atribuídos pela direção de arte fazia menção ao tipo do palco. Este deveria ser “um chão de madeira que ocupa o nível baixo da arena circular” (GIORDANO; MIRANDA, 2016, p. 83). A presença do palco em madeira se faz marcante pela significação que representa na história da própria bailarina, desde seus primeiros passos com a professora Eros às aulas do Corpo de Baile.

Um dos lugares pensados pela produção foi a arena do Sesc Copacabana, localizado na zona Sul da cidade, região essa que também se entrelaça na vida da protagonista que, em parte da sua trajetória ministrava suas aulas no bairro.

A arena, local escolhido no espaço, é o mais disputado como pontua Sol durante a entrevista. Assim como as demais produções a pauta foi solicitada e no primeiro momento a arena não estaria disponível, sendo oferecida ao projeto outros ambientes do local. Mas, segundo Sol, eles insistiram informando “a gente quer a arena”.

A escolha pela arena se fazia pertinente ao projeto por várias questões, além de estéticas, mas também ideológicas. Para Sol, ocupar aquele espaço representava simbolicamente a importância do nosso lugar enquanto criadores e artistas, representava agradecimento e respeito a Mercedes Baptista por tudo que enfrentou:

> Mercedes [...] sai do Teatro Municipal porque ela não aceita as condições que são dadas a ela. Então não vou aceitar qualquer sala, quero a melhor sala daquele espaço para fazer um espetáculo sobre ela (informação verbal)[45].

Após muita reunião com a administração e curadoria do espaço, o espetáculo conseguiu ser pautado na arena. No entanto, uma pessoa fez diferença nessa decisão. Assumindo a coordenação de programação do Sesc Copacabana na época, Paulo Mattos, que além de curador atua também como produtor cultural e programador, se “colocou de uma forma muito afirmativa pelo grupo”.[46]

---

[45] Relato fornecido por Sol Miranda durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

[46] Relato fornecido por Sol Miranda durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

Para Sol, a presença de Mattos, homem negro, naquele posto de curadoria do equipamento disputado por produções cariocas e nacionais, fez total diferença em defender a importância do espetáculo e ocupação no espaço.

Outra parceria para viabilidade do projeto e fortalecimento do Grupo Emú foi a aproximação com o espaço Terreiro Contemporâneo. Enorme casarão localizado no Centro carioca, sede da Companhia Rubens Barbot Teatro de Dança, "primeira Companhia Negra de Dança contemporânea" que traz em seu trabalho "análise profunda dos gestos, movimentos e imagens que se desprendem dos corpos afro-brasileiros", que além de abrigar a companhia com seus ensaios e apresentações, também é ocupada por outros coletivos e iniciativas de arte e cultura (Companhia Rubens Barbot Teatro de Dança, 2017).

O espaço utilizado para os ensaios do espetáculo não poderia ter sido melhor já que o Terreiro tinha se transformado em local de acolhimento e discussão para as temáticas raciais na arte e cultura. Para Gatto Larsen, produtor e diretor da companhia, o local se transformou em "um grande guarda-sol para proteger ideias e projetos com suas próprias administrações" (GIORDANO; MIRANDA, 2016, p.94).

Para Giordano e Miranda (2016) o que seria apenas uma prestação de serviço de locação se transformou em parceria entre Emú e Terreiro Contemporâneo. O local atualmente tem sido uma extensão das atividades realizadas pelo grupo que também conta com o apoio para guarda de material de figurino e cenário.

Após a produção do espetáculo, Sol juntamente com o Emú emplaca mais um projeto. Diferente da primeira produção a proposta dessa vez tem como objeto a realização de uma mostra de arte e cultura negra intitulada ULTRAJADO – Uma Ocupação NEGRA, composta por espetáculos, oficinas, performances, shows e mesas de debate que tinham na sua diversidade ações que traziam como propósito apresentar o panorama da cultura negra contemporânea:

> O projeto Ultrajado – Uma Ocupação NEGRA, é uma iniciativa do Grupo Emú, cuja pretensão é constituir um âmbito de trocas e escuta de múltiplas possibilidades de abordagens sobre o fazer artístico, exaltando a riqueza e variedade da produção cultural de matrizes africanas e periféricas, com apresentações de diversas linguagens, contemplando a diversidade das expressões artísticas negras em âmbito nacional (informação verbal)[47]

[47] Relato fornecido por Sol Miranda durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

Também viabilizado com patrocínio foi contemplado no *Edital de Matrizes Africanas* da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro, que entre os dias 12 a 21 de setembro de 2017 abriu inscrições para que projetos artísticos com ênfase em matrizes africanas ocupassem os equipamentos culturais municipais ou locais públicos entre os dias 01 e 30 de novembro enquanto programação comemorativa do mês da consciência negra.

A execução do Ultrajado aconteceu enfrentando alguns agravantes. Primeiro a divulgação da sua seleção se dá em data posterior ao resultado oficial, publicado no dia 03 de outubro, momento que o projeto estava como único suplente da Linha 3 que contemplavam propostas no valor de 50.000,00. Por desistência do selecionado para a última vaga, a proposta foi aprovada e divulgada em Diário Oficial Municipal no dia 27 de outubro, apenas dez dias para a abertura da programação que se iniciou no dia 07 de novembro e seguiu até 29 do mesmo mês.

Entre esses dias, a equipe de trabalho teve um período curto de pré-produção e como principal missão localizar espaços com pautas disponíveis para abrigar a programação extensa e cheia de atrações. Pensado para acontecer integralmente no Teatro Municipal Carlos Gomes ou no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, ambos não disponibilizavam de agenda para abrigar o projeto.

Com isso teremos o segundo agravante enfrentado pela produção, a falta de pauta para programar atividades durante o mês de novembro, mês esse altamente disputado por muitas produções devido a temática que abrange, mês da Consciência Negra. Logo, muitos projetos e produções pautam suas ações durante os trinta dias de novembro, ocasionando uma agenda cultural abarrotada de atividades, disputa de profissionais e público, que ainda é majoritariamente negro.

O que queremos pontuar aqui não é o desprestígio do mês, compreendendo toda a importância do dia 20 de novembro. Entretanto, como produtora cultural negra e envolvida com projetos artísticos e culturais com recorte racial, entendemos que as nossas demandas criativas e subjetivas tem espaço para acontecer durante todo os 365 dias do ano.

Por isso que, durante a ocupação, o Emú lança a campanha *“Negro o ano inteiro”* e *“Negra o ano inteiro”* em bottons que eram vendidos antes das apresentações.



Arte dos *bottons*

Outro desgaste enfrentado pela produção foi a não garantia de pauta, isto é, disponibilidade nos espaços municipais indicados na submissão do projeto. A Secretaria Municipal de Cultura deveria garantir, no mínimo, os espaços culturais de sua responsabilidade, a agenda para ser ofertada às propostas selecionadas.

Mesmo com os equipamentos culturais lotados, a saída tomada pela equipe de produção foi pulverizar a programação formando uma espécie de mostra itinerante pela cidade. Espalhada pelo Centro, a Mostra ocupou seis espaços com:

> 4 projetos de teatro, 1 de circo- teatro, 1 de dança, além de 4 projetos de performances artísticas. [...] oferecidas gratuitamente duas oficinas, sendo uma de teatro, e uma de dança-teatro. [...] lançamento da Segunda Edição da Revista "Legítima Defesa – Uma Revista de Teatro Negro", da Cia Os Crespos, [...] intervenções artísticas e duas mesas de debates, além da performance TRANSPERIFERIA, de Black Yva, performer oriunda da Rocinha, para o encerramento da Ocupação (informação verbal)[48].

A programação ficou ainda maior, contemplando mais um espetáculo de teatro, duas performances, um espetáculo musical, duas apresentações de comédia, uma mesa de debate e um show. Totalizando vinte e quatro atrações que foram distribuídas no Teatro Municipal Carlos Gomes, Casa das Pretas, Instituto Black Bom, Centro

[48] Relato fornecido por Sol Miranda durante a entrevista realizada no Rio de Janeiro, em outubro de 2017.

Cultural Municipal Parque das Ruínas, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS - UFRJ) e Terreiro Contemporâneo.

Se em seu primeiro projeto, Sol decide reacender a trajetória da artista negra, no segundo opta por um trabalho em rede, em que as trajetórias de artistas, produtores e coletivos negros serão trocadas entre o público e entre eles/elas mesmos/as.

Já com um projeto consolidado como Mercedes, a opção para essa seleção poderia ter sido a inscrição de uma temporada do espetáculo. Mas ao invés disso, a elaboração de uma mostra para além de visibilizar e apresentar um panorama da produção cultural negra, integrando iniciativas cariocas, mineira e paulista, também redistribui verba proporcionando a cada produção uma estrutura de local, comunicação e intercâmbio.

Mais uma vez detectamos a rede construída pela solidariedade e colaboração entre grupos de negros, algo que historicamente vimos com a criação dos quilombos e as casas das tias baianas. Não queremos aqui romantizar e generalizar que as produções culturais idealizadas por pessoas negras sempre tenha esse formato de atuar, porém, se faz necessário sublinhar a forma de comportamento, pois acreditamos que o elo que nos uniu e ainda nos une, nossa ancestralidade, está tradicionalmente imbuída de lutas frente ao racismo que, só poderá ser quebrado e combatido se pensarmos de forma conjunta para confrontá-lo coletivamente. Seja pelo viés da política ou pela cultura e arte, ou por estes em articulação, compreendemos a criação de redes indiretas ou diretamente constituídas como uma das práticas que se tem almejado para sobrevivência física e subjetiva de nossas existências e cor/poralidades..

Como nos diz a campanha do projeto:



3.3. Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro - Brasileiras

O ano de 2017 para quem vive de produção cultural continuou marcado pela escassez de editais públicos, ainda forte financiador de projetos culturais, e com poucas iniciativas voltadas para editais de perfil afirmativo.

O mais próximo de nossas demandas, em nível nacional, foi o lançamento pelo MinC do "*Edital de Seleção Pública Culturas Populares: Edição Leandro Gomes de Barros"*, que tinha como objetivo premiar e reconhecer mestres, mestras e grupos com trabalhos voltados para as expressões de cultura popular. Premiou 500 iniciativas que receberam de verba valores entre R$10.000,00 (dez mil reais) a R$ 14.285,72 (quatorze mil, duzentos e oitenta e cinco reais e setenta e dois centavos).

No plano estadual, como referência o estado do Rio de Janeiro, não tivemos nenhuma seleção da Secretaria de Cultura com foco nas produções culturais negras. No município houve o lançamento do *"CHAMAMENTO PARA CREDENCIAMENTO ARTÍSTICO E CULTURAL DE MATRIZ AFRICANA"* da Secretaria Municipal de Cultura, cujo objetivo era realizar a programação do mês de novembro, mês da Consciência Negra, em espaços municipais ou logradouros públicos. Falamos anteriormente sobre ele, pois uma das produtoras do campo, Sol Miranda, foi contemplada com o projeto ULTRAJADO.

Com poucas iniciativas direcionadas para a produção cultural afro-brasileira a realização da 4ª Edição do Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-Brasileiras foi um acalanto.

Realizado pelo Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo dos Santos Neves – CADON, presidido pela administradora de empresas e produtora cultural Ruth Pinheiro, o Prêmio Afro, assim também conhecido, chegou à sua quarta edição após muitas tentativas de manutenção de seu patrocínio pela Petrobras.

A caminhada do Prêmio Afro tem início na primeira edição em 2010, no entanto o processo de construção e captação de recurso se deu desde 2005 com a submissão do projeto na Lei Rouanet para posterior aprovação da Petrobras. A demora de praticamente cinco anos desde a sua elaboração enquanto projeto à sua execução se justifica pela tempo de retorno do MinC e aprovação, mais a liberação de recurso do patrocinador.

Idealizado por parte do CADON naquele momento, teve forte influência a realização do II Fórum Nacional de Performance Negra que reuniu em 2006, em Salvador, cento e vinte participantes de grupos de teatro e dança que tinham como repertório e discussão a temática negra enquanto referência de construção cênica.

O tema da segunda edição do Encontro teve como mote discutir as políticas culturais a partir do acesso ao fomento, divulgação e profissionalização dos grupos de arte e cultura negras. Para o diretor, ator e gestor Hilton Cobra, da Cia dos Comuns (RJ), a primeira edição deixou como reflexão as formas de sobrevivência e manutenção desses grupos e as dificuldades de apropriação das práticas de agenciamento das instituições públicas e privadas, “[...] dos cerca de 80 grupos existentes hoje no Brasil, apenas três recebem algum tipo de patrocínio ou apoio cultural, vindo de instituições governamentais ou privadas” (FÓRUM NACIONAL DE PERFORMANCE NEGRA, 2006)

A construção do projeto, no mesmo ano, responde a demanda levantada pelos grupos sobre fomento às expressões culturais afro-brasileiras. Forma de democratizar o acesso ao financiamento e de possibilitar a profissionalização e produção de projetos de médio e grande porte.

Além da importância do patrocínio a construção do Prêmio Afro se fez viável com a parceria estratégica e precisa da Fundação Cultural Palmares. Instituição vinculada ao MinC responsável na promoção e fomento da cultura negra brasileira auxiliou o CADON no processo de construção da seleção pública no que tange os

critérios de contemplação, a escolha da comissão avaliadora e a relação com diversos grupos de cultura afro-brasileira do país.

Sem essa parceria institucional o projeto não conseguiria atingir a sua regionalização, ponto de extremo cuidado na produção cultural nacional, beneficiando todas as cinco regiões do país, expandindo os recursos e descentralizando os selecionados que geralmente se concentram no eixo Rio - São Paulo.

Entre os anos de 2010 a 2017 quatro edições foram realizadas, todas com patrocínio da Petrobras. A primeira e segunda intermediada pela Lei Rouanet e as demais patrocinadas de forma direta. Totalizando mais de 1.843 propostas inscritas com 71 projetos financiados nas áreas de artes visuais, dança, teatro e música. Com 20 projetos selecionados por edição, considerando as três primeiras, e 11 propostas na última.

Os valores de premiação tiveram crescimento nas três primeiras premiações, 1 milhão, 1 milhão e cem mil e 1 milhão e 400 mil, respectivamente. Havendo uma redução na última premiação para 900 mil reais. A queda de repasse tem relação com a atual conjuntura política do país, algo que afeta uma das principais empresas estatais envolvida em episódios de corrupção e perda de lucros. Lembrando que nos anos 2000 a empresa era considerada a maior patrocinadora da cultura brasileira (PETROBRÁS ALTERA CONCEITOS PARA PATROCINAR PROJETOS CULTURAIS, 2017).

Além desses fatores a mudança na forma de seleção em um dos programas de patrocínio da empresa, o Programa Petrobrás Cultural, deixou grande parte dos produtores culturais apreensivos, pois critérios como “abrangência nacional e a invisibilidade dos projetos para o mercado” deixaram de existir. Segundo Diego Pila, gerente de patrocínios da empresa, a prioridade atual do programa, antes afinado com a política cultural do MinC nas gestões de Gilberto Gil e Juca Ferreira:

> Agora, é mais focado na Petrobrás como empresa, que passa por um reposicionamento de marca, e menos no governo. A empresa avalia onde tem mais potencial de retorno de marketing e território mais próprio. Com menos recursos, temos que investir de forma mais assertiva, e em praças onde temos maior visibilidade (PETROBRÁS ALTERA CONCEITOS PARA PATROCINAR PROJETOS CULTURAIS, 2017).

Discurso bem distante ao texto da Petrobras presente no catálogo do 3º Prêmio Afro em que se apresenta como apoiadora da produção cultural nos cinco cantos do país e com interesses em “contemplar a maior diversidade possível”. Assumindo o

compromisso pela “democratização da cultura, tornando-a acessível a todos os brasileiros” (CENTRO DE APOIO AO DESENVOLVIMENTO OSVALDO DOS SANTOS NEVES, 2014)

Com essa declaração uma das principais fomentadoras de cultura no país toma como partido e interesse financiar projetos que tenham em suas propensões significativo retorno de público, estratégico e bem elaborado plano de comunicação e marketing, além de retorno lucrativo. Dessa forma, muitas produções ainda de pequeno e médio porte, estrutura distributiva mediana e com propósitos não muito marketeiros ficarão de fora das próximas seleções.

Logo, é de se considerar que em 2017 a mudança de direcionamento de fomento da Petrobras e a realização da quarta edição do Prêmio, ainda com menor repasse pela estatal, se cruzam e revelam caminhos distintos nas formas de se viabilizar as produções culturais, sendo as expressões culturais afro-brasileiras produzidas por criadores e artistas consagrados pela sua contribuição histórica a produção simbólica nacional com necessidade de iniciativas como a do Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-Brasileiras.

Nas quatro edições, o Prêmio Afro possibilitou manutenção, criação e circulação de projetos culturais promovendo e divulgando o panorama da produção cultural negra contemporânea brasileira, englobando quase todas as formas de expressões artísticas.

Assim como a estreia do espetáculo Mercedes contou como parceiro Paulo Mattos, no Prêmio a presença de Luis Nascimento, homem negro, integrante da equipe de comunicação institucional e gerência de patrocínio da Petrobras, foi um divisor de águas para permanência do patrocínio e da relação com a empresa.

Infelizmente não teremos como falar sobre cada projeto contemplado, porém vamos sinalizar alguns que nos chamaram atenção no decorrer das edições. Na primeira, os selecionados tinham como emergência a ocupação de lugares com forte presença negra, muitos realizaram suas atividades em quilombos; a ocupação dos palcos com plástica corporal, estética, figurinos e adereços com referência nos terreiros de candomblé e nas opressões sofridas pela comunidade de negros escravizados.

O referencial iconográfico proporcionado pelas religiões de matrizes africanas foi trabalhado pela fotógrafa Denise Ferraz vencedora na categoria artes visuais, pela região Centro Oeste, Distrito Federal, na exposição intitulada *“E o Silêncio Nagô Calou em Mim”*, reúne fotografias que representam práticas de candomblé da comunidade

nagô. A proposta de Denise, também pesquisadora, foi de retratar esse espaço sagrado como ambiente mítico e lugar do silêncio enquanto seu papel de observadora que transmitiu através das imagens registradas (CENTRO DE APOIO AO DESENVOLVIMENTO OSVALDO DOS SANTOS NEVES, 2010).

Já na segunda edição os anseios conectivos entre os selecionados foram estabelecer pontes com a Lei 10.639/2003, que altera as diretrizes e bases da educação nacional “para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática ‘História e Cultura Afro-Brasileira’” (BRASIL. LEI Nº 10.639, 2003), as mulheres negras e suas resiliências como instrumentos de protagonismos de suas histórias, a dramaturgia elaborada pela historicidade da escravidão e abolição no Brasil e a troca entre os fazedores e produtores de estéticas negras sob a ótica da diáspora africana.

Diante a diversidade dos projetos destacamos aqui dois que utilizaram a premiação para fomentar a reflexão e o encontro entre as produções artísticas e culturais guiadas pelas diferentes formas de ser a partir da negritude, Festival de Danças Poéticas Negras e Terreiro Contemporâneo de Dança – 2ª Edição.

O primeiro aconteceu no estado de Goiás e tinha como provocação dialogar com a diáspora africana a partir das experiências negras, ligando tradição e contemporaneidade pela dança. Além do incentivo de se elaborar “espaços coletivos de criação, reflexão e fruição entre diferentes contextos, linguagens e dramaturgias” (CENTRO DE APOIO AO DESENVOLVIMENTO OSVALDO DOS SANTOS NEVES, 2011).

O segundo, realizado na cidade de Belo Horizonte, também inclinado na busca de territórios coletivos e compartilhado como formas de imersão, tinha como propósito pensar meios de difusão e recepção da produtividade oriunda do “universo cultural negro da diáspora africana” sendo a dança instrumento dessa compreensão (CENTRO DE APOIO AO DESENVOLVIMENTO OSVALDO DOS SANTOS NEVES, 2011).

A inserção da música como uma das categorias artísticas a receber projetos foi a marca do 3º Prêmio Afro, passando a ter quatro linguagens artísticas: artes visuais, dança, teatro e música.

Realizado três anos depois, em 2014, as impressões deixadas na edição pelas produções foi a demarcação do espaço urbano, sendo as ruas o palco das apresentações, em diálogo contemporâneo com corpos negros periféricos e as novas dinâmicas do racismo presente nesses lugares.

Como proposta afirmativa o espetáculo teatral *“Levando a vida no cabelo”*, da atriz Marià da Penha, da cidade do Rio de Janeiro, utilizou da estética corporal pelo viés do cabelo para construir a narrativa que tem como base penteados trançados, tecidos, amarrações e turbantes, para provocar a valorização da negritude enquanto simbologia histórica e corporal. Uma forma de gritar por liberdade.

Também lançado no mesmo intervalo da terceira edição, três anos, o 4º Prêmio Afro, trouxe como novidade em 2017 a saída do segmento de artes visuais para a inserção da nova categoria preservação e difusão do patrimônio histórico e cultural, mantendo a dança e o teatro divulgados como artes cênicas, mudança que amplia as artes performáticas englobando as artes circenses, além da continuidade do segmento de música.

A liberdade, a não condição do cárcere, físico e simbólico, a representatividade e a divulgação de trajetórias de pessoas negras, marcaram os projetos apresentados nesta edição. Desviando nosso olhar e ouvido para a sonoridade da jovem cantora e compositora Luedji Luna, baiana, mas com morada na capital paulista, revelou em onze canções autorais, as inquietações de corpos que migram e circulam por territórios, sem fincar lugar, porém a dispersão geográfica revelada em sua obra foi pensada dentro do contexto diaspórico de corpos negros deslocados pela travessia da escravidão.

‘Um Corpo no Mundo’, título do álbum, vem nos dizer sobre conexões que nos remetem a lugares de origem e que apesar de estarmos muitas vezes distantes criamos via nossa ancestralidade o acesso a eles.

Considerações Finais

Assumimos o desafio de fazer a reflexão teórica acerca da apropriação que fazem algumas mulheres negras sobre o trabalho de produção cultural enquanto espaço de protagonismo e direção, ao assumirem postos de liderança na condução de suas produções, tornando-as sujeitos estratégicos e importantes na organização e profissionalização da cultura negra.

Pontuamos aqui sobre a construção desse profissional pensado a partir do trabalho de organização e praticidade, habilidades que caminham de mãos dadas na vida de qualquer produtor cultural.

Falamos sobre avanços na produção, política e financiamento da cultura, mudanças que provocaram novos olhares sobre o ofício do produtor cultural, que atualmente amplia sua atuação para além da execução e organização, ao assumir o lugar da proposição, criação e idealização, atributos que conferem a ele a visão de direção, liderança e protagonismo.

Caminhamos nosso pensamento em cima destas três últimas palavras articulando-as às experiências vivenciadas pelas produtoras culturais negras de nosso campo de estudos.

O campo, formado por seis mulheres negras entre 27 e 69 anos de idade, todas com nível superior e três delas com formação na área de produção cultural, com abordagens diferentes nas suas produções em relação a linguagens artísticas e assuntos tratados. Mas, possuindo como elo as problematizações oriundas do racismo.

O desejo de pautarem sobre tais questões só se tornou possível porque elas mesmas pensaram e criação seus projetos, sendo que algumas delas contaram com apoio de políticas culturais responsáveis pelo lançamento de editais direcionados aos criadores e produtores negros.

A informalidade do mercado de trabalho na cultura, pontuada por todas como uma realidade a ser combatida, nos mostra que a contratação de força de trabalho ofertada por cada mulher negra no campo, nem sempre preenchida por causa da precariedade do setor, se agrava por questões raciais e/ou de gênero, tornando-se mais um motivo na proposição de produções que preenchem sua mão de obra com força de trabalho negra feminina.

Além deste cuidado interno enquanto organismo de trabalho as produtoras culturais repassam para seus projetos todos seus anseios, angústias, mas também

afirmações, potencialidades. A concepção de projetos e os desdobramentos em produções culturais foram apropriados por estas mulheres negras como espaço de construção política, ancestralidade, conscientização, representatividade, experimentação, liberdade, validação e re-construção identitária e tantas outras práticas discursivas propostas em esvaziar a negatividade grudada aos corpos negros, dispostas no preenchimento de autoestima e positividade.

Consideramos toda a carga simbólica motivada por estes fatores como importantes, mas elas se tornam um fardo ao pensarmos como estas mulheres por sofrerem racismo, machismo, sexismo e tantas outras violações só porque existem, precisam recorrer a sua subjetividade, trabalhada a todo tempo para superar as sequelas raciais de gênero e responder aos enfrentamentos sofridos.

As motivações as condicionam a um tipo de produção. Estas serão identificadas por produtoras negras e não somente produtoras culturais. Serão associadas ao imaginário de produtora que realiza somente projetos voltados para negros e não estamos aqui considerando isso como inferior. Mas sim, precisamos discutir que estas mulheres negras podem atuar em qualquer produção cultural, pois são competentes, antes mesmo de serem negras e mulheres.

O uso da negritude no desenvolvimento dos seus projetos como fio condutor age como resposta às opressões, mas também como apresentação de outras afirmações a respeito das nossas narrativas e corpos, outras estéticas e possibilidades subjetivas antes negadas e censuradas. A negritude também será responsável pela formação entre elas de uma rede como fortalecimento da mão de obra negra feminina, autopromoção e cuidado.

Precisamos disputar o lugar do universal respeitando as diferenças. Nossas produções culturais precisam ser acessadas por plateias diversas e não somente pelo público negro. Entendemos a forte presença negra nas produções das mulheres do campo pelo lugar da representação. A partir do momento que o negro se faz no centro, considerando a raridade de estar neste lugar historicamente, a comunidade negra responde. Mas isso não impede que outros grupos não negros não nos consuma.

As mulheres negras ocupam a produção cultural, se fazem protagonistas pelo destaque da criação de seus próprios projetos. Acionam saberes e tecnologias ancestrais, referenciando seus mais velhos e mais velhas, quem veio antes de nós, na costura da rede com outras mulheres negras. Imprimem nas produções a visão de direção derrubando o mito do não reconhecimento profissional ofertado às mulheres negras.

Apesar de revelar uma potência a realização de um trabalho em rede feito entre as mulheres negras do campo também demonstra como a articulação entre elas responde as mazelas herdadas da colonização e escravidão no Brasil. Nos diz que negros e negras ainda estão em situação de exclusão e vulnerabilidade, se agregam para fortalecer trabalhos entre si, pois historicamente sempre tiveram a margem social.

Logo, devemos ter cuidado na avaliação das proposições coletivas, pois elas se concretizam amarradas pela opressão e discriminação sofrida pela comunidade negra. A união aqui, extremamente significativa, demonstra como as condições de trabalho ainda se pautam pela precarização de um mercado de trabalho cultural viciado em informalidade.

Mercado este que no contexto das mulheres negras do campo é instável e agravado pela questão racial que deixa mais estreita a absorção da força de trabalho fazendo que as mesmas procurem dar conta dessa demanda.

Uma outra resposta que enxergamos na formação da rede, afinada pela identidade racial de gênero, é a temática dos projetos realizados pelas produtoras que dialogamos. Sabemos que o capital simbólico gerado e produzido em suas produções tem enorme interferência na representatividade de pessoas negras no meio social. Assumiram em seus trabalhos falar de assuntos delicados e relevantes que traziam casos de dor oriundas do racismo.

Mesmo que vejamos como positivo o uso de seus projetos como instrumento de combate às opressões, sabemos que abrimos como pressuposto uma relação de enclausuramento temático. Dizemos isso pela amplitude ofertada pela cultura na produção de sentidos. Essa diversidade cabe a produção cultural negra, porém, esta muitas vezes precisa usar de seu referencial criativo, estético e subjetivo, para falar do racismo como denúncia, exclusão social, trazer as histórias não contadas e outras subjetividades contrárias ao senso comum sobre o negro.

As políticas públicas de cultura são necessárias para viabilizar as condições de produção e acesso financeiro. Elas precisam traçar equilíbrios regionais enquanto repasse de verba, de forma direta (editais) ou de forma indireta (leis de incentivo), que incidem diretamente no perfil de pessoas contempladas por tais políticas. Vimos que as produtoras entrevistadas que conseguiram acessar recurso público o fizeram majoritariamente por editais direcionados a cultura e comunidade negra.

Consideramos tal mecanismo necessário, mas sabemos que ele muitas vez vira uma única ou rara opção ás produções negras. Temos uma demanda artística e culturalmente falando abundante, porém com acesso limitado aos grandes recursos

públicos, algo pontuado pelas mulheres negras que disputam ainda seleções com orçamentos de pequeno e médio porte.

Vale lembrar que esses mecanismos muitas vezes são lançados de forma calendarizada em especial antecedendo o mês de novembro por conta do dia da consciência negra. Durante esse período alguns editais direcionados a arte e cultura negra são divulgados e voltados para produções que trabalhem com a temática. Artisticamente e culturalmente novembro se faz negro com espaços culturais abarrotados de programação.

Uma crítica a esse período, assim também como ao dia 13 de maio, é que durante todo o ano, exatamente doze meses, o contingente atendido por esses editais realizam suas produções de que forma? O que eles fazem antes e posterior aos meses ditos negros?

Por isso refletimos que as produções culturais negras produzem anualmente. Os projetos desenvolvidos pelas mulheres negras que dialogamos nos mostra a quantidade de atividades que realizam e difundem a qualquer momento.

E sobre a lógica do edital e lei de incentivo fiscal precisamos repensá-la enquanto modalidades de acesso, mas também enquanto plataformas cruciais de realização de projetos. Essa relação torna-se perigosa e dependente na produção de trabalhos. Como fazer uma reflexão que proponha outras formas de financiamento a produções de baixo apelo comercial ou de temáticas ainda polêmicas nas relações sociais.

O racismo também incide na construção de uma política de fomento que precisou demarcar em suas seleções propostas com temáticas étnico-raciais resultado da luta de anos de artistas, produtores, militantes e intelectuais negros. Mas agora somente isso não basta, pois a demanda não dá conta ao recurso destinado para tal público.

Precisamos pensar como as produções das mulheres negras do campo conseguirão acessar outras fontes e valores de financiamento. Quando elas conseguirão se pagar profissionalmente e dignamente. Quando elas conseguirão viver do seu trabalho. São indagações que cruzam o caminho dos trabalhadores da cultura e ganham outras interfaces ao interseccionar com raça e gênero.

Referências

ADORNO, Theodor W.. **INDÚSTRIA CULTURAL E SOCIEDADE**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

AGOSTINHO, Marcos; LIRA, Glaucia Lira. **Cinco editais para criadores e produtores negros**. Ministério da Cultura, Brasília. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/legislacao/-/asset_publisher/siXI1QMnlPZ8/content/cinco-editais-para-criadores-e-produtores-negros/10883> Acesso em: 15 jan. 2018.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRODUÇÃO CULTURAL. **Quem sou eu**. Disponível em: < http://abpc-br.blogspot.com.br/> Acesso em: 16 dez. 2016.

AVELAR, Rômulo. **O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural**. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2008.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007a.

_____. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

BORGES, Rosane. **Feminismos negros e a renovação política do "Dia Internacional das Mulheres"**. Blog Editora Boitempo, São Paulo, 08 mar. 2016. Disponível em:<https://blogdaboitempo.com.br/2016/03/08/feminismos-negros-e-a-renovacao-politica-do-dia-internacional-das-mulheres/> Acesso em: 26 nov. 2017.

BOTELHO, Isaura. **Duas dimensões da cultura: a antropológica e sociológica**. São Paulo em Perspec, São Paulo, v.15, n. 2, abr/jun, 2001, p 73 - 83.. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011>. Acesso em: 06 ago. 2017

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. 1988. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/legislacao/const/con1988/CON1988_13.07.2010/art_215_.shtm>. Acesso em: 04 abr. 2018.

BRASIL. **EDITAL BOLSA FUNARTE DE FOMENTO AOS ARTISTAS E PRODUTORES NEGROS**. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 8 de abril de 2014. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2014/08/EDITAL_Bolsa-Fomento-aos-Artistas-e-Produtores-Negros.pdf> Acesso em: 20 jan. 2018.

BRASIL. **EDITAL Nº 05, DE 12 DE NOVEMBRO DE 2014**. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/documents/10883/1171222/Edital_Curta_Afirmativo_2014_publicar-1711.pdf/dd448747-de99-4821-9b7b-5a74860652db> Acesso em: 15 jan. 2018

BRASIL. **LEI Nº 8.313, DE 23 DE DEZEMBRO DE 1991**. Restabelece princípios da Lei n° 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Diário Oficial da União, 1991. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8313cons.htm> Acesso em: 15 dez. 2017

BRASIL. **LEI Nº 10.639, DE 9 DE JANEIRO DE 2003.** Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Diário Oficial da União, 2003.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Cultura é um bom negócio**. Brasília, Ministério da Cultura, 1995.

BRASIL. Ministério do Trabalho. **CBO - Classificação Brasileira de Ocupações**. Disponível em:< http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/saibaMais.jsf> Acesso em: 16 dez. 2017.

BRASIL, Umbelino Brasil. **Projeto Cultural**. In.: Organização e Produção Cultura. RUBIM, Linda (org.). Salvador: EDUFBA; FACOM/CULT, 2005.

CANCLINI, Néstor García. **“Defi niciones em transición”**. In: mato, Daniel (Org.) Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales em tiempos de globalización. Buenos Aires: Clacso, 2001, p. 57 - 67.

_____. **Culturas Híbridas**. 4. Ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

CARDOSO, Cláudia Pons. **Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez**. Revista Estudos Feministas, v. 22, n. 3, p. 965 - 986, set./dez. 2014.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero**. In: ASHOKA Empreendimentos Sociais; TAKANO Cidadania (Orgs.). Racismos contemporâneos. Rio de janeiro; Takano Editora, 2003.

CENTRO DE APOIO AO DESENVOLVIMENTO OSVALDO DOS SANTOS NEVES. **MISSÃO CAD**. 2018. Disponível em: <http://cadonbr.org/> Acesso em: 08 abr. 2018.

CENTRO DE APOIO AO DESENVOLVIMENTO OSVALDO DOS SANTOS NEVES. **CATÁLOGO 1º PRÊMIO NACIONAL DE EXPRESSÕES CULTURAIS AFRO BRASILEIRAS**. Rio de Janeiro, 2010.

CENTRO DE APOIO AO DESENVOLVIMENTO OSVALDO DOS SANTOS NEVES. CATÁLOGO **2º PRÊMIO NACIONAL DE EXPRESSÕES CULTURAIS AFRO BRASILEIRAS**. Rio de Janeiro, 2011.

CENTRO DE APOIO AO DESENVOLVIMENTO OSVALDO DOS SANTOS NEVES. **CATÁLOGO 3º PRÊMIO NACIONAL DE EXPRESSÕES CULTURAIS AFRO BRASILEIRAS**. Rio de Janeiro, 2014.

CENTRO DE APOIO AO DESENVOLVIMENTO OSVALDO DOS SANTOS NEVES. **CATÁLOGO 4º PRÊMIO NACIONAL DE EXPRESSÕES CULTURAIS AFRO BRASILEIRAS**. Rio de Janeiro, 2017.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a negritude**. Carlos Moor (org.). Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário**. Editora Iluminuras. São Paulo/SP. 2008

_____. **Dicionário crítico de política cultural**. Cultura e Imaginário. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COLOMBRES, Adolfo. **Manual del promotor cultural**. Buenos Aires: Ediciones Cohue, 1997. v. 2.

Companhia Rubens Barbot Teatro de Dança. **Breve Histórico**. Disponível em: <http://ciarubensbarbotteatrodedanca.blogspot.com.br/> Acesso em: 23 dez. 2017.

COSER, Stelamaris. **Híbrido, Hibridismo e Hibridização**. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). Conceitos de Literatura e Cultura. Juiz de Fora/Niterói: Ed. UFJF/EdUFF, 2005, p. 163 – 188.

COSTA, Leonardo Figueiredo. **Profissionalização da organização da cultura no Brasil: uma análise da formação em produção, gestão e políticas culturais**. Salvador/Ba. 2011.

COSTA, Joaze Bernardino; GROSFOGUEL, Ramón. **Decolonialidade e perspectiva negra**. Revista Sociedade e Estado, v. 31, n. 1, p. 15 - 24 , jan/abr 2016.

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. Em Revista de Estudos Feministas, ano 10, 2002. Florianópolis: UFSC.

CUNHA, Maria Helena. **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS: MAIS UM DESAFIO PARA O SETOR CULTURAL.** In.: Revista Observatório Itaú Cultural / OIC - n. 6, (jul./set. 008). – São Paulo, SP : Itaú Cultural, 2008.

DAMBRON, Patrick. **Mécénat & sponsoring: la communicatin +**. Paris: Organisation, 1993.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador : EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Juca. **Discurso de posse**. 2015. Disponível em: < http://www.cultura.gov.br/banner2/-/asset_publisher/B8a2Gazsrvex/content/discurso-de-posse-de-juca-ferreira/10883 > Acesso em: 16 de dez. 2017

FÓRUM NACIONAL DE PERFORMANCE NEGRA, 2., 2006, Salvador. **Fórum Nacional Debate o contexto político e social da Performance Negra**. Salvador: Teatro Vila Velha. Disponível em: < http://www.palmares.gov.br/archives/1667> Acesso em: 06 jan. 2018.

FUNARTE. **Bolsa Funarte de Fomento aos Artistas e Produtores Negros: comunicado.** 2015. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/artes-integradas/bolsa-funarte-de-fomento-aos-artistas-e-produtores-negros-comunicado/> Acesso em: 01 abr. 2018.

GARCIA, Walter. **Melancolias, Mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2013.

GIORDANO, Davi; MIRANDA, Sol. **Mercedes: A história de vida de Mercedes Baptista sob a ótica negra como poética cênica do Grupo Emú**. Rio de Janeiro: AUTOGRAFIA, 2016.

GIL, Gilberto. **Discurso de posse**. 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml> Acesso em: 16 dez. 2017

GOMES, Nilma Lino. **Cultura negra e educação**. Revista Brasileira de Educação. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação. Minas Gerais, n. 23, p. 75 - 85, mai/jun/jul/ago 2003.

GONZALEZ, Lélia Gonzalez. **RACISMO E SEXISMO NA CULTURA BRASILEIRA**. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

_____. **Por um feminismo Afro-latino-americano**. Caderno de Formação Política do Círculo Palmarino, n. 1 Batalha de Ideias.

AfroLatinoAmérica, Brasil, 2011. Disponível em:<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf> Acesso em: 20 set. 2017.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HALL, Stuart. **Que 'negro' é esse na cultura negra?**. In.: Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Resende [et all]. Belo Horizonte. Editora da UFMG, 2003a

_____. **Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite**. In.: Da diáspora. Identidades e Mediações Culturais. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Resende [et all] Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003b.

_____. **Quem precisa de identidade?** In.: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____. **CULTURA E REPRESENTAÇÃO**. Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu. Rio de Janeiro: Ed. PUD-RJ: Apicuri, 2016.

KUANZA, Sidney Santiago. **Prefácio**. In.: GIORDANO, Davi; MIRANDA, Sol. Mercedes: A história de vida de Mercedes Baptista sob a ótica negra como poética cênica do Grupo Emú. Rio de Janeiro: AUTOGRAFIA, 2016.

LEI ROUANET. **INDICADORES: MAIORES INCENTIVADORES POR ANO**. 2017a. Disponível: <http://sistemas.cultura.gov.br/comparar/salicnet/salicnet.php>. Acesso em: 04 abr. 2018.

LEI ROUANET. **INDICADORES: INCENTIVADOR POR ANO, REGIÃO, UF E TIPO DE PESSOA**. 2017b. Disponível: <http://sistemas.cultura.gov.br/comparar/salicnet/salicnet.php#>. Acesso em: 04 abr. 2018.

LIMEIRA, Tania Maria Vidigal. **EMPREENDEDOR CULTURAL: PERFIL E FORMAÇÃO PROFISSIONAL**. In.: IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura 28 a 30 de maio de 2008. Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil. Disponível em:<http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14310.pdf> Acesso em:15 out. 2017.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa, 2014. Antígona.

MELO NETO, Francisco Paulo de. **Marketing de patrocínio**. Rio de Janeiro: Sprint, 2000.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Procultura é apresentado a integrantes do CNPC**. 2016. Disponível em < http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/-/asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/procultura-e-apresentado-a-integrantes-do-cnpc/10883 > Acesso em: 16 de dezembro de 2017

MOORE, Carlos. **Prefácio: "Negro sou, negro ficarei"**. In.: CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre a negritude. Carlos Moore (org.). Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

MULHERES DE PEDRA. **Fé Menina**. 2017

MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia**. In.: Cadernos PENESB. Niterói; EdUFF, 2004, p.17-34.

_____. **Negritude. Usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 2 ed.. São Paulo: Perspectiva, 2017.

NATALE, Edson; OLIVIERI, Cristiane. **Guia brasileiro de produção cultural 2013 - 2014**. São Paulo: Editora SESC SP, 2013.

NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. **O mercado da cultura em tempos (pós) modernos**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2000

PETROBRÁS ALTERA CONCEITOS PARA PATROCINAR PROJETOS CULTURAIS. ESTADÃO CONTEÚDO. São Paulo, 09 set. 2017. Disponível em: <http://revistapegn.globo.com/Administracao-de-empresas/noticia/2017/09/petrobras-altera-conceitos-para-patrocinar-projetos-culturais.html> Acesso em: 08 jan. 2018.

RIBEIRO, Cristhyane. **Indiferença e descaso à Cultura Negra em nosso país revolta de artistas premiados**. União O Jornal do Norte do Paraná. Paraná, 16 dez. 2015. Cultura. Disponível em: <http://www.jornaluniao.com.br/noticias/42816/indiferenca-e-descaso-a-cultura-negra-em-nosso-pais-revolta-de-artistas-premiados/> Acesso em: 23 dez. 2017.

ROSA, Maristela.**"TIA CIATA" – Curta aborda o protagonismo negro e feminino na cultura nacional**. CEERT - Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades. 28 ago. 2017. Disponível em: <https://www.ceert.org.br/noticias/genero-mulher/18890/tia-ciata-curta-aborda-o-protagonismo-negro-e-feminino-na-cultura-nacional> Acesso em: 10 jan. 2018.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais entre o possível e o impossível**. In: NUSSBAUMER, Gisele (Org.) Teorias & políticas de cultura. Salvador: CULT/ EDUFBA, 2007a, p.139-158.

_____. **Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios**. In.: BARBALHO, Alexandre; RUBIM, A. A. C.. Políticas Culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2007b.

_____. **FORMAÇÃO EM ORGANIZAÇÃO DA CULTURA NO BRASIL**. In.: Revista Observatório Itaú Cultural/OIC, n. 6, p. 47 - 55, jul/set. 2008. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2008.

_____. Entrevista ANTONIO ALBINO CANELAS RUBIM – Pesquisador de Políticas Culturais. Portal Gestão e Produção Cultural na Bahia, 2013. Disponível em:<http://www.producaoculturalba.net/wp-content/uploads/2013/06/ALBINO-RUBIM.pdf.pdf> Acesso em: 20 dez. 2017.

RUBIM, L. **Produção Cultural**. In.: Organização e Produção Cultura. RUBIM, Linda (org.). Salvador: EDUFBA; FACOM/CULT, 2005.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2004.

TIA CIATA - Hilária Batista de Almeida (1854–1924). A cor da cultura. Disponível em: <http://antigo.acordacultura.org.br/herois/heroi/tiaciata> Acesso em: 10 ja. 2018.

UNESCO, ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. **Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais**. 2007. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf>. Acesso em: 04 abr. 2018.

WERNECK, Jurema. **Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo**. Revista da ABPN, v. 1, n.1, p. 08 - 17, mar/jun 2010.