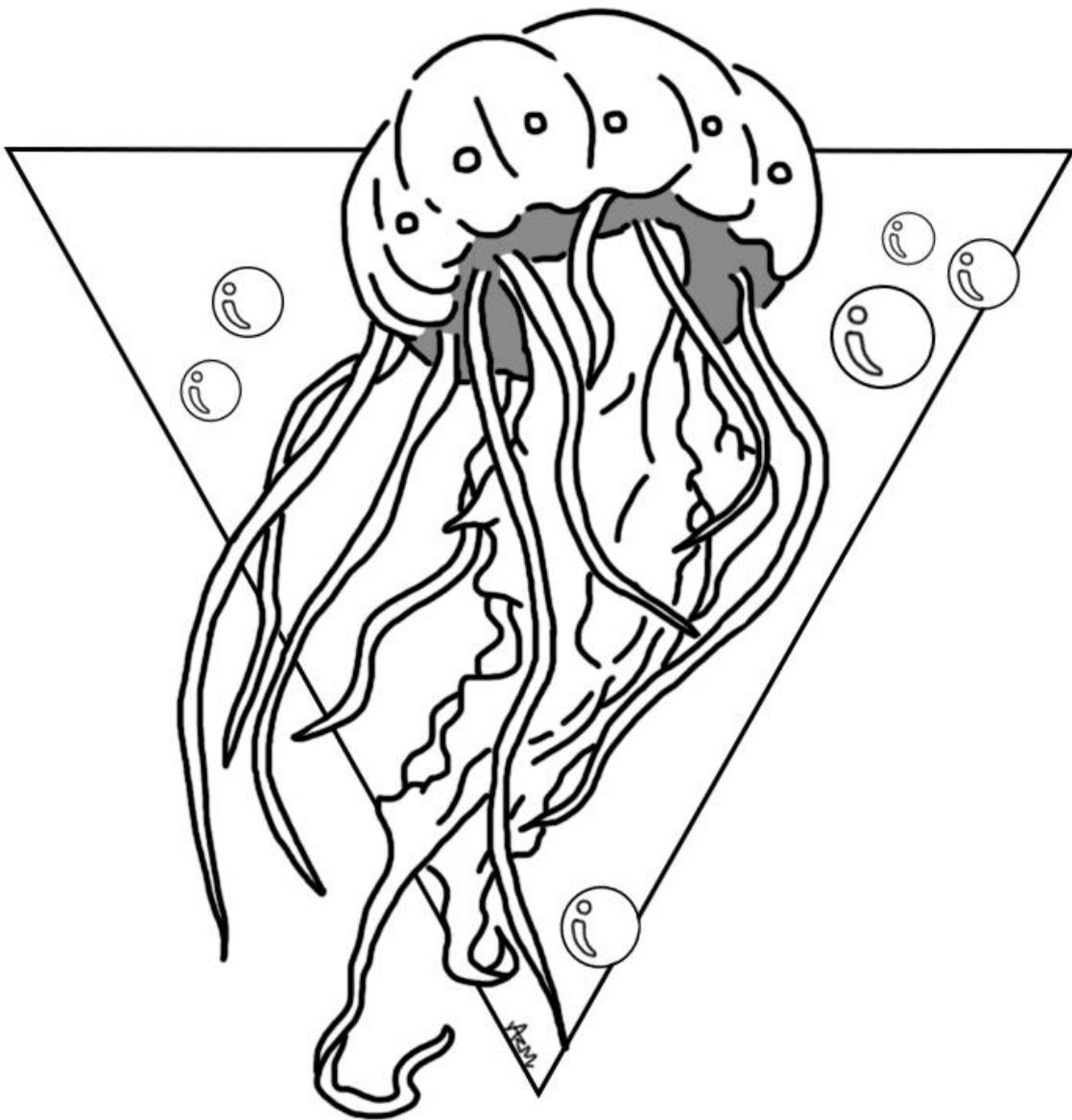


JENIFFER CRISTINA FERREIRA JUSTINO

Uma câmera na mão e uma insegurança na cabeça: a relação de jovens adultos com as experiências laborais no audiovisual



Sorocaba
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS - UFSCar

Campus Sorocaba

CCHB - Centro de Ciências Humanas e Biológicas

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

JENIFFER CRISTINA FERREIRA JUSTINO

Uma câmera na mão e uma insegurança na cabeça: a relação de jovens adultos com as experiências laborais no audiovisual

Sorocaba

2018

JENIFFER CRISTINA FERREIRA JUSTINO

Uma câmera na mão e uma insegurança na cabeça: a relação de jovens adultos com as experiências laborais no audiovisual

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos *campus* Sorocaba para a obtenção de título de mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Carla Corrochano

Sorocaba

2018

Justino, Jeniffer Cristina Ferreira

Uma câmera na mão e uma insegurança na cabeça: a relação de jovens adultos com as experiências laborais no Audiovisual / Jeniffer Cristina Ferreira Justino. -- 2018.

111 f. : 30 cm.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal de São Carlos, campus Sorocaba, Sorocaba

Orientador: Maria Carla Corrochano

Banca examinadora: Érica Peçanha do Nascimento, Kelen Christina Leite, Viviane Melo de Mendonça

Bibliografia

1. Juventude. 2. Trabalho. 3. Audiovisual. I. Orientador. II. Universidade Federal de São Carlos. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo Programa de Geração Automática da Secretaria Geral de Informática (SIn).

DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Bibliotecário(a) Responsável: Maria Aparecida de Lourdes Mariano – CRB/8 6979

JENIFFER CRISTINA FERREIRA JUSTINO

Uma câmera na mão e uma insegurança na cabeça: a relação de jovens adultos com as experiências laborais no audiovisual

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos *campus* Sorocaba para a obtenção de título de mestre.

Sorocaba, 26 de Fevereiro de 2018.

Orientadora

Prof^ª Dra. Maria Carla Corrochano

Universidade Federal de São Carlos

Examinadora

Prof^ª Dra. Viviane Melo de Mendonça

Universidade Federal de São Carlos

Examinadora

Prof^ª Dra. Kelen Christina Leite

Universidade Federal de São Carlos

Examinadora

Prof^ª Dra. Érica Peçanha do Nascimento

Universidade de São Paulo/ Instituto Federal de São Paulo



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Ciências Humanas e Biológicas
Programa de Pós-Graduação em Educação

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Jéffier Cristina Ferreira Justino, realizada em 26/02/2018.



Prof. Dra. Maria Carla Corrochano
UFSCar



Prof. Dra. Érika Paquinha do Nascimento
UNESP



Prof. Dra. Viviane Melo de Mendonça
UFSCar



Prof. Dra. Karen Christina Leite
UFSCar

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(a) membro(a) Érika Paquinha do Nascimento e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(a) participante(s) à distância votou(s) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

Prof. Dra. Maria Carla Corrochano

Dedicatória

*Em memória de Adélcio, meu pai-avô, que não pode estar
comigo em mais uma jornada*

Para minha mãe-avó Erminia e para minha mãe Claudia.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, reservo algumas linhas para as pessoas extremamente queridas que estiveram comigo durante mais essa etapa da minha vida. Digo, com convicção, que sem elas esse processo seria mais difícil e muito mais doloroso, isto é, concluir essa dissertação me fez vivenciar um período único de minha vida, me fez experienciar diversas coisas e sem o apoio, sem o carinho e sem o amor das pessoas que me inspiram, que me motivam e que seguem comigo, eu não conseguiria esse feito.

Assim, agradeço às cinco moças e aos cinco rapazes que contribuíram muito para essa investigação, que me cederam muito mais do que seu tempo, mas sim, que me cederam uma parte de suas vidas. Muito obrigada por compartilharem os “*fazeres diversos*” do audiovisual, as prosas incríveis sobre esse “*mundo*” e os tantos cafés que acompanharam esses momentos!

Agradeço à CAPES pelo suporte recebido, isto é, pelo período de um ano que foi me concedido à bolsa de estudos e que contribuiu para que eu me dedicasse ao mestrado de forma integral.

Agradeço à Profa. Dra. Maria Carla Corrochano por me acompanhar durante esses dois anos de pesquisa e por compartilhar experiências e saberes diversos que me ajudaram a constituir - e reconstituir - parte do que sou hoje enquanto “*jovem pesquisadora*”, suscitando em mim a vontade de continuar seguindo adiante! Obrigada pela orientação, e mais do que isso, pelo carinho, pela preocupação, pela paciência e pelo apoio que permearam todo esse caminho, e que me fizeram seguir e concluir a dissertação! Obrigada pela inspiração, e sem sombra de dúvidas, é um prazer enorme contar com a colaboração de uma professora, pesquisadora e mulher maravilhosa!

Agradeço à Profa. Dra. Viviane Melo Mendonça, à Profa. Dra. Kelen Leite e à Profa. Dra. Érica Peçanha pelas valiosas contribuições durante o exame de qualificação, que me suscitaram inúmeras motivações e reflexões bastante cruciais para concluir a dissertação! Muito obrigada à todas! Sempre me sentirei muito grata por ter dividido esse momento

de aprendizagem e crescimento com professoras, pesquisadoras e mulheres tão maravilhosas! Admiração eterna!

Agradeço, quase que com lágrimas nos olhos, à minha querida amiga/apoiadora/companheira de todas as horas, Flávia Ginzel. Me faltam palavras para agradecer tudo que fez por mim! Obrigada pela amizade, pelo carinho, pelo amor de sempre, pelas prosas, pelas risadas, pelos choros e pelos cafés, “*miga*”! Você foi crucial para a realização dessa dissertação! Minha eterna admiração, amor e amizade! Obrigada!

Agradeço à Amanda Morettini pela amizade e pelo apoio em mais essa etapa da minha vida, e também por ceder seu tempo e sua arte! Agradeço a sua presença em minha vida e o apoio, obrigada pela ilustração incrível que estampa essa dissertação!

Agradeço à Desirée Marantes pela amizade, pelo apoio, pelas risadas e pelos choros ocasionados em situações musicais! Obrigada!

Agradeço às “*trouble*” Gabriela Brandino e Suelen Roman Duarte pela amizade! Obrigada pelo apoio e por compreenderem as distâncias físicas desse processo!

À Gabriela Luísa pela amizade, risadas e pelas prosas diversas sobre livros e filmes!

À Flávia Fontolan e à Paula Sartori, que mesmo fisicamente distantes, sempre apoiaram e compreenderam as ausências desse processo! Obrigada, meninas!

Agradeço todas as professoras e professores da Linha 2, com toda certeza vocês me inspiraram muito e me ensinaram muita coisa!

Agradeço aos colegas de mestrado, que assim como eu, experienciam esse momento: Thaiga Momberg, Débora Oliveira, Débora Bergamini, Rodrigo, André e tantas outras pessoas que trocaram prosas, aflições e sorrisos sobre essa experiência.

Agradeço ao Girls Rock Camp Brasil pela inspiração e por me proporcionar momentos incríveis ao lado de mulheres maravilhosas do país e de fora dele! Sem essa iniciativa, sem essas meninas/mulheres e sem a música, eu não me sentiria capaz! Obrigada!

Agradeço à curta existência da “Mate” e aos colegas Bruno Fontes, Matheus Casagrande e Tati Souza. Obrigada por me ajudarem a “*extravasar*” com a música. Agradeço, especialmente, ao Matheus pelo empréstimo do gravador que utilizei durante as entrevistas!

Agradeço também Fernanda Fontolan, Mayara Mão e Rafael Romão pela amizade e também pelas prosas diversas em torno do audiovisual! Agradeço também José Rocha, Flávia Biggs e todos/as que passaram pela minha vida e me apoiaram em algum momento.

Por fim, agradeço à minha família pelo amor e pela paciência em lidar com tantas ausências. Assim, agradeço minha mãe Cláudia e minha avó Erminia pelo amor incondicional, e por serem minhas “*mães*”. Agradeço minhas tias Kátia, Bene e Gláucia pelo apoio. Agradeço meu tio Rodrigo pelas incontáveis ajudas com locomoção, meu tio Naldo e Vilson. Agradeço à minha irmã Camila, meus primos Lucas, Matheus e Gabrielle por me fazerem rir! Agradeço ao Nick! Agradeço a todos! E dedico essa dissertação para minha mãe Cláudia, minha vó Erminia e para meu avô-pai Adelício (em memória) - uma das maiores perdas da minha vida!

Do fundo do meu coração, obrigada! E me perdoem se esqueci alguém, com toda certeza não foi proposital, mas agradeço de modo geral a todos que passaram pela minha vida!

RESUMO

UMA CÂMERA NA MÃO E UMA INSEGURANÇA NA CABEÇA: A RELAÇÃO DE JOVENS ADULTOS COM AS EXPERIÊNCIAS LABORAIS NO AUDIOVISUAL

A presente investigação objetivou compreender a relação de jovens adultos com o trabalho na área do audiovisual. Para isso, foram entrevistados 5 moças e 5 rapazes, na faixa etária de 20 a 29 anos, sobre suas experiências, desafios e expectativas que permeiam suas trajetórias de inserção e de permanência laboral no audiovisual. Apesar das idas-e-vindas em busca de trabalho e/ou formação, as trajetórias estão de algum modo localizadas na cidade de Sorocaba, no interior de São Paulo. Isto é, alguns jovens são oriundos da cidade de Sorocaba, saíram em busca de trabalho/formação e permanecem fora da cidade; outros jovens vieram de outras cidades para residir/trabalhar na cidade de Sorocaba; e outros são da cidade de Sorocaba, saíram em busca de trabalho/formação e retornaram para a cidade por dificuldades e/ou outras razões específicas. No entanto, de modo geral, a investigação está pautada na relação entre Juventude, Trabalho e Audiovisual, e objetivou-se compreender as relações entre as experiências, expectativas e desafios presentes nessas trajetórias laborais, bem como os diversos significados do audiovisual na vida de cada um, ou seja, a investigação pautou-se em quatro questões principais: *Quem são estes jovens? Quais são suas experiências? Quais desafios enfrentaram/enfrentam? Quais as suas expectativas?* Assim, a presente dissertação é a materialização do esforço e da tentativa de compreender essas trajetórias/relações, e de tentar respondê-las através das aproximações entre os aportes teóricos da Juventude, Trabalho e Audiovisual. Por fim, demonstrando o conjunto de expectativas e desafios que esses/as jovens experienciaram/experienciam no mundo do trabalho e as relações estabelecidas com a família, formação e com o próprio trabalho, buscou-se compreender as semelhanças, ambiguidades e diferenças dessas narrativas e desses caminhos.

Palavras-chave: Juventude. Trabalho. Audiovisual.

ABSTRACT

A CAMERA AT HAND AND AN INSECURITY IN THE HEAD: THE RELATIONSHIP OF YOUNG ADULTS WITH LABOR EXPERIENCES IN AUDIOVISUAL

The present research aimed to understand the relationship of young adults with work in the audiovisual field. For that, 5 young women and 5 young men, aged between 20 and 29 years, were interviewed about their experiences, challenges and expectations that permeate their insertion and permanence in the audiovisual labor sector. Despite the back and forth in search of work and/or professional qualification, the trajectories are somehow located in the city of Sorocaba, in the interior of São Paulo. However, some people came from the city of Sorocaba and went out looking for work/training and remain outside of the city; while other ones came from other cities to live/work in Sorocaba; and there even others that are from the city of Sorocaba, went out looking for work/training and returned to the city due to difficulties and/or other specific reasons. Nevertheless, in general, research is based on the relationship between Youth, Work and Audiovisual, and aimed to understand the relationships between experiences, expectations and challenges present in these work paths, as well as the different meanings of audiovisual in the life of each one, that being said, the research was based on four main questions: Who are these young people? What are your experiences? What challenges have they faced/face? What are your expectations? Thus, the present dissertation is the materialization of the effort and attempt to understand these trajectories/relations, and tries to answer them through the approximations between the theoretical contributions of Youth, Work and Audiovisual. Finally, having in mind the set of expectations and challenges that these young people face in the work environment and the relationships established with the family, training and with the work itself, we sought to understand the similarities, ambiguities and differences of these narratives and these paths.

Keywords: Youth. Job. Audiovisual.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: A Evolução da Empregabilidade no Setor Audiovisual entre 2007 e 2015

Tabela 2: Nível de Escolaridade no Setor Audiovisual entre 2007-2015

Tabela 3: Percentuais de Gênero em 2015-2016

LISTA DE MAPAS

Mapa 1: Região Metropolitana de Sorocaba - Divisão Sub-Regional.

LISTA DE SIGLAS

ANCINE - Agência Nacional do Cinema

CEUNSP - Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio

CONCINE - Conselho Nacional de Cinema

EMBRAFILME - Empresa Brasileira de Filmes

EMPLASA - Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano S/A

ESAMC - Escola Superior de Administração, Marketing e Comunicação

ETEC - Escola Técnica Estadual

FATEC - Faculdade de Tecnologia

FIES - Fundo de Financiamento Estudantil

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IFSP - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo

LINC - Lei de Incentivo à Cultura de Sorocaba

MEI - Microempreendedor Individual

OCA - Observatório do Cinema e do Audiovisual

OIT - Organização Internacional do Trabalho

PIB - Produto Interno Bruto

PJ - Pessoa Jurídica

PMC - Plano Municipal de Cultura

PNAD - Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios

PROUNI - Programa Universidade Para Todos

RMS - Região Metropolitana de Sorocaba

SEBRAE - Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SECULT - Secretaria de Cultura e do Turismo de Sorocaba

SENAC - Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial

SESC - Serviço Social do Comércio

UFF - Universidade Federal Fluminense

UFSCar - Universidade Federal de São Carlos

UNESP - Universidade Estadual Paulista

UNIP - Universidade Paulista

UNISO - Universidade de Sorocaba

USP - Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

Capítulo 1 - Juventude, Audiovisual e Trabalho: as primeiras aproximações.....p.18

- 1.1 Breve Panorama: As Transformações do Capitalismo.....p.19
- 1.2 Inserção Juvenil no Mundo do Trabalho: Reflexões sobre as entradas-permanência laborais no contexto brasileiro.....p.30
- 1.3 - Audiovisual no Brasil: reflexões sobre o termo, o mercado e o trabalho.....p.43

Capítulo 2 - BREVE CARACTERIZAÇÃO DA ÁREA: A CIDADE DE SOROCABA E O AUDIOVISUAL.....p.57

- 2.1 Sorocaba: Que cidade é essa?.....p.58
- 2.2. Breve Diagnóstico: a relação entre audiovisual e a cidade de Sorocaba.....p.61
- 2.3 Breves Perfis: apresentação e formação dos grupos juvenis.....p.74

Capítulo 3- SOBRE TRAJETÓRIAS E RELAÇÕES: Entre dores e prazeres, entre inseguranças e certezas, entre “sonhos” e realidade.....p.78

- 3.1 Sobre as aproximações com os/as jovens.....p.79
 - 3.2 Trajetórias de Fabiana, Giovanni, Thales e Bernardo - O Encanto do Cinema.....p.81
 - 3.3. Trajetórias de Alessandra e Renato - “Caindo” no Audiovisual.....p.88
 - 3.4 Trajetórias de Júlia, Cora, Ana e Vítor - “Dentro-e-Fora” do Audiovisual.....p.93
-
- 4. Considerações: Sobre aproximações e distanciamentos das trajetórias.....p.100
 - 4.1 Referências.....p.104
 - Anexos.....p.107

Introdução

O objetivo central dessa investigação foi buscar compreender a relação de jovens adultos com o trabalho na área audiovisual. Dessa forma, para essa pesquisa foram entrevistados 5 moças e 5 rapazes, na faixa etária de 20 a 29 anos, sobre suas experiências, desafios e expectativas que permeiam suas trajetórias de inserção e de permanência laboral no audiovisual. Apesar das idas-e-vindas em busca de trabalho e/ou formação, as trajetórias estão de algum modo localizadas na cidade de Sorocaba, no interior de São Paulo. Isto é, alguns jovens são oriundos da cidade de Sorocaba, saíram em busca de trabalho/formação e permanecem fora da cidade; outros jovens vieram de outras cidades para residir/trabalhar na cidade de Sorocaba; e outros são da cidade de Sorocaba, saíram em busca de trabalho/formação e retornaram para a cidade por dificuldades e/ou outras razões específicas. No entanto, de modo geral, a investigação está pautada na relação entre Juventude, Trabalho e Audiovisual.

Mas antes de apresentar a investigação, irei expor os “*bastidores*”, algumas das motivações para a realização da pesquisa, e a primeira delas é: o fato da temática fazer parte da minha trajetória há algum tempo, isto é, considero essa investigação como continuidade de pesquisas e vivências anteriores relacionadas ao audiovisual. Durante a graduação alguns caminhos foram trilhados e eles envolviam cineclubes, cinemas de rua e salas de exibição, pensando a relação de público-privado desses espaços e a questão da sociabilidade, isto é, naquele momento o foco eram os “*espaços de cinema*”. Além da imersão acadêmica sobre espaços de cinema na cidade de Sorocaba, o envolvimento com curadoria de cineclubes, produção audiovisual e produção cultural alimentaram ainda mais a relação entre os caminhos trilhados na universidade e os caminhos que desejei trilhar na universidade. Todo esse cenário resultou nesse momento de pesquisa, onde o foco são “*jovens que fazem audiovisual*”, aqueles que estão atrás das cortinas vermelhas dos espetáculos e dos não-espetáculos imagéticos. Dessa forma, acredito ser impossível separar nossos caminhos e repertórios das nossas pesquisas acadêmicas, pois além das decisões teóricas, há outras razões imbricadas nas nossas experiências.

Essas motivações e cenários estão imbricadas com meus *lugares de fala* dessa pesquisa, isto é, meu *primeiro lugar de fala* é: sou uma jovem adulta que pesquisou jovens adultos, e essa proximidade etária e as narrativas compartilhadas também me tocaram e me fizeram refletir sobre a minha própria *condição juvenil*, sobre as entradas/permanências no mundo do trabalho, isto é, o contato com essas moças e com esses rapazes me fizeram refletir sobre minha própria vida, meus sonhos, minhas

expectativas, me fizeram pensar - e repensar - o meu lugar no mundo e a minha *transição para a vida adulta* - que de um modo ou de outro, também está permeada pelas *precariedades*. Sobre o meu *segundo lugar de fala* é: sou uma jovem adulta que pesquisou jovens adultos que trabalham com audiovisual, mas esses/as jovens mesmo diante dos desafios/dificuldades enxergam com afetividade, com satisfação e com “*sonhos*” seus trajetos, e eu, durante muitos anos também desejei vivenciar esse “*sonho*” de trabalhar com audiovisual, mas os desafios “*esmagaram*” esses “*sonhos*” de inserção/permanência laboral em uma área que “*me enche os olhos*”. Ou seja, as narrativas desses/dessas jovens mostram que não é tão fácil e glamoroso esse “*mundo audiovisual*”, mas afirmam estarem satisfeitos mesmo diante de inúmeros desafios envolvendo trabalho, família, formação e tantas outras questões que permeiam a inserção juvenil no mundo do trabalho.

Diante dessas afetações, as primeiras inquietações para a existência dessa dissertação surgem: *como dizer para o/a jovem que ela/ele pode trabalhar com o que gosta no mundo capitalista? como dizer para o/a jovem que as entradas/permanências podem estar permeadas por situações que envolvam precariedade/informalidade?* Assim, diante desse cenário de motivações e inquietações, busquei compreender as narrativas juvenis de 5 moças e de 5 rapazes que “*fazem o que gostam*” e as instabilidades, riscos e suportes que fazem parte desse contexto. Em linhas gerais, esses caminhos “*caóticos*” traçados estão permeados pelos desafios, mas também estão “*recheados de satisfação*”, e o “*fazer o que gosta*” é algo que aproxima essas trajetórias, mas cada narrativa nos mostra a forma particular com que cada jovem lida com a inserção/permanência na área, isto é, trata-se de trajetórias que se assemelham muito em aspectos estruturais, mas que podem distinguir no modo de “*sentir*” e “*viver*”.

Dessa forma, buscou-se compreender as relações desses/as jovens adultos, de 20 a 29 anos, através de entrevistas com cinco moças e cinco rapazes que trilharam - e trilham - percursos que se assemelham e que se distinguem para viver essa entrada/permanência laboral do “*sonho*”. Objetivou-se compreender as relações entre as experiências, expectativas e desafios presentes nessas trajetórias laborais, bem como os diversos significados do audiovisual na vida de cada um, ou seja, a investigação pautou-se em quatro questões principais: *Quem são estes jovens? Quais são suas experiências? Quais desafios enfrentaram/enfrentam? Quais as suas expectativas?* Assim, a presente dissertação é a materialização do esforço e da tentativa de compreender essas trajetórias/relações, e de tentar respondê-las através das aproximações entre os aportes teóricos da Juventude, Trabalho e Audiovisual e das vivências desses/as jovens. Para isso,

a dissertação está estruturada da seguinte forma: no *Capítulo 1 - Juventude, Trabalho e Audiovisual: as primeiras aproximações*, objetivou-se no primeiro momento demonstrar as transformações gerais do capitalismo e a forma como isso reestrutura a sociedade, as relações e o mundo do trabalho, bem como as questões sobre precariedade, informalidade e o cenário específico brasileiro, assim, esse momento conta com contribuições de Harvey (2008), Boltanski&Chiapello (2009), Chesnais (1995), entre outros autores que trabalham com a questão; no segundo momento do capítulo, objetivou-se demonstrar a relação da juventude e o trabalho, bem como da relação com o campo da cultura, nesse momento contamos com contribuições de Machado Pais, Gisela Tartuce, Mônica Peregrino, entre outros; o último momento do capítulo demonstra esse “*mundo audiovisual*”, que não está separado de todo cenário explicitado, ou seja, assim, com contribuições de Anita Simis, Jean-Claude Bernardet e etc, buscamos compreender esse mercado e esse trabalho na área. No *Capítulo 2 - Breve Caracterização da Área - A Cidade de Sorocaba e o Audiovisual*, busca demonstrar essa relação entre a cidade de Sorocaba e o audiovisual, isto, buscou-se um diagnóstico para compreender as trajetórias que se passam nesse cenário. E por fim, no *Capítulo 3 - Sobre Trajetórias e Relações - Entre dores e prazeres, entre inseguranças e certezas, entre “sonhos” e realidade*, buscou-se mostrar as trajetórias e as relações, evidenciando as semelhanças/contradições/diferenças nas narrativas juvenis.

Por fim, a investigação poderá contribuir para outros olhares sobre as experiências laborais de jovens do audiovisual e as ambiguidades/contradições presentes entre o “*fazer o que gosta*” e o “*buscar dinheiro*” em um mundo capitalista, demonstrando conjuntos de expectativas e desafios experienciados no mundo do trabalho e as relações narradas pelas vozes juvenis.

CAPÍTULO 1

JUVENTUDE, TRABALHO E AUDIOVISUAL: AS PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES

1.1

Breve Panorama: As Transformações do Capitalismo

‘ No final do século XX, o capitalismo passou por uma transformação econômica-política bastante profunda, isto é, essa transformação alterou o modo de trabalho, o modo de consumo, bem como a produção e reprodução do espaço, a relação com o Estado, entre outras alterações. Em linhas gerais, o ponto crucial para essas transformações foi a crise dos anos 1970, que levou à um ponto de inflexão que culminou na reestruturação da sociedade, e a partir dessas transformações surge um *novo espírito do capitalismo* explicitado por Boltanski&Chiapello (2009:237) da seguinte forma:

Opondo-se ao capitalismo social planejado e controlado pelo Estado - tratado como obsoleto, tacanho e coercitivo - e alinhando-se com a crítica estética (autonomia e criatividade), o novo espírito do capitalismo vai tomando forma progressivamente no rescaldo da crise dos anos 60-70 e assume a tarefa de revalorizar o capitalismo. Dando as costas às reivindicações sociais que haviam dominado a primeira metade dos anos 70, o novo espírito abre-se para as críticas que denunciavam então a mecanização do mundo (sociedade pós-industrial contra sociedade industrial), a destruição das formas de vida favoráveis à realização das potencialidades propriamente humanas, em especial, da criatividade, ressaltando o caráter insuportável dos modos de opressão que, sem necessariamente derivar em linha direta do capitalismo histórico, tinham sido aproveitados pelos dispositivos capitalistas de organização do trabalho.

Considerando essa transformação econômica-política do capitalismo, bem como esse “*novo espírito do capitalismo*” que surge com ela, Harvey (2008) afirma que ainda se vive uma sociedade pautada na produção em função do lucro e que essa relação permanece como o princípio organizador básico da vida econômica. Partindo disso, as transformações no capitalismo e as alterações no modo de vida também podem ser compreendidas como a “*transição no regime de acumulação e também no modo de regulação social e política a ele associado*”. Em linhas gerais, Harvey utiliza essa denominação originária dos argumentos produzidos pelos autores da chamada “*escola da regulação*” como Aglietta (1979), Lipietz (1986) e Boyer (1986):

Um regime de acumulação “descreve a estabilização, por um longo período, da alocação do produto líquido entre consumo e acumulação; ele implica alguma correspondência entre a transformação tanto das condições de produção como das condições de reprodução de assalariados”. Um sistema particular de acumulação pode existir porque “seu esquema de reprodução é coerente”. O problema, no entanto, é fazer os comportamentos de todo tipo de indivíduos - capitalistas, trabalhadores, funcionários públicos, financistas e todas as outras espécies de agentes político-econômicos – assumirem alguma modalidade de configuração que mantenha o regime de acumulação funcionando. Tem de haver, portanto, “uma materialização do regime de acumulação, que toma a forma de normas, hábitos, leis, redes de regulamentação, etc. que garantam a unidade do processo, isto é, a consistência apropriada entre comportamentos individuais e o esquema de reprodução. Esse corpo de regras e processos sociais interiorizados tem o nome de modo de regulação (LIPIETZ, 1986 apud HARVEY, 2008:117)

Dessa forma, Harvey (2008:118) considera importante o pensamento da “*escola da regulação*” e expõe que uma das vantagens da abordagem é o “*fato de insistir que levemos em conta o conjunto total de relações e arranjos que contribuem para a estabilização do crescimento do produto e da distribuição agregada de renda e de consumo num período histórico e num lugar particular*”. Dessa forma, o regime de acumulação e o modo de regulação consideram que as relações e arranjos ocorrem em períodos/lugares distintos e que existem as particularidades de cada cenário capitalista.

A “*escola da regulação*” passa a nomear o período de 1945 a 1973 - o longo período de expansão de pós-guerra - de “*fordista-keynesiano*”. Período marcado por um conjunto-base de mudanças relacionadas ao controle do trabalho, aos hábitos de consumo, às tecnologias e às “*configurações de poder político-econômico*”. No entanto, a partir de 1973, esse cenário entra em colapso e inicia-se um período de “*rápida mudança, de fluidez e incerteza*” (Harvey, 2008:119), mas Boltanski&Chiapello (2009:229) explicitam outra característica que passa a compor esse cenário:

As múltiplas transformações iniciadas durante os anos 70 foram coordenadas, reunidas e rotuladas durante a década seguinte num vocábulo único: flexibilidade. A flexibilidade, que é em primeiro lugar possibilidade de as empresas adaptarem sem demora seu aparato produtivo (em especial o nível de emprego) às evoluções da demanda, também será associada ao movimento rumo à maior autonomia no trabalho, sinônimo de adaptação

mais rápida do terreno às circunstâncias locais, sem que fossem esperadas as ordens de uma burocracia ineficiente.

A partir dos anos 70, a flexibilidade é vista como uma das características desse novo mundo capitalista, e de acordo com o que foi explicitado por Harvey (2008:119), a transição do período do pós-guerra - denominado pela “*escola da regulação*” como fordista-keynesiano - e o momento do “*colapso*” a partir de 1973 - período em que as incertezas e a fluidez passam a se acentuar - passa a ser conhecido como “*regime de acumulação flexível*”. Em linhas gerais, transformações bastante significativas ocorrem a partir dessa transição e parte delas são sintetizadas por Boltanski&Chiapello (2009:237):

Choques do petróleo, globalização, abertura dos mercados, aumento do poder dos novos países industrializados, novas tecnologias, mudança dos hábitos de consumo, diversificação da demanda, rapidez crescente do ciclo de vida dos produtos: tudo isso teria provocado um crescimento exponencial das incertezas de todos os tipos, condenando à decadência inelutável os sistemas industriais pesados e rígidos, herdados da era tayloriana, com suas concentrações operárias, suas chaminés fumegantes e poluentes, seus sindicatos e seus Estados-providência.

No entanto, convém explicitar que o fordismo já apresentava alguns problemas em meados dos anos de 1960, isto é, com o Japão e a Europa Ocidental recuperados e com o mercado interno em saturação, surge a necessidade de impulsionar a criação de mercados de exportação para os seus excedentes. Segundo Harvey (2008:135), “*isso ocorreu no momento em que o sucesso da racionalização fordista significava o relativo deslocamento de um número cada vez maior de trabalhadores da manufatura*”. Assim, a partir de 1966, nos Estados Unidos, a queda de produtividade/lucratividade dos setores corporativos impulsionou problemas fiscais para o país que só seriam corrigidos com a inflação, o que também afetou a estabilidade do dólar.

Harvey salienta que foi durante esse período que uma “*onda de industrialização fordista competitiva*” explora novos espaços - como Ásia e América Latina - afirmando que a ideia de contrato social na esfera do trabalho era praticamente inexistente - pensando no contexto de países da América Latina e do Sudeste Asiático com a relação de políticas associadas às importações e as multinacionais. O período entre 1965 a 1973 demonstra, para o autor, a ineficiência do regime fordista-keynesiano em conter o que ele

chama de “*contradições inerentes ao capitalismo*”. E uma das justificativas da ineficiência do regime fordista é a denominada rigidez:

Havia problemas com a rigidez dos investimentos de capital fixo de larga escala e de longo prazo em sistemas de produção em massa que impediam muita flexibilidade de planejamento e presumiam crescimento estável em mercados de consumo invariantes. Havia problemas de rigidez nos mercados, na alocação e nos contratos de trabalho (especialmente no chamado setor "monopolista"). (HARVEY, 2008:135)

Em linhas bem gerais, esse cenário resultou em inflação, e em 1973, as economias ocidentais tentaram diminuir os impactos, mas uma crise mundial se instaura no contexto do mercado imobiliário e das instituições financeiras. Logo, com o período de deflação entre 1973-1975 e com o cenário de crise fiscal, as economias ocidentais foram “*obrigadas a entrar num período de racionalização, reestruturação e intensificação do controle de trabalho*” (Harvey, 2008:137), fazendo com que novas estratégias fossem pensadas e aplicadas para se manterem no contexto de deflação. Durante as décadas de 1970 e 1980 vivenciam-se as “*consequências*” desse cenário, levando à reestruturação econômica e ao reajustamento político-social – principalmente os países considerados “*capitalistas centrais*” como Estados Unidos. Ou seja, esse cenário de reestruturação e de reajustamento podem ser compreendidos como os primeiros passos para a mudança do regime de acumulação denominado como “*acumulação flexível*”.

Para Chesnais (1995), as profundas modificações ocorridas a partir de 1975 nos modos de distribuição de renda entre capital e trabalho são oriundas de movimentos de expansão anteriores, e salienta que, a partir dessas condições surge um novo modelo de acumulação compreendido como “*mundialização do capital*” e/ou “*internacionalização do capital*”, para ele, a prioridade do regime se alicerça no capital privado altamente concentrado, no capital aplicado em bens/serviços e também no capital financeiro centralizado. Sobre isso:

Essa nova fase do processo de internacionalização, a mundialização do capital, reflete mudanças qualitativas nas relações de força política entre o capital e o trabalho assim como entre o capital e o Estado, em sua forma de Estado do Bem-Estar. Em decorrência da grande crise dos anos 30 e, principalmente, da crise revolucionária que marcou o fim da Segunda Guerra Mundial, as classes abastadas, altamente enfraquecidas, em todo lugar, com exceção dos Estados Unidos, haviam sido obrigadas

a aceitar a ampla intervenção do Estado na economia, a conceder aos assalariados um conjunto importante de direitos, de garantias e de proteção, assim como tiveram que se submeter a numerosas limitações ou restrições a sua liberdade de ação e movimento. Desde a recessão de 1974-75, que marcou o início desta longa crise rastejante (...) o capital tudo fez no sentido de romper as amarras das relações sociais, leis e regulamentações dentro das quais se achava possível prendê-lo com a ilusão de civilizá-lo. (CHESNAIS:1995:2)

Em linhas gerais, desde os anos 70, o capital vem “*rompendo as amarras*”, isto é, continua em plena expansão e transformação. Boltanski&Chiapello (2009), comentam que o capitalismo em plena expansão/transformação coexiste com a degradação da situação econômica-social da população, isto é, ao que parece, quanto mais o capitalismo se expande e se transforma, mais se acentua as desigualdades. No entanto, com a passagem do regime de acumulação fordista para o denominado “*regime de acumulação flexível*” foram estabelecidas algumas tendências nos mercados de trabalho, ou seja, os números de trabalhadores considerados centrais foram reduzidos, e aumenta-se a rotatividade de trabalhadores – entrada/saída facilitada pela ausência de custos, bem como as demissões.

Além disso, Harvey (2008:145) salienta que “*as novas condições de trabalho de maneira geral reacentuaram a vulnerabilidade dos grupos desprivilegiados*”, isto é, se de um lado, o mercado de trabalho torna-se mais heterogêneo, do outro lado, a forma como se vive essa “*heterogeneidade*” mostra-se diferente para as mulheres, negros/as, assim, os grupos sociais “*sem privilégios*” também sentiram os impactos da transição de um regime de acumulação para outro.

De modo bastante geral, esse novo mundo capitalista - “*globalizado*” - reestruturou os sistemas de trabalho dos países considerados “*terceiromundistas*” e dos “*capitalistas avançados*”, criando e recriando tendências. Por isso, compreender a transição do modo *fordista* para o modo de *acumulação flexível* – mesmo de modo breve e focado em um contexto geral - contribui para que possamos pensar/repensar nesse “*novo mundo capitalista*” que emerge e se recria constantemente, bem como pensar/repensar “*as novas configurações do trabalho*” que também emergem a partir dessas transformações dos modos de acumulação.

Assim, o capitalismo que emerge a partir dos anos 80, pode ser compreendido como “*capitalismo global*” e também “*financeirizado*”, e de acordo com Alves (2016), foi a partir do capitalismo global que efetivamente se constitui o mercado mundial. Além

disso, o autor afirma que “*com o capitalismo global ampliou-se, no plano histórico-universal, a condição de proletariedade*” (2016:683) e denomina o período de 1980-2010 como “*trinta e cinco anos perversos*” ao afirmar que capitalismo global fez com que tudo ou quase tudo incorpora a *forma-mercadoria*. No entanto, as transformações do capitalismo, mesmo que globais, são espacializadas de forma bastante distintas e complexas a depender do processo de formação referente ao lugar investigado. Assim, no caso brasileiro, o capitalismo é compreendido como:

O capitalismo brasileiro constituiu-se como um capitalismo hipertardio, dependente, de extração colonial-escravista e via prussiana, onde historicamente o moderno se articulou com o arcaico; e o primado da iniciativa privada se impôs sobre a dignidade da pessoa humana e os direitos sociais dos trabalhadores. Na verdade, está inscrito no DNA do capitalismo brasileiro o modo oligárquico-patrimonialista de organização da exploração da força de trabalho, com a “Casa Grande”, que continua sendo movida insaciavelmente pela busca desenfreada de lucros. (ALVES, 2015:25)

Portanto, ao considerar esse processo brasileiro, podemos alegar que a forma que o capitalismo se constitui é bastante predatória., no entanto, é a partir dos anos de 1990 que o Brasil “*integrou-se no processo de mudança histórica maciça da organização do capitalismo num plano mundial*” e a partir disso “*na presente temporalidade histórica do capital, existe uma tendência de precarização estrutural do trabalho que faz parte da nova dinâmica do sistema do capital global, articulando, por um lado, acumulação flexível; e, por outro lado, acumulação por espoliação*”. (ALVES, 2015: 27).

De modo geral, a crise do capitalismo dos anos 70, colaborou para que emergisse um novo capitalismo, capitalismo em constante expansão e acentuação, que através do desenvolvimento de um modo de acumulação denominado flexível, acentua as assimetrias sociais e ao “*flexibilizar relações*”, degrada e também precariza as mesmas. No contexto brasileiro, se formos considerar todo o processo de formação, poderíamos afirmar que a ideia de “*precário*” existe há muito tempo nas relações da nossa sociedade - passamos por processo de colonização, escravidão, ditadura, imigrações, etc - e as transformações do capitalismo, afetaram profundamente o país, o êxodo rural, a urbanização, a industrialização, construção de rodovias, chegada do automóvel são algumas das questões que poderíamos pontuar brevemente. Por fim, buscaremos compreender as novas características laborais que emergem com o novo capitalismo,

refletindo sobre a precarização estrutural do trabalho e nas características desse processo no contexto brasileiro e no capitalismo de modo geral.

“Novas” características laborais e/ou novas formas precárias?

Compreendendo as transformações econômicas-políticas do capitalismo a partir do final do século XX, reflete-se sobre como esse “*novo-velho mundo capitalista*” impactou e ainda impacta o cotidiano de muitos indivíduos em lugares e formas distintas. Logo, o panorama geral explicitado mostrou as tendências do novo mundo capitalista e aqui buscaremos compreender as análises sobre as “*novas características laborais*” - e a carga substantiva dessas mudanças - que também surgem nesse processo, buscando refletir sobre o contexto brasileiro e como essas características inserem-se nele. Assim, de acordo com Alves (2010:18-19):

Foi a partir dos anos 80, a "década neoliberal", que se tornou clara a situação de debilitação do mundo do trabalho. O resultado histórico da acumulação flexível sobre o mercado de trabalho é deveras impressionante: instaurou-se um novo patamar de desemprego estrutural e proliferação do trabalho precário nos principais países capitalistas. (...) nos anos 90, um espectro ronda o capitalismo mundial - o espectro das novas formas de exclusão social - e surgem novas clivagens de desigualdades, uma nova pobreza no interior do centro capitalista.

Nesse contexto, ressalta-se que a partir da crise dos anos 1970, ocorre a *Reestruturação Capitalista da Sociedade*, isto é, trata-se de um processo extremamente amplo que reestrutura a sociedade e o capitalismo como um todo, e diante desse cenário, o mundo do trabalho também é reestruturado e alguns desafios como o desemprego e a pobreza foram acentuados durante esse processo. No entanto, buscaremos compreender a relação dessas mudanças e as características laborais que se intensificam nesse cenário, e assim, de acordo com Leite e Salas (2015), essas mudanças no trabalho sublinham a flexibilização que vêm sendo submetida ao próprio trabalho, sendo responsável por mudanças relacionadas ao paradigma de expansão do assalariamento e dos direitos. Isto é, a mudança no modo de acumulação contribuiu para a acentuação dessas mudanças e elas “*se assentam sobre a flexibilização da produção e são, portanto, estruturais*”. (LEITE&SALAS, 2015:1)

Nesse sentido, ao explicitar que a flexibilização das relações de produção como estrutural, compreende-se que novas formas de organização do trabalho foram sendo postas e que novos impactos são oriundos desse cenário. Isto é, a terceirização de parte da esfera produtiva e do trabalho são também resultados dessa nova morfologia, bem como da chamada “*precarização dos contratos e das condições de trabalho*” (LEITE&SALAS,2015:1). No entanto, faremos o breve exercício de buscar compreender o que chamam de precarização e de precariedade diante desse novo contexto.

Assim, alguns autores discutem esses processos e podemos trazê-los como elementos enriquecedores para uma análise futura. Segundo Leite, Silva e Guimarães (2017), a discussão sobre precariedade do trabalho e o processo de precarização vem marcando desde 1970 a Sociologia do Trabalho, sendo desenvolvida a partir de 1980 e se adensando de acordo com as metamorfoses do trabalho. Assim, teoricamente, a precarização e a precariedade podem ser compreendidas como parte de um cenário de instabilidade, que se expressa na nova organização do trabalho. No entanto, em alguns casos, esses conceitos são utilizados como sinônimos - mesmo que eles não sejam - como explicitam Druck&Thébaud-Mony (2007:30-31):

No Brasil, os estudos tratam a precarização e precariedade como termos idênticos ou como sinônimos. No entanto, na comparação com a literatura da sociologia francesa, observa-se que o conteúdo referido nos estudos brasileiros é o mesmo que grande parte dos estudos franceses trata como precarização do trabalho. Compreendido como o processo social constituído pela amplificação e institucionalização da instabilidade e da insegurança, expressa nas novas formas de organização do trabalho - onde a terceirização/subcontratação ocupa um lugar central - e no recuo do papel do Estado como regulador do mercado de trabalho e da proteção social através das inovações da legislação do trabalho e previdenciária. Um processo que atinge os trabalhadores, independentemente de seu estatuto, e que tem levado a crescente degradação das condições de trabalho, da saúde (e da vida) dos trabalhadores e da vitalidade da ação sindical.

Diante disso, a precariedade e a precarização podem ser compreendidas como elementos do processo de transformação capitalista, ou seja, a nova morfologia do trabalho tem como elementos a flexibilidade, a precariedade, a precarização, a informalidade, a terceirização, elementos esses que colaboram para que as condições de trabalho e as relações com os/as trabalhadores/trabalhadoras tornem-se cada vez mais

precária. Nesse contexto, precariedade e flexibilidade, mesmo que não sejam sinônimos, são fenômenos desse cenário de organização social do trabalho internacional e também nacional, mas para as autoras Druck&Thébaud-Mony (2007:37) “*desaparece a separação e disjunção entre os dois fenômenos*” e “*no interior desse processo que se inscreve a subcontratação, considerada estratégia central que evidencia a divisão do trabalho e dos riscos enquanto dimensão estrutural de organização produtiva da indústria no plano internacional*”.

Porém, segundo Alves (2007:114) o conceito de precarização é o modo de reposição sócio-histórica da precariedade, isto é, a precariedade é uma condição e a precarização é um processo que possui uma dimensão histórica que foi determinada pela luta de classes e pelas forças políticas entre o capital e trabalho. Enquanto isso, Leite, Silva e Guimarães (2017:53) comentam que o conceito de precariedade pode ser usado para analisar o trabalho de forma praticamente universal, mas o mesmo não acontece com o conceito de precarização, exposto pelas autoras, como específico para o contexto europeu da perda dos 30 Anos Gloriosos – período após Segunda Guerra Mundial, entre 1945-1975, caracterizado por um intenso crescimento econômico nos países ditos “desenvolvidos”. Nesse contexto, as autoras alegam que a utilização do conceito de precarização não daria conta de analisar o “*emprego e mercado de trabalho em países com a marca da informalidade, como os latino-americanos*” (RAMALHO, 2013 apud LEITE, SILVA&GUIMARÃES: 2017:53), no entanto, não há problemas na utilização do termo para o contexto brasileiro, visto que, a informalidade existente no Brasil – e nos países latino-americanos - é precária.

Lima (2013) também distingue os conceitos, e, para ele, a precarização - no sentido de perdas de direitos – difere-se da precariedade, compreendida como a relação de subordinação e exploração presentes na condição de compra/venda de força de trabalho. Apesar das divergências entre os termos utilizados por autores/autoras, a ideia de trabalho precário é uma das características da organização do trabalho, no entanto, mesmo que essa condição de precariedade exista há um tempo em países como o Brasil - e não sendo necessariamente uma “*nova característica laboral*” - tal condição está em processo de “*expansão-acentuação*” - ainda mais ao considerarmos as novas reformas no âmbito trabalhista e previdenciário do país que contribuem muito para acentuação das precariedades e das desigualdades existentes no país.

Ao que parece, as novas configurações do trabalho podem ser denominadas como também “*arriscadas*” por conta da insegurança e da instabilidade oriundas de tais processos. No entanto, Leite&Salas (2015:1) observam que “*embora essas tendências*

sejam universais, a maneira como elas se expressam em cada país depende também da correlação de forças entre os vários atores sociais, da sua capacidade de ação e mobilização, e de políticas públicas que podem ser mais ou menos favoráveis ao trabalho”.

A partir disso, Leite, Silva e Guimarães (2017:53) afirmam que é importante lembrar que a legislação trabalhista e o conjunto de direitos do trabalho, diferem de país para país, e assim, a precariedade do trabalho também se refere à distância que existe entre condições de trabalho e o que é prescrito através das leis, no entanto, a própria legislação trabalhista de alguns países - no caso, a própria Reforma Trabalhista aprovada no Brasil - contribui para a deterioração dos direitos trabalhistas e para a manutenção das relações de precarização e precariedade existentes no mundo do trabalho, ou seja, a “*legalidade*” também pode contribuir - e muito - para a precariedade.

Antunes (2007), afirma que vivenciamos a erosão do trabalho contratado e regulamentado e que ele vem sendo substituído por diversas formas chamadas por ele de “*empreendedorismo*”, “*cooperativismo*”, “*trabalho voluntário*” e “*trabalho atípico*”. Ele ainda caracteriza esse cenário como processo de precarização estrutural do trabalho e alega que a legislação social do trabalho passa por um “*desmonte*”:

E flexibilizar a legislação social do trabalho significa, não é possível ter nenhuma ilusão sobre isso, aumentar ainda mais os mecanismos de extração do sobretrabalho, ampliar as formas de precarização e destruição dos direitos sociais que foram arduamente conquistados pela classe trabalhadora, desde o início da Revolução Industrial, na Inglaterra, e especialmente pós 1930, quando se torna o exemplo brasileiro. (ANTUNES, 2007:17)

O autor, além de elencar as diversas formas de trabalho integrantes do processo de precarização estrutural do trabalho, caracteriza alguns perfis dos/das novos/novas trabalhadores/trabalhadoras:

Ele deve ser mais "polivalente", "multifuncional", diverso do trabalhador que se desenvolveu na empresa taylorista e fordista. O trabalho que cada vez mais as empresas buscam não é mais aquele fundamentado na especialização taylorista e fordista, mais o que se gestou na fase da "desespecialização multifuncional", do "trabalho multifuncional", que em verdade expressa a enorme intensificação do ritmo, tempos e processos de trabalho. E isso ocorre tanto no mundo industrial como nos serviços, para não falar do agronegócio. (ANTUNES, 2005:16)

Além da precariedade, precarização, flexibilidade e flexibilização serem conceitos bastante usuais no universo do mundo do trabalho, o conceito de informalidade também é uma característica laboral que integra o repertório teórico em torno do cenário de transformação - e que também acaba se acentuando a depender do contexto que se insere. Assim, considerando que a ideia de trabalho precário e de trabalho informal não são necessariamente “*novos*”, podemos refletir que novas relações podem surgir diante das novas-velhas características laborais.

Dessa forma, Lima (2013) considera o conceito de trabalho informal como “*polêmico*” e alega que essa discussão em torno do conceito “*recoloca velhas-novas questões*”. O autor afirma que o debate sobre a informalidade marcou as décadas de 1970 e 1980 no contexto de “*subdesenvolvimento dos países do terceiro mundo*”, mas no final da década de 1980 a informalidade passou a ser compreendida pelo viés da abertura econômica e pelas políticas neoliberais, isto é, a informalidade passa a ser próxima da ideia de empreendedorismo – principalmente no contexto latino-americano – e acaba sendo incentivada. O autor ainda salienta que:

Empreendedorismo e empregabilidade tornam-se conceitos que visam descolar a informalidade de seus aspectos negativos. Um mercado competitivo exige pessoas empreendedoras e a manutenção no mercado exige investimentos pessoais na qualificação. (...) Os aspectos negativos presentes na exploração de trabalho sem regulamentação são compensados pela flexibilidade intrínseca a essa atividade. As formas variadas que assumem tal atividade, seja como trabalho autônomo, consultorias, assessorias ou assalariamento não regular, incorporam-se nos cenários dos mercados de trabalho nos dois hemisférios, agora como produto da flexibilização dos mercados. (LIMA, 2013:21)

Por fim, observa-se que, o cenário do mundo do trabalho é constantemente renomeado e reconfigurado, ou seja, mudam-se os termos e também as formas de vivenciar essas novas características laborais, mas de modo geral, esses elementos fazem parte das novas formas de expansão do capitalismo, das novas formas de reinvenção do mesmo, e conseqüentemente, trabalhadores/trabalhadoras sentem na pele os impactos de tais mudanças nem sempre interpretadas como “*positivas*”. Assim, diante desse cenário, buscaremos compreender a relação entre juventude e trabalho, as relações entre essas características laborais e as formas de inserção/permanência de jovens nesse mundo do

trabalho capitalista, que cada vez mais se recrie e acentua as assimetrias sociais nesse processo de reinvenção.

1.2

Inserção Juvenil no Mundo do Trabalho: Reflexões sobre as entradas-permanência laborais no contexto brasileiro

As transformações no capitalismo não foram responsáveis somente pelas alterações no mundo do trabalho, mas sim, alterou a sociedade como um todo, e um dos grandes resultados dessas transformações são as acentuações das assimetrias sociais. Dessa forma, a juventude no cenário capitalista contemporâneo também vivencia/experiencia - de modo bastante particular - as precariedades oriundas desse sistema, isto é, a juventude ocupa uma posição de vulnerabilidade diante desse cenário, fazendo com que a inserção/permanência laboral da população juvenil seja permeada por inúmeras dificuldades.

Para citar alguns números, no Brasil, dados recentes da PNAD revelam que 73,1% dos jovens entre 15 a 29 anos estão no mercado de trabalho, inseridos ou procurando emprego (PNAD, 2016). E de acordo com a *Organização Internacional do Trabalho* (OIT) - através dos dados recentes do estudo intitulado “*Global Employment Trends for Youth 2017: Paths to a better working future*” - o desemprego juvenil no Brasil já atinge quase 30% da população jovem, ou seja, 30% da nossa população jovem ocupa as “cadeiras do desemprego”, sendo que a média do desemprego mundial é de cerca de 13,1% (OIT, 2017).

Diante desse cenário, expectativas e inseguranças permeiam a relação entre juventude e trabalho, principalmente quando consideramos a não-linearidade das trajetórias de transição para a vida adulta - sendo o trabalho um marcador importante para a transição para a vida adulta - e a sua relação com as inserções e permanências no mundo do trabalho. Segundo Guimarães (2004), a centralidade do trabalho na vida dos/as jovens advém também da urgência que ele representa, e sobre isso ela acrescenta:

Diria que é, sobretudo enquanto um fator de risco, instabilizador das formas de inserção social e do padrão de vida, que o trabalho se manifesta como demanda urgente, como necessidade, no coração da agenda para uma parcela significativa da juventude brasileira. Ou, de outra forma, é por sua ausência, por sua falta,

pelo não-trabalho, pelo desemprego, que o mesmo se destaca.
(GUIMARÃES, 2004:12)

Em linhas gerais, podemos alegar que as transformações no capitalismo são responsáveis por essas “ausências” que permeiam a condição juvenil, bem como das “mudanças de rota” e da “não-linearidade” presentes nas trajetórias de jovens no contexto brasileiro - e também fora dele. O autor português Machado Pais (2001) alega que o próprio capitalismo flexível bloqueou a linearidade tradicional das *carreiras* profissionais e a carreira - que até então era um caminho pelo qual se circulava - torna-se um caminho bloqueado para um número considerável de jovens, mas que outras vezes podem surgir *encruzilhadas* de sentidos vários, carreiras de retorno, becos de circulação difícil, ou mesmo sem saída.

Sendo assim, existem especificidades gerais sobre a relação entre juventude e trabalho que são oriundas das transformações capitalistas, como é o caso desse cenário amplo de “bloqueios”, de “não-linearidade” e de “encruzilhadas” que permeiam essa relação, isto é, a inserção juvenil no universo laboral é marcada por desafios e alguns deles são o desemprego e/ou a precariedade/informalidade do emprego. No entanto, as formas de vivenciar esse não-trabalho - ou, o trabalho considerado precário - podem ser bastante singulares, isto é, a forma que a juventude brasileira lida e vivencia essas questões pode diferir de outros casos em alguns pontos - por exemplo, no caso português, o cenário de crise fez com a juventude começasse a questionar o papel do diploma e do próprio acesso ao ensino superior, cenário que é diferente no Brasil, em que o acesso ao ensino superior ainda está distante para muitos/as jovens e é visto como oportunidade de inserção laboral e/ou de mobilidade.

Ferreira (2017:476) explicita que no cenário português a crise criou “*condições para que o valor de empregabilidade dos diplomas, nomeadamente ao nível do ensino superior, começasse a ser questionado entre os mais jovens*”, isto é, as transformações profundas no mercado de trabalho afetaram a forma em que a juventude portuguesa se relaciona com o ensino superior e com o próprio emprego/desemprego, já que “*por taxas oficiais de desemprego jovem que excederam os 40%, por taxas crescentes de desemprego entre licenciados (acima dos 20%), e por uma diminuição constante do número de candidaturas ao ensino superior entre 2008 e 2014.* (FERREIRA: 2017:476).

Assim, o mercado de trabalho - tanto o brasileiro como o português - não consegue assimilar os “*recém-chegados*” e o desemprego - ou o trabalho precário - torna-se uma realidade acentuada para a juventude, isto é, o acesso ao ensino superior, o acesso às

qualificações/certificações diversas não são garantias de empregabilidade para a população juvenil – e nem para nenhuma outra população.

No entanto, a ausência de trabalho - mesmo que visivelmente estrutural - para a população juvenil - e para a sociedade como um todo - acaba recaindo nas costas daqueles/as que tanto buscam por ele, ou seja, indivíduos são responsabilizados pela sua empregabilidade. Tartuce (2007) comenta que essa responsabilização dos indivíduos está atrelada à substituição do conceito de qualificação para o conceito de competência - oriundo da esfera empresarial - isto é, a ideia de competência aumenta o peso da responsabilidade, da cobrança sob o indivíduo e também é um dos “*resultados*” da transformação capitalista:

É em meados da década de 1990, em um forte contexto de flexibilização das relações de trabalho e de intensificação do desemprego, que a centralidade da qualificação - e também da competência - passa para o domínio público: cotidianamente, ela aparece nos discursos do governo, dos empresários, dos sindicatos, da mídia em geral e dos próprios indivíduos, como instrumento para a solução de problemas individuais (conquista ou manutenção de uma posição no mercado de trabalho) e sociais (aumento de produtividade para as empresas e conseqüente desenvolvimento econômico e social para o país)” (TARTUCE, 2007:23)

Diante disso, a população juvenil também sente na pele o peso das “*competências*” e sente o gosto amargo da ideia de “*fracasso*” quando não atingem o esperado. Quando centralizamos “*qualificações e competências*” desprezamos a estrutura e responsabilizamos individualmente jovens e adultos pela ausência de empregabilidade e as dificuldades de permanência. Esse cenário só reafirma o quanto as relações podem continuar perversas em nossa sociedade:

Com efeito, submetidas aos riscos no terreno do emprego, as pessoas - e particularmente os jovens - têm se empenhado constantemente em aumentar sua qualificação profissional; apesar disso, elas nem sempre conseguem ter aumentos salariais correspondentes, ou mesmo obter um emprego regular, seja ele formal ou não. A sociedade cria, assim, muitas ambigüidades, ao produzir um discurso pregando que, quanto maior a escolaridade e a formação, maiores serão as chances de inserção e mobilidade profissional. (TARTUCE, 2007:24)

Diante dos discursos ambíguos criados, a busca por escolaridade e formação é vista como uma forma de “*buscar sucesso profissional*”, “*buscar mobilidade*”, “*inserção laboral*”, mas existe uma linha bastante tênue entre os discursos e a realidade. Afinal, quantas vezes não ouvimos a frase “*ah, eu deveria ter estudado*”? Isto é, mais uma vez a responsabilidade recai sobre o indivíduo, e no caso da população juvenil, a dificuldade de inserção laboral também pode ser vista como “*falta de competências*”, como “*fracasso*”, como “*falta de formação*”, entre outros discursos que justifiquem o desemprego e que negue a estrutura existente a partir das transformações do capitalismo, e consequentemente, do mundo do trabalho.

No entanto, quando Peregrino (2009) diz que, os jovens postergaram sua entrada no mercado de trabalho, essa “*postergada*” no mercado de trabalho também está atrelada ao aumento do nível de escolaridade - e à busca por essa escolaridade/formação. Isto é, de certo modo, a universalização do ensino fundamental, bem como a expansão do ensino médio a partir da década de 1990 colaboraram para que a população juvenil estendesse sua jornada escolar, e concomitantemente, isso também retardaria a inserção no mercado de trabalho. Sobre o aumento da escolaridade a autora explicita alguns dados:

o número médio de anos de estudos cresceu, de 1995 até 2007, em todas as faixas etárias: passou de 5,4 para, 7,3 anos na faixa dos 15 aos 17 anos; de 6,3 para 8,8 entre 18 e 19 anos; subiu de 6,7 para 9,3 anos na faixa de 20 a 24 anos; passou de 5,3 para 6,9 anos na faixa daqueles com 25 anos ou mais. Nos últimos 15 anos, o percentual de pessoas com 11 anos ou mais de estudos (na população com 10 anos ou mais de idade) passou de 14,1% em 1992, para 30,4%, em 2007. (PEREGRINO, 2009:87)

Os dados explicitam o aumento da permanência escolar, resultados de processos que possuíam o objetivo de democratizar o ensino no país. Assim, a autora pontua que há a convivência entre os mundos da escola e do trabalho no Brasil, mas que essa relação de convivência ainda é bastante recente, principalmente, ao considerarmos a entrada/permanência de jovens na escola oriundos das camadas populares. Sobre isso:

A convivência entre os mundos da escola e do trabalho é relativamente nova em nosso país, em especial entre os jovens pobres. Para estes, contudo, a novidade consiste na convivência prolongada para com a escola, e não com o trabalho. Vale lembrar que a entrada dos jovens pobres na escola se dá mais sistematicamente a partir da década de 70, num processo que, no decorrer dos anos, mais do que democratizar, massificou os

processos de escolarização, delineando, ao mesmo tempo, a circunscrição da escola pública aos pobres. Ainda assim, até a década de 1990, os jovens pobres que logravam entrar na escola não se mantinham nela por muito tempo, perfazendo trajetórias marcadas por repetências múltiplas e coroadas por evasão antes mesmo do final do ensino fundamental. (PEREGRINO, 2009:88)

Diferentemente do cenário português, observa-se que no Brasil além das dificuldades de inserção/permanência laboral, também há as dificuldades de inserção/permanência escolar para uma parte da população juvenil. Evidentemente, que ambos estão correlacionados e que tanto a escola, quanto o trabalho possuem papéis importantes para a juventude. E sobre a transição entre esses “mundos”, Guimarães (2004:20) reforça que o “*jovem brasileiro vive essa suposta transição de uma forma muito peculiar*” e acrescenta que “*quando tratamos da juventude brasileira, convém não suprimir um outro adjetivo imprescindível a qualificar sua especificidade: trata-se da juventude trabalhadora brasileira.*”

Assim, o grifo no adjetivo significa que não devemos nos esquecer que uma parcela da juventude brasileira se insere no mundo do trabalho ainda na infância, o que também reforça outra especificidade do elo entre juventude e trabalho no país, isto é, desde o “*embrião*”, por assim dizer, que a população juvenil experiencia inserções/permanências precárias/informais.

É interessante observar que, no caso brasileiro, a década de 1990 - que também é marcada pelas transformações nos espaços produtivos, diminuição dos postos de trabalho, e tantas outras mudanças que se intensificam sob o nome de *reestruturação produtiva*, diante de um processo global entendido como uma forma de reestruturação capitalista da sociedade, e evidentemente, do mundo do trabalho - a juventude brasileira se depara com dois cenários: 1) o cenário de reconfiguração do sistema de escolarização nacional, através da democratização do ensino, e assim, da entrada de mais jovens oriundos de camadas populares na escola - mesmo que essa entrada/permanência também ocorra através das precariedades; 2) o cenário de maior intensificação das dificuldades em torno da inserção e da permanência no mundo do trabalho.

Ou seja, tais cenários são indissociáveis, e não se trata de uma simples coincidência em que o período de ausência de trabalho, seja também o período do aumento do período escolar para a população juvenil. Trata-se de especificidades oriundas do processo de transformação capitalista, que em um momento de crise, mantém

a população juvenil em “*stand by*” (em espera) enquanto se escolariza, se especializa, para entrar cada vez mais “*preparado/preparada*” para o mercado de trabalho, quando a realidade está na incapacidade estrutural de absorver toda a população no mercado de trabalho, ou seja, a questão da ausência de trabalho também está atrelada ao fator demográfico, e conseqüentemente, a população juvenil é impactada de formas bem peculiares, e acabam ocupando as porcentagens elevadas do desemprego do país!

Não é por acaso que Guimarães (2004:13) ressaltou que o trabalho é uma necessidade e também um direito para a população juvenil, já que “*é o emprego, ou a falta de empregos, a faceta problemática do trabalho, sentida praticamente em igual medida por todos os jovens*”. No entanto, a problemática do trabalho sentida pelos/as jovens não é algo desprezado por eles/elas, ou seja, segundo a autora, a consciência dessa realidade existe, é difundida para a população juvenil que a insegurança e o risco fazem - ou farão - parte de seus caminhos de inserção/permanência laboral, e justamente por essa razão, busca-se “*estratégias*” para que ocorra alguma inserção, mesmo que ela seja descaradamente precária:

Com a crise estrutural do emprego, o trabalho fixo foi substituído pelo trabalho assalariado temporário (geralmente sem vínculo empregatício) e pelo chamado “trabalho por conta própria”, também precário. Não são poucos os jovens que, para não morrer de fome, trabalham como homens e mulheres-estátua, como “comedores-de-fogo” ou “vendedores-de-qualquer-coisa” no sinal de trânsito. Também é comum encontrarmos jovens percussionistas de classe média que, para ganhar algumas cervejas, complementar a renda e, quem sabe, conseguirem ficar “livres” da tutela dos pais, ingressam na bateria de um bloco de carnaval ou escola de samba. (TIRIBA&FISCHER, 2007:63)

Vários, e singulares, são os modos que os/as jovens criam para existir - e resistir - em cenários estruturais nada favoráveis para eles - e tampouco para a população, de modo geral. Em um cenário em que o risco já é posto, cabe “*lidar*” com a impotência que o permeia, e de modo geral, o trabalho pode ser visto como sinônimo de risco, de insegurança, de desemprego, de trabalho precário, e de tantas características laborais que advém das transformações do cenário capitalista, mas, olhar para a forma como esses/essas jovens lidam com esses entraves pode corroborar para a compreensão dessa condição juvenil e das diversas formas de lidar com os elos da escola, do trabalho e da

família, e também com a forma de buscar a “autonomia”, “independência”, “reconhecimento” e “auto-realização”. Assim:

A transição para uma condição de autonomia, que caracterizaria a(s) juventude(s), pode ser analisada considerando-se como referências fundamentais a relação com a família, o trabalho e o lugar da escola. No caso da família, o processo de autonomização está associado ao distanciamento da família de origem e a busca de constituir uma outra. A escola é um lugar que cumpre um papel-chave no processo de socialização e de institucionalização do saber adquirido (os diplomas); ambos são elementos-chave no ritual do “vir a ser” do adulto em nossa sociedade. O trabalho está diretamente associado, como sabemos, à possibilidade, por hipótese, de conquista de autonomia material. (TIRIBA&FISCHER, 2007:64)

No entanto, o processo de “vir a ser” e da busca por autonomia através do trabalho esbarra em algumas questões, como é o caso do problema de remuneração dos/das trabalhadores/as do país - sejam eles/as jovens ou não - isto é, “tirar sustento”, “se manter” não é um problema tipicamente juvenil no elo com o trabalho, mas sim, a realidade de inúmeros brasileiros/as que diariamente tentam subsistir no nosso país. Dito isso, a noção de autonomia - no caso, financeira - que permeia a relação entre juventude e trabalho é uma questão a considerar, isto é, como a população juvenil brasileira poderá ter autonomia financeira se não há espaço no mercado de trabalho? como a população juvenil brasileira poderá sair da casa de origem se não possui trabalho e quando possui a remuneração e as condições não são favoráveis para tal?

Assim, estamos diante de questionamentos complexos, e por isso, é importante compreender o/a jovem como sujeito de direito, isto é, o trabalho é um direito e uma necessidade, e no caso da população juvenil, o acesso a esse direito e à essa necessidade é bloqueado. No entanto, existem algumas críticas sobre as modalidades de políticas públicas criadas para a população juvenil e o que ela realmente representa:

Note-se que as políticas para a juventude têm como público-alvo justamente este público jovem excluído do trabalho formal e da escola. As ações, em geral, incluem a dimensão da qualificação profissional que pode estar combinada ou não à inserção no mercado de trabalho. As ações voltadas à qualificação estão fortemente relacionadas à gestão do desemprego. Os jovens, nesta perspectiva, ao invés de sujeitos de direitos, são considerados sujeitos de assistência social. Além

disso, o trabalho aparece como uma prática social capaz de disciplinar o jovem, contribuindo para a diminuição dos riscos que ele, ocioso, potencialmente cria para a sociedade. (TIRIBA&FISCHER, 2007:66)

Ao citar a questão das políticas públicas, ressalta-se a inserção de jovens no mundo da cultura, ou seja, diante de um cenário laboral dotado de fragilidades, a inserção de jovens na esfera da arte e da cultura torna-se também uma forma de “retirar o tempo ocioso” da população juvenil desempregada e “desocupada” - e dependendo de sua classe/gênero/raça, também “perigosa” e “violenta”. Assim, de acordo com Tommasi (2016:101) “tornar-se um “trabalhador da cultura” parece ser uma “oportunidade” que se abre mesmo para os jovens de classe popular”, isto é, essa inserção é vista pela autora como “uma alternativa alcançável para escapar ao desemprego ou ao emprego em funções subalternas”.

No entanto, antes de explorarmos um pouco melhor a inserção juvenil no campo da cultura, podemos alegar que a juventude brasileira ao se relacionar com mundo do trabalho possui suas expectativas em relação à ele, isto é, a relação entre juventude e trabalho mesmo que permeada por riscos e inseguranças, também é dotada de expectativas e representações subjetivas em relação ao trabalho, e desse modo, a busca por “reconhecimento”, “autonomia”, “independência” e “auto-realização” são algumas palavras que podem sintetizar a expectativa - ou melhor, imaginário - juvenil em torno do universo do trabalho.

Diante do cenário de transformação do capitalismo, e da reestruturação da sociedade e das formas de se relacionar com ela, novas relações e significados se colocam, principalmente diante da deterioração das possibilidades de inserção no mundo laboral. Diante de novas características laborais, cria-se novas condições de inserção, e no caso da população juvenil, as condições vivenciadas por eles/elas podem ser consideradas bastante plurais, mesmo sendo uma população bastante vulnerável nesse “mundo”. Para sintetizar esse quadro de transformações e tentar findar, provisoriamente, esse tópico, Guimarães (2004) alega que:

Por certo, as transformações no aparato produtivo e seus elos com a dinâmica do mercado de trabalho são fatores de primeira hora para explicar oportunidades seletivamente preenchidas e percursos no mundo de trabalho; disso não resta a menor dúvida. De fato, os jovens foram atingidos em cheio pela restrição das oportunidades de emprego que caminhou pari passu com a reestruturação das firmas; mas, mais que isso, foram

vítimas do encolhimento dos postos que ocorreu justamente na base da pirâmide ocupacional, fazendo desaparecer muitos empregos de entrada (como auxiliares do comércio e serviços, office boys, aprendizes e meio-oficiais da indústria dentre outros), ou mudando-lhes o perfil ao elevar-lhe os requisitos de entrada (como idade, experiência ou escolaridade) (GUIMARÃES, 2004:22)

Por fim, salientamos que a partir da década de 1990, a juventude vivencia um cenário complexo oriundo das transformações no sistema, no entanto, além das transformações do universo econômico, também ocorre nesse momento mudanças no sistema escolar brasileiro e um certo “*aumento*” da população jovem. Tais fatores caracterizam as especificidades da juventude brasileira diante da inserção laboral, e assim, discutiremos adiante outras relações dessa juventude com o trabalho e outras formas de inserção - como é o caso do campo de cultura que se mostra bastante sedutor.

Campo da Cultura como forma de inserção laboral

De acordo com Tommasi (2016), o campo da cultura tornou-se, nos últimos decênios, um recurso importante para o crescimento econômico, isto é, dada essa importância do campo da cultura no cenário capitalista, não é por acaso que a inserção laboral de jovens no campo de cultura seja vista como um cenário de possibilidades - e de algumas “*paixões*”, visto que, o campo de cultura mostra-se bastante almejado para uma parcela da população juvenil. Sobre isso, Dayrell (2003) alega que no contexto de transformações socioculturais amplas no Brasil, surgem novos lugares no mundo juvenil atrelados ao mundo da cultura, isto é, nesse contato entre juventude e cultura espaços são construídos e experiências são vivenciadas.

Em linhas bastante gerais, o autor afirma que o mundo da cultura possibilitou espaços, tempos e experiências para que a população juvenil se construísse como sujeito. E na concepção do autor, é importante olhar a juventude “*buscando compreendê-los como sujeitos sociais que, como tais constroem um determinado modo de ser jovem*”. (DAYRELL, 2003:40). O mundo da cultura corrobora para esses “*modos de ser*”, e não é por acaso que sujeitos jovens buscam se inserir nesse cenário, isto é, é como se esse cenário cultural fosse o único espaço possível para que eles/as possam ser aquilo que desejam.

Justamente por essa construção, que Dayrell (2003:43) enxerga o/a jovem como sujeito, isto é, “*o sujeito é um ser singular (...) que interpreta o mundo e dá-lhe sentido (...) às suas relações com os outros, à sua própria história e à sua singularidade*”. E

talvez, buscar inserção no mundo da cultura seja uma forma de buscar sentido, de se construírem enquanto sujeitos a partir de suas singularidades e diante do cenário que lhe dispõem, afinal, “*eles se constroem como tais na especificidade dos recursos de que dispõem*” (DAYRELL, 2003:43). Basicamente, a inserção/permanência na juventude no mundo da cultura, também caracteriza especificidades, já que essas entradas/permanências ocorrem a partir do que está à disposição - e geralmente, as possibilidades à disposição não são acessíveis - para esses/as jovens.

No entanto, o autor Machado Pais (2012) questiona a criatividade mobilizada para a profissionalização, alegando que os universos das artes e da profissão se separam, mas na prática é possível um agir na obliquidade, na intersecção. O questionamento que o autor faz é: *Pode um (poeta, ator, cantor, cineasta, músico, etc.) sobreviver profissionalmente com aquilo que produz? As respostas podem não ser definitivas, mas nem sempre a profissionalização da criatividade é bem-sucedida* (PAIS, 2012:146).

Na perspectiva de Ferreira (2013), jovens investem sentidos que vão muito além do mero objetivo de vir a “*obter um emprego*” ou “*ter um trabalho*”, e são confrontados com um mercado de trabalho em franca compressão, onde reina a instabilidade laboral, o desemprego e cada vez mais jovens se entregam aos “*biscates*” e aos projetos laborais relacionados com as suas práticas de lazer/consumo para ganhar algum dinheiro. Observa-se, então, que a relação entre jovens e as inserções laborais em “*áreas que gostam*” - como o campo da cultura, de modo geral - poderia estar atrelada à possibilidade de realizar um trabalho expressivo, criativo, e mesmo que o retorno financeiro não seja o esperado, existe a possibilidade de sonhar com a conciliação de um “*estilo de vida*” com o “*trabalho*”, e de certa forma, essa “*conciliação*” poderia proporcionar uma determinada “*satisfação*” para uma parcela de jovens que estão inseridos nesse contexto.

No entanto, a flexibilização do trabalho e as novas formas de criatividade podem contribuir - e também acentuar - características laborais como: predomínio do trabalho sem vínculo empregatício, o trabalho temporário e o trabalho pautado pelos financiamentos públicos e/ou privado dentro campo cultural, isto é, a execução de projetos através de fomentos de editais, o que mostra a “*sazonalidade*” dessas possibilidades. Assim, segundo Almeida (2012), o artista vê-se obrigado a desenvolver simultaneamente diversos trabalhos, e acrescento aqui, acumulam trabalhos dentro e fora da área de interesse, e além desses/as jovens desenvolverem trabalhos simultâneos, também lidam com outros tensionamentos que são postos diante dessa questão:

As tensões inerentes à relação entre arte, trabalho e profissão no Brasil, onde se misturam: as dificuldades de acesso à qualificação de talentos e vocações em diferentes camadas sociais; os problemas relacionados à inserção e permanência no mercado de trabalho cultural; e as dinâmicas desse mercado cada vez mais organizado por leis de incentivo fiscal e editais públicos e não por uma estrutura de formalização das relações de trabalho. (PEÇANHA, 2015:21)

Ou seja, no Brasil o campo cultural também é dotado de tensões, e uma dessas tensões está na não-estruturação do campo enquanto um campo também formalizado de trabalho, um campo também “*profissional*” - afinal, a visão de cultura enquanto lazer ainda é bastante arraigada, e possivelmente, isso interfere na visão de cultura enquanto campo de trabalho. As dificuldades de inserção/permanência no campo cultural também podem ser vistas como precárias, e conseqüentemente, a inserção juvenil nesse campo também é precária. Afinal, mesmo que a ideia de trabalhar com cultura possa parecer mais “*leve*”, desafios referentes ao acesso à qualificação, à formalização e ao universo laboral não são inexistentes no campo.

Assim, a inserção profissional de jovens, a depender da classe, gênero, cor/raça, podem ser muito desiguais, isto é, podem existir desafios que são experienciados pela maioria de jovens, mas ao mesmo tempo esses desafios podem ser experienciados de um modo bastante singular - e desigual - a depender do perfil. No entanto, podemos considerar que essas inserções - dentro e/ou fora da dimensão artística-cultural – pode ser marcada por desafios como a precarização do emprego, flexibilização dos contratos, e no caso dos novos rumos profissionais, alguns jovens podem apostar no “*fazer o que gosta*” como alternativa de inserção no mercado de trabalho. Porém, de um lado, pode existir a possibilidade de trilhar o caminho profissional dos “*sonhos*”, mas do outro lado, encontrar a possibilidade de esbarrar na “*realidade*” da não-valorização do trabalho, da remuneração baixa, do acúmulo de jornada, da informalidade, da precariedade e da instabilidade, isto, características laborais que não se ausentam nesse campo - e tampouco, em qualquer outro, justamente por se tratar do mundo do trabalho. Assim, Dayrell (2003: 49) alega que muitos desses “*sonhos e desejos não se concretizam necessariamente em projetos de vida*”, mas quando se concretizam dessa forma, isso ocorre de maneira fluída ou de curto alcance.

A inserção/permanência juvenil no mundo cultural é permeada por visões de sonhos e desejos, no entanto, mesmo que o mundo da cultura seja compreendido como um espaço democrático para a juventude e que nesse espaço a juventude pode se

“construir”, “experimentar” e “ser jovem”, devemos olhar criticamente para essa relação, e Dayrell nos ajuda nesse exercício:

não podemos esquecer que, no Brasil, a modernização cultural que influencia tanto a vida desses jovens não é acompanhada de uma modernização social. Assim, se a cultura se apresenta como um espaço mais aberto é porque os outros espaços sociais estão fechados para eles. (DAYRELL, 2003:51)

Ressalta-se que, é importante compreender, e também considerar, a relação da cultura e da juventude no país, mas como o autor alega, a cultura é vista como um espaço aberto justamente pela existência de outros espaços fechados, e aqui, mais uma vez, devemos olhar para o/a jovem como sujeito de direito. Basicamente, quando as portas são fechadas, busca-se, ao menos, algumas janelas, e talvez, nesse cenário, a cultura seja essa janela para a juventude tentar se inserir/permanecer.

No entanto, essa “*janela*” também deve ser problematizada, afinal, o campo da cultura não está indissociável de toda estrutura do universo capitalista, isto é, por mais que ele possa aparecer como uma possibilidade - e no caso, uma possibilidade atraente - o cenário cultural também é um cenário de difícil acesso e difícil permanência, bem como, todo o mundo do trabalho. Sendo assim:

não podemos cair numa postura ingênua de supervalorização do mundo da cultura como apanágio para todos os problemas e desafios enfrentados pelos jovens pobres. No contexto em que vivem, qualquer instituição, por si só - seja a escola, o trabalho ou aquelas ligadas à cultura -, pouco pode fazer se não estiver acompanhada de uma rede de sustentação mais ampla, com políticas públicas que garantam espaços e tempos para que os jovens possam se colocar de fato como sujeitos e cidadãos, com direito a viver plenamente a juventude. (DAYRELL, 2003:51)

Assim, não é por acaso que Tommasi (2016:102) alega que “o campo da cultura assumiu, em anos recentes, novos e estratégicos papéis” e que “através da “brecha da cultura” o combate à pobreza, a gestão participativa e o respeito e valorização da “diversidade” permitiriam um “outro Brasil”. Isto é, assim como Dayrell, Tommasi também olha criticamente para a imagem “salvacionista” da cultura difundida - e também muito bem aproveitada de acordo com os interesses. A autora ainda observa que são justamente por essas imagens “salvacionistas” da cultura, que jovens são “agenciados como produtores culturais” - nesse caso, a autora explora mais a relação de “agenciamento” de jovens produtores que moram na favela.

Segundo a autora, na nova fase do capitalismo, os bens culturais, as novas tecnologias e a próprio trabalho imaterial adquirem centralidade no quesito crescimento econômico e desenvolvimento, isto é, o campo da cultura torna-se um recurso à ser utilizado para outros fins e através de outras estratégias nas “mãos” da esfera econômica. Em linhas gerais, na esfera econômica o campo da cultura é visto como mais um insumo de produção e/ou uma matéria-prima valorosa,

Além da cultura ser utilizada como uma forma de “*diluir problemas sociais*” - nesse caso, Tommasi explicita que a partir dos anos 90, cursos/formação do universo da arte/cultura foram inseridos nas favelas como solução para a violência e evitar que jovens no tráfico - e de ser uma possibilidade laboral atraente para juventude, ela acaba sendo utilizada também para disseminar - e reforçar - determinado modelo de trabalhador/trabalhadora, isto é, trata-se do perfil “*empreendedor*”, daquele “*responsável pelo seu próprio sucesso*”, “*daquela que é empresário de si mesmo*”.

Ao considerar a difícil inserção/permanência no mundo do trabalho da cultura, e das características laborais presentes nesse cenário - também dotado de precariedades/informalidades - falar de empreendedorismo associado ao mundo cultural é mais uma “*isca*” para que jovens “*aceitem*” condições precárias de trabalho em nome da satisfação, bem-estar, e toda a dimensão da afetividade que esse campo pode trazer para o jovem. Afinal, se o/a jovem não alcançar o “*sucesso profissional*”, “*se não inovar/criar bem*”, “*se não se esforçar direito*”, “*se não for proativo*”, “*se não fizer rede*”, e dentre tantas outras premissas oriundas da ideia “*empreendedora*”, será responsabilizado individualmente pelo “*fracasso*” da inserção/permanência.

Por fim, em linhas bem gerais, falar do campo da cultura, de “*empreendedorismo*” e da juventude, não é algo indissociável, já que essas relações são postas e reforçadas a partir das próprias transformações do capitalismo, e conseqüentemente, do mundo do trabalho, mundo esse que a juventude ainda luta para se inserir e para permanecer - principalmente a brasileira com as altas taxas de desemprego. Sendo assim, o exercício de explicitar, mesmo que brevemente, esse cenário e essas questões é uma forma de buscar compreender - e futuramente analisar - a relação específica de jovens com o audiovisual - área também inserida no campo da cultura e também permeada por inserções/permanências laborais complexas - enquanto uma área que também está permeada por “*sonhos*”, “*desejos*”, “*afetividades*” em contraposição aos desafios/dificuldades laborais.

1.3

Audiovisual no Brasil: reflexões sobre o termo, o mercado e o trabalho.

Afinal, o que é audiovisual? Que indústria/mercado é esse no cenário brasileiro?

De acordo com o *Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA)* - que integra a *Agência Nacional do Cinema (ANCINE)* - o setor audiovisual pode ser compreendido pela indústria cinematográfica e videofonográfica do país, ou seja, os agentes de produção, distribuição, exibição dos segmentos de cinema (salas de exibição); também pela TV aberta (radiofusão de sons/imagens) e a TV paga (mediante assinatura); pelas mídias consideradas móveis, pelos vídeos domésticos e pelos vídeos por demanda. Assim, com essa primeira definição e primeiro contato, poderíamos facilmente associar o termo “*Audiovisual*” com a ideia de “*abrangência*” e/ou “*integração*”.

No entanto, a utilização do termo e o próprio termo dividem alguns posicionamentos e tornam a própria definição/reflexão bastante complexas. Assim, antes de tentar explicar o que é o denominado “*audiovisual*”, objetiva-se nesse momento, um pequeno exercício de pensar com a ajuda de alguns autores - de forma bastante breve - o surgimento desse termo e as implicações dele nos “*fazeres audiovisuais*”, isto é, não é por acaso que o termo “*cinema*” foi sendo gradualmente substituído pelo termo “*audiovisual*”, e essa mudança de alguma forma também impactou o modo de produzir, divulgar, refletir sobre esse “*mundo audiovisual*”.

Assim, considerando que vivemos em um mundo dominado por imagens, e que elas permeiam completamente o nosso cotidiano, as autoras Simis&Marson (2010) questionam a forma de pensar o audiovisual através de divisões e/ou categorizações:

Quem poderá continuar a pensar o audiovisual “dividido”, compartimentado em categorias como cinema, vídeo, televisão e publicidade, quando câmeras menores, mais baratas e mais fáceis de operar, simplificam a produção de conteúdo de imagens e sons; quando a televisão apresenta cada vez mais opções de interação, permitindo inclusive a compra de pacotes de programas, gerando uma programação “personalizada; em que sites como YouTube e MySpace permitem a divulgação e a publicação de conteúdo audiovisual por qualquer pessoa? (SIMIS&MARSON, 2010:21).

Diante de tal questionamento, podemos refletir que a utilização da terminologia *audiovisual* significa também pensar de forma integrada as diversas categorias que fazem

parte desse “*mundo*”. De modo geral, o uso do termo audiovisual no Brasil ocorre a partir de um determinado momento e em decorrência de uma série de fatores envolvendo o próprio histórico do desenvolvimento do cinema nacional e também da televisão nacional. Logo, para as autoras, parece ser indissociável pensar cinema, televisão e as diversas formas de se produzir/divulgar o audiovisual nos dias de hoje.

Historicamente, o termo “*audiovisual*”, de acordo com Simis&Marson (2010), ganhou visibilidade e foi introduzido a partir dos anos 1990 no contexto brasileiro. E juntamente com a introdução do termo, temos dois momentos bastante cruciais, e também correlacionados, durante esse período: o primeiro deles é o fato do termo “*audiovisual*” começar a ser introduzido no mesmo momento do chamado “*Cinema de Retomada*”, período em que o cinema nacional “*renasce*”; o segundo é o fato do termo “*audiovisual*” começar a ser incluído nas políticas culturais a partir da criação da Lei do Audiovisual, de 1993, lei também responsável por esse “*renascimento*” e “*retomada*” do cinema nacional e que vigora até a atualidade.

Considerando esses dois momentos, devemos explicitar de forma um pouco mais detalhada qual foi o contexto em que se insere o “*Cinema de Retomada*” e a Lei do Audiovisual, de 1993. Sucintamente, pode-se afirmar que o cinema nacional “*nasce*” com dificuldades, isto é, problemas estruturais marcaram e ainda marcam a trajetória cinematográfica - e audiovisual - de nosso país, e durante toda a trajetória altos e baixos são bastante presentes, incluindo a relação complexa com o Estado.

Dito isso, os anos de 1970-1980, de certo modo, foram classificados como o período da “*conquista do mercado*” por conta do aumento das produções e do apoio da *Embrafilme* - criada em 12 de setembro de 1969, a *Empresa Brasileira de Filmes*, mais conhecida como *Embrafilme*, foi responsável naquele momento pelo financiamento das produções brasileiras - do sucesso da “*Pornochanchada*” - produções com doses de erotismo e humor, considerada vulgar -, dos filmes infantis como “*Os Trapalhões*” e da influência da televisão no chamado “*star-system*” - sistema de criação de “*estrelas*”:

Parece que para se entender melhor esse fenômeno é necessário fazer apelo à televisão, particularmente à TV Globo. A telenovela conquistou amplas faixas de público bastante diferenciadas, difundindo com sucesso determinado tipo de dramaturgia, determinada maneira de representar, consolidando o nome de atores muito prestigiados. A transposição desses elementos para o cinema certamente tende a provocar o interesse do público da TV por certos filmes brasileiros. (...) Além disso, a Globo se

dispõe a fazer publicidade para alguns filmes, e seu fiel público segue o anúncio publicitário. (BERNARDET, 2009:130)

No entanto, a partir de 1980-1990, ocorreram transformações profundas, que afetam - mais uma vez - a forma como estrutura-se o cinema no Brasil. A crise econômica afeta a produção e também a exibição de um modo geral, não existe verba para produzir filmes - e tampouco para que os espectadores assistam esses filmes. Mas, o que marca negativamente esse período é a extinção da *Embrafilme* em 1990 - bem como o Ministério da Cultura, o Conselho Nacional de Cinema (CONCINE), a Fundação do Cinema Brasileiro, entre outras leis de incentivo e órgãos responsáveis por essa esfera - durante o governo de Fernando Collor e isso afeta estruturalmente o cinema no país, e o deixa estagnado por um tempo. Se o histórico cinematográfico sempre teve a presença da precariedade, esse momento extingue muitas das conquistas que colaboraram para o pequeno desenvolvimento do setor no país, e quase fez com que o setor voltasse à estaca zero.

Quando Fernando Collor sofre o impeachment, o vice Itamar Franco assume, e em 1993, aprova a Lei do Audiovisual (Lei nº 8695/93, de 20 de julho de 1993). É com essa lei que o cinema brasileiro começa a retomar suas produções, mas é especificamente a partir de 1995, no governo de Fernando Henrique Cardoso, que temos o “*Cinema de Retomada*” - considera-se o período de 1995-2002. Com a nova legislação, o cinema começa a ser financiado a partir da arrecadação de impostos não recolhidos, e, a criação de diversos programas de incentivo colabora para a retomada da produção - até então extremamente fragilizada.

Em linhas gerais, o “*Cinema de Retomada*” também marca a retomada de uma outra relação entre Estado e Cinema, já que mais uma vez a produção cinematográfica está atrelada ao Estado - e das empresas patrocinadoras de cunho privado. Essa nova articulação também possui críticas, já que a distribuição das produções não ocorre como o esperado e a concepção de cinema do Estado estava muito mais próxima da concepção de entretenimento do que da concepção de arte - ideia esperada por aqueles que produzem “*artisticamente*”.

Sendo assim, foi nesse cenário que culminou o “*Cinema de Retomada*” e a criação da Lei do Audiovisual, ou seja, a noção de “*audiovisual*” ganha visibilidade após um período de bastante fragilidade para o cinema nacional, mas ao mesmo tempo que existe esse cenário extremamente frágil, o termo surge durante um período também visto como “*renascimento*”. No entanto, Simis&Marson (2010) explicitam o cenário brasileiro no

momento da inserção do conceito, mostrando quando ele realmente é “*inserido*” - e por qual razão ele é inserido:

Essas medidas, aliadas a uma forte crise econômica, geraram uma queda drástica na produção de filmes e praticamente inviabilizaram a produção cinematográfica no Brasil. Em meio a essa turbulência, sob fortes críticas dos campos artísticos e culturais, “entra em cena” o conceito de audiovisual. Mas, note-se, esse conceito surge antes mesmo de nossa conhecida Lei do Audiovisual (Lei nº8.685/93); surge quando as políticas culturais voltaram à pauta, resultando na elaboração de outra lei (nº8.101/92) ainda no governo Collor. (...) Em 1991, em meio a pressões de diversos setores da sociedade, Collor tenta uma aproximação com o campo cultural e substitui o secretário da Cultura, Ipojuca Pontes (...) pelo embaixador Sérgio Rouanet. Rouanet procura articular, com o campo artístico, uma saída para a crise e faz uma revisão da antiga e desativada Lei de Incentivos Culturais (a Lei Sarney), que, reformulada, se torna a Lei nº8313/91, conhecida como Lei Rouanet, que regula o mecenato e permite descontos no imposto de renda para investimentos em cultura. (SIMIS&MARSON, 2010:22)

Em linhas gerais, a mudança do termo está correlacionada com as mudanças de gestão da secretaria da cultura daquele momento e também das políticas culturais pensadas para o setor, isto é, a gestão de Ipojuca Pontes, de certo modo, desmontou os incentivos referentes à produção, focando mais em medidas de coibição de “*pirataria*”, mas como uma forma de “*proteger*” as produções estrangeiras que sempre dominaram o cenário. Com a troca de gestão, buscou-se reformular as pautas de Ipojuca Pontes e realmente pensar na criação de política cultural, no entanto, algumas medidas da antiga gestão são mantidas, sendo uma delas a troca de definição de “*filme*” e/ou “*cinema*” brasileiro para um termo mais abrangente como “*produto audiovisual brasileiro*” e/ou “*obra audiovisual brasileira*”.

Ressalta-se que, apesar da visibilidade do termo a partir dos anos 90 e da relação com a mudança da legislação nacional frente ao campo cultural - e em específico, audiovisual - Simis&Marson (2010:26) afirmam que desde 1960 a ideia abrangente de “*produto audiovisual*” e/ou de “*produção audiovisual*” já estavam presentes desde “*os filmes como os Trapalhões e a experiência da jovem guarda no cinema e na televisão*”, isto é, naquele momento já se pensava na abrangência do setor com o intuito de reorganizar a produção para que ela, de fato, fizesse parte de uma indústria audiovisual, e isso ocorreria através da “*sinergia*” - ou melhor, da fusão - entre os campos do

audiovisual, especificamente entre os campos do cinema, da televisão e da publicidade. No entanto, esses campos estavam em “*estágios*” diferentes, ou seja, o cinema - visto como “*atrasado*” - não possuía a mesma estabilidade que a televisão e a publicidade:

Além da crise do modelo de produção, que teve seu ponto máximo na dissolução da Embrafilme, a defasagem tecnológica foi mais um fator a dificultar a sustentabilidade do cinema brasileiro nos anos 1990. A publicidade e a televisão do período tiveram avanços tecnológicos imensos, já que movimentavam grandes quantias de dinheiro e conseguiam altos investimentos - mas esses avanços não chegaram ao cinema, isolado em seu campo e garantido pelo Estado, A integração do cinema com a televisão e a publicidade só se realizará, em parte, com o cinema de retomada. E é nesse período, em meio ao neoliberalismo e ao burburinho dos “ventos globalizantes”, que o campo cinematográfico começa a apostar na sinergia, na venda do produto em blocos, na ligação com a televisão, na tecnologia de ponta e na linguagem da publicidade. (SIMIS&MARSON, 2010:27)

Assim, em linhas gerais, para que o cinema pudesse se desenvolver no país, seria necessário que ele se inserisse na indústria audiovisual - ou seja, integração com televisão e publicidade no país, campos já consolidados - e durante o Congresso Brasileiro do Cinema, em 2000, propostas para essa integração e para a sustentação do cinema foram discutidas. No entanto, Simis&Marson (2010), relatam que mesmo com o reconhecimento do cinema como parte integrante da indústria audiovisual por conta da linguagem e da estética que se assemelham, não ocorreu uma integração, de fato, industrial entre esses campos como esperada e discutida no congresso.

De modo geral, a mudança do termo é bastante significativa, já que caracteriza um momento bastante complexo, e de certo modo, na tentativa de buscar por integração, de construir legislação para o setor, troca-se a definição como uma forma de - também - “*salvar*” o cinema do seu cenário precário - diante da tv e da publicidade como “*sucesso*” da indústria. E justamente por isso, que as autoras afirmam que é crucial pensar o cinema como parte da indústria audiovisual, olhar de forma integrada, pensar o audiovisual como “*sinergia*”, ou seja, alegam ser impossível olhar o audiovisual “*fragmentado*” no mundo contemporâneo - diante das novas formas de produção/recepção inseridas em nosso cotidiano, elas acreditam ser pouco prováveis analisarmos com olhares divididos, ou seja, é como se os campos “*coexistissem*”.

Obviamente, esse não é o único posicionamento em relação à terminologia e às formas de pensar, discutir esse audiovisual integrado. Bernadette Lyra (2005), por exemplo, expõe que é inegável a transformações do campo e a relação de integração entre ele, mas olhar para esse campo de forma integrada é uma ação complexa:

Não se pode negar que a diversificação e flexibilização dos recursos audiovisuais, produzidos pelos avanços tecnológicos, provocam a interconexão entre as diferentes técnicas de produção e de consumo e, dificultam uma categorização isolada entre cinema, rádio, televisão, vídeo, internet e outros. No entanto, tentar relacionar o cinema com o território do audiovisual - ainda que considerando seu desenvolvimento em espetáculo cinematográfico de sala, espetáculo audiovisual geral, televisão por assinatura (...) exige uma série de acomodações teóricas. Na tentativa de manter a expressão amada e consagrada, uma das propostas advoga a junção dos dois termos: “cinema e audiovisual”. Mas, esse apaziguamento não se faz sem dificuldades. (LYRA, 2005:3)

Assim, a autora afirma que apesar da junção de termos, acaba-se priorizando determinado campo e que as particularidades dos demais não seriam considerados e/ou estudados em algumas perspectivas. No entanto, a questão das denominações possui viés conceituais e institucionais e estão inseridos nos cenários de mudanças, já que o cinema integra a indústria audiovisual, justamente devido às mudanças tecnológicas e as dificuldades que ele possui de se sustentar no país, isto é, a integração do cinema é uma forma de “sobrevivência” e para isso muda-se a produção, fazendo com que cinema produza produtos para tv, publicidade, internet e etc.

Dito isso, as novas tecnologias e as novas formas de produção e circulação postas, modificam a relação existente entre os campos e cria-se uma forma de integrar, mas mesmo nesse cenário surgem questionamentos com o intuito de separar, definir se determinado produto é ou não cinema. Ou seja, o fácil acesso à internet, celulares, câmeras, e os aparatos do novo mundo “digital”, trouxeram dúvidas sobre se isso era ou não cinema, justamente por toda trajetória analógica do cinema do século XX - atualmente, esse ponto já não é uma questão e considera-se o digital como forma de cinema, mas como tudo que é “novo”, ocorre o medo de perder os “espaços”, de ser substituído pelo que vem pela frente.

Por fim, Bernadette Lyra (2005) nos mostra como a questão de mudanças de denominação são oriundas também de um processo de disputa, e que existem estudos que são colocados no âmbito cinematográfico e que outros são colocados no âmbito

audiovisual, o que mostra o quanto a integração não é realmente possível quando olhamos dessa forma. Ao que parece, o cinema é o campo que vivenciou mudanças consideráveis e que se aliou aos demais campos, mas que não “se vê” da mesma forma que os demais, isto é, o cinema faz parte de uma indústria, de um mercado, tal qual a televisão e a publicidade, mas as particularidades de sua trajetória fazem com que ele “se olhe” de forma separada - o que arrisco dizer ser resquício da ideia “artística” que o permeia. Diante disso, veremos que artisticamente ou não, dentro do mercado ou não, dentro da indústria ou não, também existem inúmeras dificuldades quando a questão é: trabalho na área audiovisual.

Que “Mundo do Trabalho” é esse? reflexões sobre as inserções do Audiovisual no mercado “formal” e “informal”

Em 2017, o Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) publicou um estudo sobre a “*empregabilidade*” do setor audiovisual no Brasil no período de 2007-2015. O estudo mostra o “*perfil do emprego*” durante esse período e buscou caracterizar o mercado de trabalho formal - considerando a remuneração média, escolaridade, faixa etária e a distribuição geográfica dos/das trabalhadores/trabalhadoras. Assim, no primeiro momento, usaremos alguns dados para compreendermos a dinâmica do setor Audiovisual no Brasil na perspectiva do “*mercado formal*”, e no segundo momento, discutiremos a questão do “*mercado informal*” - ou como alguns jovens chamam coloquialmente, “*cenário independente*”.

Em ambos, utilizaremos dados e tabelas para visualizarmos a questão posta para problematizar a relação entre esses dados formais/documentados, a relação entre “*fazer o que gosta*” e a inserção de jovens nesse cenário. E a questão-síntese de todas essas relações é: é possível mesmo fazer o que gosta? Dessa forma, considerando o audiovisual como parte de uma cadeia produtiva e que ela não está à margem do sistema capitalista, observamos que o documento informa alguns dados sobre o número de empregos formais no período de 2007-2015 (**TABELA 1**). Os dados evidenciam que no período entre 2007-2012 aumenta-se - de modo geral - a “*empregabilidade*” do setor audiovisual formal, mas a partir de 2012 até 2015, ocorre um decréscimo de empregos no setor - esse decréscimo também pode ser justificado pelos nichos de mercado que começam a desaparecer, como é o caso das atividades referentes ao comércio varejista de cd’s/dvd’s e também do aluguel de dvd’s - no entanto, de modo geral, a maioria das atividades mostram-se estáveis.

Além de considerar a evolução dos empregos, o documento também traz dados relativos à escolaridade dos/das trabalhadores/trabalhadoras (**TABELA 2**) do setor no período compreendido, alegando que o nível de escolaridade da mão-de-obra aumentou durante o período - os dados mostram que na maioria das atividades o nível médio se sobressai nos percentuais, exceto para as atividades como distribuição (54%), tv aberta (55%) e programadoras de tv paga (70%), referentes ao nível superior incompleto. Esses dados podem indicar o aumento da busca por formação no nível médio e no nível superior dentro do setor formal, e também da criação de cursos de nível técnico e superior nas áreas referentes.

Tabela 1: A Evolução da Empregabilidade no Setor Audiovisual entre 2007 e 2015

Atividades	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Produção e Pós-Produção	5.358	6.339	7.750	8.438	10.001	11.000	11.688	11.545	11.252
Distribuição	2.012	1.721	1.358	1.229	1.070	1.076	935	907	867
Exibição Cinematográfica	8.445	8.536	9.623	11.247	11.687	12.949	14.027	14.466	14.297
TV Aberta	40.063	43.215	45.004	48.256	51.117	51.994	51.581	53.551	51.721
Programadoras de TV Paga	4.562	4.347	3.875	5.245	4.971	4.243	3.837	3.486	3.627
Operadoras de TV Paga	10.749	12.954	18.136	18.079	21.107	19.939	19.077	5.763	5.232
Aluguel de DVD's	10.530	8.468	8.862	8.228	7.292	6.524	5.543	4.866	4.192
Comércio Varejista de CD's, DVD's	6.957	6.011	5.388	5.300	5.046	4.674	4.373	4.172	3.784
Total Setor Audiovisual	88.676	91.591	99.996	106.022	112.291	112.399	111.061	98.756	94.972
Economia Brasileira	37.607.430	39.441.566	41.207.546	44.068.355	46.310.631	47.458.712	48.948.433	49.571.510	48.060.807
Audiovisual / E. Brasileira (%)	0,24%	0,23%	0,24%	0,24%	0,24%	0,24%	0,23%	0,20%	0,20%

Fonte: MTE/RAIS Elaboração: ANCINE / SEC.

Tabela 2: Nível de Escolaridade no Setor Audiovisual entre 2007-2015

Atividades	Analfabetos	Fundamental completo/ Incompleto	Médio completo/ Incompleto	Superior Completo/ Incompleto	Mestrado ou Doutorado
Comércio Varejista de CD's, DVD's	0,08%	12%	77%	11%	0,11%
Produção e Pós-Produção	0,11%	7%	50%	43%	0,45%
Distribuição	0,00%	7%	39%	54%	0,23%
Exibição Cinematográfica	0,15%	11%	79%	9%	0,03%
TV Aberta	0,02%	6%	39%	55%	0,63%
Programadoras de TV Paga	0,00%	2%	28%	70%	0,60%
Operadoras de TV Paga	0,04%	4%	55%	41%	0,29%
Aluguel de DVD's	0,05%	16%	78%	7%	0,05%
Setor Audiovisual	0,05%	7%	50%	42%	0,45%
Economia Brasileira	0,03%	21%	54%	23%	0,78%

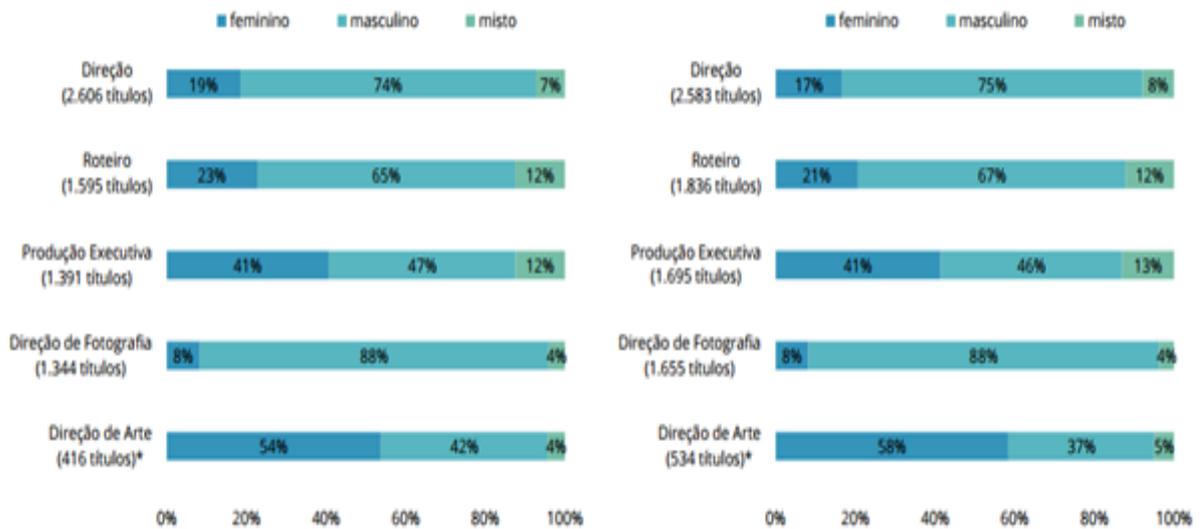
Fonte: MTE/RAIS Elaboração: ANCINE / SEC.

Observa-se, que, a média de idade do setor aumentou de 32,8 anos (2007) para 35 anos em (2015), isto é, a maioria dos/das trabalhadores/trabalhadoras do setor formal do audiovisual são adultos com mais de 29 anos, mas em alguns poucos segmentos são encontrados jovens adultos entre 26 e 29 anos - o que reforça a pouca inserção de jovens na maioria dos setores formais. No entanto, segundo dados da OCA (2017:11), a maioria dos empregados no setor Audiovisual - cerca de metade dos segmentos da cadeia produtiva - são homens.

Dessa forma, o Audiovisual é composto por uma maioria masculina e isso também pode ser problematizado através da análise das ocupações dentro dos segmentos. Ou seja, dentro do setor existem segmentos sendo ocupados por maioria masculina - ocupações consideradas como as de “*maior prestígio*” como é o caso de direção/roteiro, e, portanto, mais masculinas - e existem segmentos sendo ocupados por maioria feminina - ocupações consideradas como “*femininas*” e “*de menor valor*” como é o caso de direção de arte/produção de arte (TABELA 3).

A partir dessa comparação entre gêneros, nota-se que o público masculino ocupa as atividades com “*maior poder de decisão*” dentro do setor, e que conseqüentemente, são as atividades mais almeçadas (direção/roteiro). Enquanto isso, o público feminino ocupa as atividades com “*menor poder de decisão*” e mais focadas na organização e/ou planejamento dentro do setor, e que conseqüentemente, são as atividades menos almeçadas (direção de arte/produção executiva/maquiagem).

Tabela 3 - Percentuais de Gênero em 2015-2016



Fonte e Elaboração: ANCINE/Superintendência de Análise de Mercado

Aparentemente, as atividades exercidas podem ser separadas entre “atividades exercidas por homens” e “atividades exercidas por mulheres”. Além da disparidade ocupacional observada, ocorre a disparidade salarial, pois, segundo a OCA (2017:14) “os homens receberam em 2015, em média, R\$ 3.526 enquanto as mulheres, R\$ 3.051, o que representa uma diferença de 13%”. Além disso, observa-se que “em 7 das 8 atividades econômicas do setor a remuneração média mensal masculina foi maior do que a feminina”. No entanto, os dados nacionais referentes ao ano de 2015, mostram que as mulheres brasileiras receberam remuneração média de 23,6% (IBGE) a menos do que os homens, isto é, evidentemente os dados nacionais indicam uma disparidade salarial muito maior do que a vivenciada no setor audiovisual, mas isso não significa que é uma área isenta das assimetrias de gênero.

Sobre a questão da distribuição geográfica dos/das trabalhadores/trabalhadoras, de acordo com dados da OCA (2017), é possível observar que a região Sudeste concentrou a maior parte dos empregos formais do período: cerca de 60% dos empregos formais entre 2007-2015. Nas outras regiões, esse percentual diminuiu de maneira significativa: a região Sul concentrou entre 13% e 14% e a região Nordeste concentrou entre 12% e 14% dos empregos formais no mesmo período. As regiões Centro-Oeste e Norte aparecem como tendo menor percentual de formalização: 7% e 4% respectivamente. Ressalta-se que as

idades de São Paulo e Rio de Janeiro, se somados, concentraram mais da metade de empregos formais do país no período compreendido. Além disso, apesar dos empregos estarem mais concentrados em São Paulo, é o Rio de Janeiro que oferece uma maior remuneração para os/as trabalhadores/trabalhadoras.

Esses dados podem ser justificados pela concentração de produtoras, agências, distribuidoras, tv's, entre outras atividades do setor no Sudeste do país, bem como da formação, isto é, em linhas gerais, o audiovisual brasileiro é concentrado no eixo Rio-São Paulo, o que justifica os percentuais de maior empregabilidade localizados nesse eixo - os cursos de formação/profissionalização também estão concentrados nesse eixo, mas existem em outras regiões, em cidades que possuam uma “*cena audiovisual*”, como por exemplo, o caso de Pernambuco, Recife, Pelotas, Gramado, etc.

Em suma, esses dados, ainda que muito gerais, sobre o nível de escolaridade, faixa etária, média de remuneração, relações de gênero, evolução dos empregos e distribuição geográfica sobre o Audiovisual “*formalizado*” mostram que: o nível de escolaridade dos/das trabalhadores/trabalhadoras aumentou; o setor formal emprega, em sua maioria, adultos com mais de 29 anos; existe disparidade salarial na média de remuneração entre homens/mulheres; existe disparidade ocupacional nos segmentos de “*maior prestígio/menos prestígio*” entre homens/mulheres; a maioria dos empregos formais estão concentrados no Sudeste do país; e nos últimos anos a taxa de empregabilidade do setor sofreu um decréscimo. De modo bastante geral, esse breve panorama sobre o mercado formal nacional, colabora para que possamos compreender as relações entre essa esfera formal e a esfera informal - esfera em que estão inseridos grande parte dos/as jovens dessa investigação - proporcionando reflexões futuras sobre as possibilidade e/ou vontades que permeiam a inserção/permanências desses/as jovens no Audiovisual.

Considerando o Audiovisual como parte integrante do campo da cultura, e que o campo da cultura é visto como um importante gerador de renda no cenário das transformações capitalistas, é de se esperar que o *Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas* (SEBRAE), publicasse um estudo em 2016 com o objetivo de evidenciar a relevância econômica do setor audiovisual no país. Em linhas gerais, esse estudo focou em quatro questões: o mercado audiovisual no Brasil, o impacto econômico do setor audiovisual no país, o mercado audiovisual internacional, e a qualidade das empresas de produção audiovisual independente brasileiras.

Observa-se nesse estudo o uso do conceito de “*informalidade*”, isto é, alega-se nesse estudo que a informalidade presente no setor é um dos desafios e que os segmentos de produção e pós-produção estão em sua maioria inseridos na esfera da “*produção independente*”. No entanto, ao mesmo tempo que o documento aponta a informalidade presente no trabalho como uma barreira para a análise dos dados nacionais, afirma que a informalidade não afeta o desenvolvimento do setor no país, o que reafirma as ambiguidades presentes no discurso:

A informalidade, presente, principalmente, em empresas de produção de conteúdo audiovisual independente, impacta diretamente sobre a precisão dos dados, mas não é uma barreira ao desenvolvimento do setor audiovisual, já que dentro de alguns segmentos dessa indústria a liberdade de criação depende de relações de trabalho mais flexíveis. (SEBRAE; 2016:23)

Assim, é bastante problemática essa relação entre “*liberdade de criação*” e “*depende de relações de trabalho flexíveis*” ressaltadas pelo estudo, isto é, ao que parece, o mercado formal e o próprio SEBRAE enxergam a “*informalidade*” como benéfica e reforçam em diversos momentos que ela não é “*pejorativa*”, já que existem “*segmentos que exigem mais formalização do que outros*”:

É importante salientar que, em alguns segmentos da cadeia do setor audiovisual, a informalidade não é vista como algo pejorativo, pois faz parte do processo criativo a liberdade de ação. Ela é, inclusive, uma característica do segmento de produção audiovisual em todo o mundo. Essa informalidade não acontece, contudo, no mercado de TV aberta, no qual o grau de formalização é maior, e o segmento ainda apresenta significativas barreiras à entrada de novas empresas, pela existência de custos de entrada e necessidades regulatórias, além de um oligopólio. (SEBRAE, 2016:43)

Afirmar que a informalidade não é algo pejorativo e que faz parte de um processo criativo ao mesmo tempo que afirma que ela é um desafio para o setor é uma contradição bastante significativa. Isto é, o mercado formal se utiliza desse discurso como uma forma de reafirmar a importância da existência do mercado informal, já que o mercado formal depende do informal ao utilizar serviços das “*produtoras independentes*”, dos “*freelancers*” (autônomo), dos “*PJ/MEI*” (profissional autônomo cadastrado como Pessoa Jurídica e Microempreendedor Individual), entre outros elementos que fazem

parte da informalidade do trabalho no Audiovisual - e também fora dele e que faz parte do “*mundo do trabalho da cultura*”- ou seja, o chamado “*viver de projetos*”, que de acordo com Tommasi (2016:109) “*a organização do trabalho por carreiras hierárquicas é substituída pela sucessão de projetos, o que desmantela as garantias trabalhistas, responsabilizando os trabalhadores por sua empregabilidade*”.

O mercado informal do setor audiovisual pode ser sintetizado por esse “*viver de projetos*”, que também é reflexo das transformações oriundas da reestruturação capitalista da sociedade que passa a responsabilizar trabalhadores/as por sua empregabilidade, pelo ato de buscar gerir a própria vida. Assim, a informalidade é vista para o mercado e para o SEBRAE como uma saída para “*os negócios*”, já que diminui os custos referentes aos encargos trabalhistas, algo que fica bastante evidente nesse momento do documento:

Esse tipo de relação permite que as empresas possam diminuir os encargos trabalhistas e, com isso, negociar valores brutos maiores (ainda que com diminuição dos benefícios e direitos por parte dos contratados). De qualquer forma, em um mercado marcado por produtoras de micro e pequeno porte, com receitas sazonais, a flexibilização das relações de trabalho tornou-se uma saída para a manutenção de muitos negócios, ainda que em condições de trabalho muitas vezes precarizadas. O processo de formação das empresas produtoras de conteúdo audiovisual, muitas vezes, passa também pelo conceito de “autoemprego”: diretores querem produzir seus próprios filmes e, para que isso possa acontecer, resolvem abrir suas próprias produtoras. O elemento motivador inicial dos sócios é a vontade de desenvolver seus próprios projetos e, por isso, acabam se autoempregando em sua própria empresa. (SEBRAE, 2016:289)

De acordo com esse cenário explicitado, podemos refletir que o mercado formal audiovisual depende da existência das relações informais e também precarizadas que permeiam o mundo do trabalho no audiovisual - e o mundo do trabalho como um todo - isto é, é de se esperar que o discurso do mercado seja o de implantação de relações “*flexíveis*” em nome dos “*negócios*”, no entanto, esse discurso também é alimentado pela ideia de liberdade, a ideia de “*fazer o que se gosta*”, que também permeiam o campo da cultura justamente pela “*glamourização*” desse campo enquanto “*não-trabalho*”, ou seja, a inserção laboral no campo da cultura ainda confunde-se com a ideia de lazer, o que também pode ser uma hipótese para a atratividade que ela possui.

Por fim, como afirmou Tommasi (2016:112) “*os indivíduos contemporâneos foram incitados a viver como se fossem projetos, a tornar-se, cada um, um empresário de si mesmo*”, e buscaremos adiante compreender a partir desse cenário de “*projetos, informalidade e paixões*”, as narrativas de cinco moças e cinco rapazes inseridos nesse setor audiovisual, mas em uma cidade do interior paulista, buscando refletir sobre os percursos experienciados e as especificidades dessas trajetórias.

CAPÍTULO 2

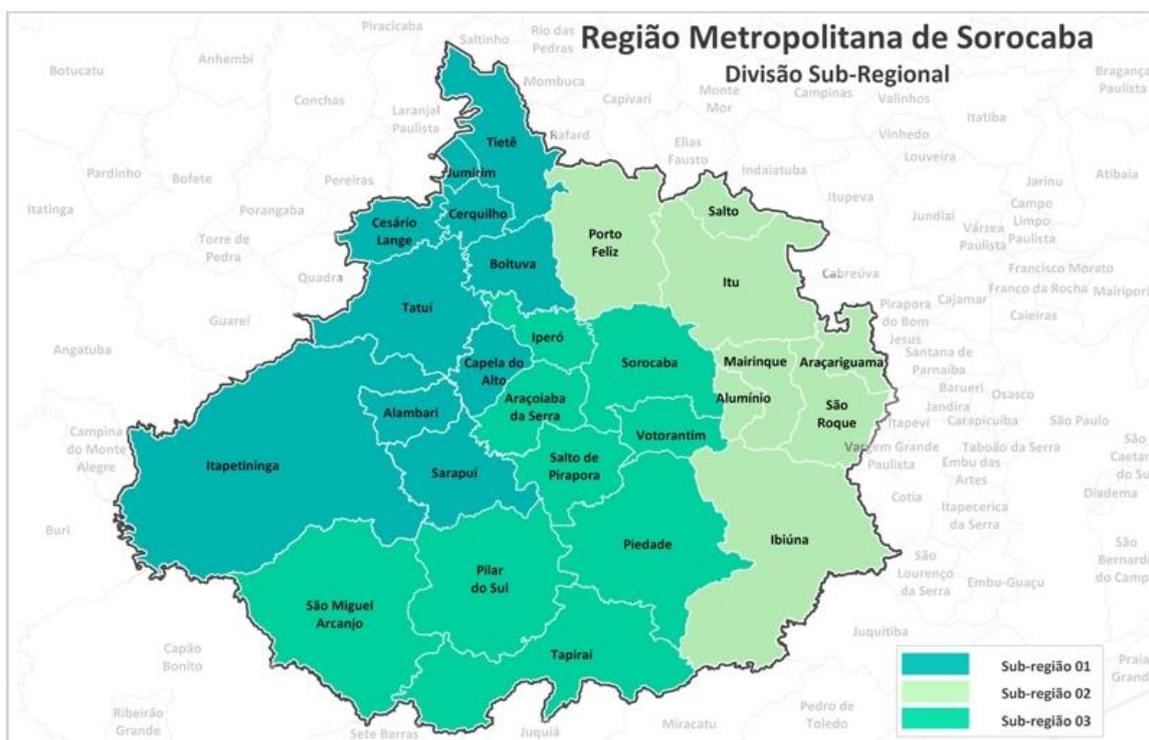
BREVE CARACTERIZAÇÃO DA ÁREA: A CIDADE DE SOROCABA E O AUDIOVISUAL

2.1

Sorocaba: Que cidade é essa?

Sorocaba é uma cidade média do interior de São Paulo, possui área territorial de 450,382 por km² (IBGE, 2016), população de 586.625 de habitantes (CENSO, 2010) e com população estimada de 659.871 habitantes (IBGE, 2017), densidade demográfica de 1304,18 hab/km² (IBGE, 2010) e PIB *per capita* de 47.396,33 (IBGE, 2015). Em sua historiografia, destaca-se o período que lhe concedeu o título de “*Manchester Paulista*”, fazendo menção ao momento em que as tecelagens dominavam a produção industrial e o espaço urbano da cidade já nas primeiras décadas do século XX. Considerando o processo em constante aceleração das transformações urbanas da cidade - e também de seu entorno - ela integra a *Região Metropolitana de Sorocaba* (RMS), e de acordo com os dados da *Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano S/A* (EMPLASA), foi institucionalizada em 8 de maio de 2014 pela Lei Complementar Estadual nº 1.241, a *Região Metropolitana de Sorocaba* (RMS).

Assim, a RMS é composta por 27 municípios, mas eles são divididos em sub-regiões, sendo eles: Alambari, Boituva, Capela do Alto, Cerquilha, Cesário Lange, Jumirim, Sarapuí, Tatuí, Tietê e Itapetininga (sub-região 1); Alumínio, Araçariguama, Ibiúna, Itu, Mairinque, Porto Feliz, Salto e São Roque (sub-região 2); Araçoiaba da Serra, Iperó, Piedade, Pilar do Sul, Salto de Pirapora, São Miguel Arcanjo, Tapiraí e Votorantim (sub-região 3) (**MAPA 1**).



MAPA 1: Região Metropolitana de Sorocaba - Divisão Sub-Regional. Fonte: EMPLASA.

Em linhas gerais, a RMS possui mais de 2 milhões de habitantes e em 2015, gerou cerca de 4,03% do PIB paulista (IBGE, 2017). A região possui atividade econômica voltada para a produção industrial como setores têxtil, eletroeletrônico, etc. Está localizada em posição estratégica, bem próximas da Região Metropolitana de São Paulo e da Região Metropolitana de Curitiba, além de manter certa proximidade territorial com o processo de conurbação da região de Campinas; também está localizada no eixo das Rodovias Castello Branco e Rodovia Raposo Tavares.

Assim, como dito, e de modo bastante geral, Sorocaba é conhecida como a “*Manchester Paulista*” por conta de seu histórico com as indústrias têxteis, e que ainda marcam a memória e a paisagem urbana da cidade. Geograficamente falando, poderíamos utilizar facilmente o conceito de “*rugosidades*” - em linhas gerais, rugosidade é quando o “*novo*” e o “*velho*” coexistem de algum modo, e no caso da paisagem urbana das cidades, poderíamos facilmente identificar essas “*marcas*” de tempos distintos, de processos distintos - caso o enfoque fosse a paisagem urbana, já que ainda convivemos cotidianamente com as antigas instalações dessas tecelagens que deram o tão famoso título de “*Manchester Paulista*”, mas que hoje abrigam hipermercados e shoppings centers - afinal, a iniciativa privada sempre falou mais alto do que a preservação do patrimônio histórico e/ou da memória urbana.

No entanto, não nos estenderemos no passado têxtil da cidade de Sorocaba, mas olhar para esse passado, mesmo que de forma breve, nos ajuda a compreender as relações que a cidade constrói, reconstrói na atualidade. E no caso da presente investigação, é crucial pensar um pouco essa cidade e a relação com o audiovisual para depois pensarmos esses sujeitos da pesquisa, mesmo que diante de movimentos de idas-e-vindas, a cidade de Sorocaba é de algum modo o cenário dessas narrativas juvenis.

Assim, considerando o cenário sorocabano, afirmar que existe ou não uma “*cena audiovisual*” na cidade de Sorocaba é uma tarefa bastante difícil, isto é, esse questionamento divide as opiniões de indivíduos que possuem proximidade com a área na cidade, e justamente por isso, tentaremos realizar o breve exercício de pensar a relação entre audiovisual e essa cidade. Nesse ponto, ainda ressalto que, não existem pesquisas concluídas - até o momento - sobre a movimentação audiovisual na cidade, e isso se dá também pela possível timidez dos passos audiovisuais na cidade, bem como da área da cultura como um todo.

Considerando esse ponto, existem algumas justificativas sobre a ausência de uma “*cena*”, ou de acordo com alguns posicionamentos levantados no mapeamento cultural da cidade de Sorocaba - que aprofundaremos adiante - a cidade de Sorocaba sofre com a ausência de uma “*cultura audiovisual*”, ou seja, as dificuldades de formação de público é compreendida como uma fragilidade bastante impactante para a área, e acredita-se que esse fator afetaria o desenvolvimento da criação de uma “*cena*” e/ou da existência dessa “*cultura audiovisual*”.

Ressalta-se que localizar grupos e/ou coletivos da área audiovisual na cidade de Sorocaba é uma ação bastante complexa. Geralmente, existem nomes específicos que acabam circulando com maior fluidez e possuindo maior visibilidade em torno das questões, e que estão inseridos nas discussões do setor na cidade, pensando os caminhos futuros, mas, até o momento, não há uma consolidação dessa área. No entanto, diálogos foram abertos durante a elaboração do Plano de Cultura Municipal, em 2015, o que indica que há a possibilidade de criar essa “*cena*” como proposta nos próximos anos. Por fim, tentaremos explicitar um breve diagnóstico do audiovisual na cidade de Sorocaba para compreender qual o cenário em que as narrativas juvenis se inserem.

2.2

Breve Diagnóstico: a relação entre audiovisual e a cidade de Sorocaba

Qual o espaço do audiovisual na cidade de Sorocaba? Existe a presença do cinema comercial (através das salas de cinema dos shoppings da cidade), a presença do cinema independente), a presença da internet, dos cineclubes, dos festivais. Mas, como tudo isso chega?

Em 2016, foi realizada a 5ª Conferência Municipal de Cultura - focando na relação entre Cultura e Democracia - na cidade de Sorocaba, um momento bastante importante para a área de Cultura da cidade, e que caracterizou uma parte crucial do processo de diálogo estabelecido para o diagnóstico das áreas que compõem a Cultura no município. Sendo assim, em 2015, com o intuito de levantamento de demandas dessas áreas, foram realizadas rodas de conversa com esses diversos eixos com o objetivo de diagnosticar esses setores na cidade, e concomitantemente, para compor e colaborar com a construção do Plano Municipal de Cultura da cidade de Sorocaba. Dessa forma, uma roda de conversa com enfoque no Audiovisual foi realizada em 2015, no mês de outubro, com o intuito de diagnosticar o setor na cidade com a mediação de Thiago Consiglio, e com a participação de Marcelo Domingues, Cleiner Micceno e Amadeu Gomes, ambos sujeitos que atuam na esfera do Audiovisual na cidade de Sorocaba, seja através das suas produções, seja através de cineclubes e dentre outras atividades/experiências.

Considerando a ausência de documentos e de pesquisas concluídas, sistematizadas e/ou divulgadas no presente momento sobre o âmbito Audiovisual na cidade de Sorocaba, utilizaremos esse registro - considerado um documento importante, que compõe o *Plano Municipal de Cultura* (PMC) e veiculado pela *Secretaria de Cultura e do Turismo* (SECULT) da cidade de Sorocaba - como um material crucial para tentarmos traçar um breve diagnóstico do eixo Audiovisual na cidade de Sorocaba. E aqui ressalta-se que, o *Plano Municipal de Cultura* foi construído, mas as questões sobre os rumos desses setores continuam em andamento, e por conta disso, os fóruns permanentes continuam se articulando, continuam dialogando para pensar os rumos dos diversos eixos que compõem a Cultura da cidade, ou seja, o setor cultural da cidade permanece em discussão no presente momento.

Principalmente, ao considerar as mudanças ocorridas na gestão da Prefeitura de Sorocaba, bem como das mudanças na gestão da *Secretaria de Cultura e do Turismo* (SECULT) no período de 2016-2017, o que também afetou - e continua afetando - a relação de proximidade, de diálogo com agentes culturais, ativistas culturais e os demais interessados em continuar trabalhando por melhorias no âmbito cultural. Acredita-se que nesse momento é complexo - e bastante difícil - tentar definir uma determinada “*cena audiovisual*” na cidade, ainda mais quando debates sobre essa questão fervilham com os/as interessados/as, com a intuito de buscar melhores condições na questão da produção, divulgação, financiamentos, recepção, entre outras demandas. Porém, nesse momento tentaremos pincelar as questões principais que permeiam o setor na cidade, para tentar estabelecer relações com as narrativas juvenis trabalhadas nessa investigação.

Assim, essas rodas de conversa - registradas e divulgadas - fizeram parte do processo para diagnosticar os setores que compõem a área cultura do município, e em linhas bem gerais, o processo foi composto da seguinte forma: as rodas de conversa caracterizaram o primeiro passo para a construção do *Plano de Cultura Municipal*, justamente por reunir e dialogar com as partes interessadas; o segundo passo foi composto pela criação das Câmaras Setoriais - Audiovisual possui a sua específica, um espaço para articular, deliberar as demandas e pensar através de uma projeção do futuro o setor na cidade -; e por fim, o terceiro passo foram as conferências municipais.

Durante o registro, Cleiner Micceno - produtor/diretor/roteirista/oficineiro de audiovisual/curador de cineclube/fotógrafo, e até então responsável pelo cineclube *Filmes Cult de Sexta*, realizado no espaço Grande Otelo e também do *Sarau Cinematográfico* - alega que o cinema não-comercial sofre muitas barreiras na cidade de Sorocaba, principalmente devido a frequência do público. Assim, a relação entre o audiovisual e a cidade para ele é algo que precisa ser construída, principalmente para quem trabalha com cineclube independente, caracteriza esse esforço de construção como “*trabalho de formiga*”, já que existem dificuldades para angariar público e quando existem ações, a formação desse público não é imediata, a quantidade de frequentadores não se torna uma realidade no primeiro contato e existem suportes maiores e menores para tais ações.

Ressalta que a cidade de Sorocaba possui muitas salas de exibição para o intitulado “*cinema comercial*” - salas essas localizadas nos Shopping Centers da cidade - mas critica a ausência de outras produções e a exibição dos mesmos produtos audiovisuais na maioria das salas de exibição da cidade, isto é, o espaço para produções fora do circuito-comercial é considerada bastante pequena na cidade, enquanto há bastante espaço nas

salas para as produções chamadas *blockbusters* - produções do circuito comercial/industrial cinematográfico e bastante difundidas.

Enquanto isso, para Marcelo Domingues - cineasta, ex-secretário de cultura da cidade de Votorantim, e atualmente responsável pelo festival realizado em Votorantim intitulado *CineFest* e do cineclube considerado de sucesso chamado *Cine Café* realizado no SESC Sorocaba - explicita que o *Cine Café* possui um enorme suporte do SESC - o projeto funciona na unidade de Sorocaba e conta com toda a estrutura possível, atraindo bastante frequentadores - e que o projeto é considerado pelo próprio SESC como um *cineclube-referência* para todas as unidades do SESC no Brasil e que ele é visto como *excepcional*. Em linhas gerais, no ano de realização desse encontro-diagnóstico, o *Cine Café* já possuía cerca de 6 anos de existência - no presente momento, o projeto já beira 8 anos - e Marcelo Domingues explicita que já ocorreram sessões com a presença de 150 pessoas. No entanto, acrescenta que essa frequência não ocorre sempre e que o projeto recebe um público maior em períodos de férias, momento em que os ingressos para as exhibições se esgotam rapidamente, e além disso, observa que apesar do público frequentador ser bastante variado, é majoritariamente composto por jovens e/ou jovens universitários.

Dessa forma, podemos observar que para ambos, um dos problemas relacionados ao Audiovisual na cidade de Sorocaba é a relação com o público, ou melhor, a ausência de um público frequentador e a dificuldade de formar público, e também, de manter esse público. Assim, a dificuldade de formação de público esbarra na dificuldade de difusão do Audiovisual da cidade, colaborando para a existência de barreiras não somente na formação de público e da difusão, mas também na de produção, o que afeta diretamente os/as profissionais do audiovisual que buscam se desenvolver na cidade.

Marcelo Domingues enxerga esse problema da ausência de público como uma questão cultural e que não é um problema especificamente sorocabano, mas que o poder público poderia colaborar nesse sentido e dá o exemplo do governo argentino que criou salas de exibição para divulgação de suas produções com preços populares. No entanto, ele salienta que o Brasil não possui tais ações e que os cineclubes existentes no país não são do governo, mas que existem determinados apoios. Nesse sentido, afirma que no Brasil investe-se na produção e não na difusão cinematográfica, e em um cenário de poucas exhibições, as produções se restringem aos festivais e há falta de espaço para a produção nacional - e também, da local - mas uma possível solução seria a criação de políticas públicas que pensassem também a difusão/distribuição dessas produções.

Sobre a questão da falta de público, Amadeu Gomes - cineasta/produtor - pontua a possível falta de acesso, isto é, o Audiovisual não é acessível para a cidade como um todo e existem espaços ainda a serem penetrados em Sorocaba. Logo, a falta de frequentadores também esbarra em questões como a democratização do acesso ao Audiovisual, a questão do próprio deslocamento dentro da cidade. Desse modo, ele sugere que as plataformas digitais poderiam colaborar com a aproximação do público que não possui acesso, mas também sugere que as escolas seriam um espaço importante para essa aproximação entre a cidade e o próprio audiovisual. E em suas palavras: *“não adianta produzir sem ter espaço para exibir”*.

Marcelo Domingues reforça que a questão da ausência de público é uma questão cultural, mas que as pessoas não podem ser culpabilizadas, isto é, existe a ausência de afinidade com uma determinada linguagem, e ele acrescenta que geralmente o público possui uma maior afinidade de linguagem com produções que se assemelham aquelas vistas na televisão, já que elas fazem parte da vida cotidiana da grande maioria das pessoas, como é o caso das novelas brasileiras, e por isso, as produções da conhecida *Globo Filmes* - “braço cinematográfico” da TV Globo, responsável por produções cinematográficas e a distribuição das mesmas - ganham maior espaço no setor, por conta de sua linguagem/estética surtir mais afinidades com um público mais amplo.

Desse modo, a questão da formação de público, mais uma vez, está associada com a falta de inserção e com a falta de políticas de difusão. Marcelo ainda ressalta que existem conflitos de meios e conflitos entre as produções, isto é, para algumas produções audiovisuais a possibilidade de difundir através das plataformas digitais é vista como positiva, mas para outros casos não. Segundo ele, um longa-metragem/curta-metragem possui dois anos de vida útil em festival, ou seja, para esse tipo de produção audiovisual a difusão via plataforma/internet prejudicaria, já que é desejável o ineditismo das produções para que ela seja inserida em festivais e exibidas nos mesmos.

Nesse ponto, a circulação dessas produções através dos festivais colabora para a possibilidade de prêmios para os/as realizadores/as, já que tais premiações são bastante significativas para os editais das leis de incentivo. Dito isso, os trajetos que determinadas produções precisam seguir são bastante distintos, ou seja, determinadas produções não-comerciais necessitam dos festivais para tentar ganhar alguma notoriedade, outras produções não-comerciais utilizam-se das plataformas para encurtar o caminho entre produção-espectador, e enquanto isso, algumas produções comerciais chegam diretamente às salas de exibição.

Outro ponto bastante discutido ao diagnosticar o setor Audiovisual na cidade são os financiamentos, e assim, Cleiner Micceno afirma que é caro produzir audiovisual, mesmo que se reduza a produção, que é necessário equipamentos e profissionais, e alega que as leis de incentivo são uma possibilidade, mas no caso da cidade de Sorocaba não existe nenhuma lei específica de apoio para o Audiovisual. Nesse ponto, a cidade de Sorocaba possui a LINC - uma lei de incentivo à cultura - em que o edital contempla diversos eixos, no entanto, Cleiner afirma que na cidade o apoio é quase inexistente e que falta apoio também na iniciativa privada, já que poucas empresas investem em Audiovisual.

Ao afirmar que o apoio é inexistente tanto para a produção, quanto para a distribuição, Cleiner Micceno sugere que os/as realizadores invistam nos deslocamentos para poderem fazer suas produções. Outro problema citado por ele sobre o Audiovisual na cidade é a ausência de formação no sentido de especializações, isto é, faltam indivíduos preparados para a realização das produções, e por isso, seria necessário investir na formação de indivíduos para o trabalho no audiovisual, para que se realize produções e para que se construa uma linguagem audiovisual na região, já que ainda existem poucas faculdades voltadas para o audiovisual.

Nesse sentido, de acordo com ele, as políticas públicas são vistas como uma solução novamente, ou seja, para a construção dessa linguagem na região, para a formação de indivíduos preparados para trabalhar com as produções, seria necessária uma política específica para fomento/preparo/instrução. E nesse ponto, Marcelo Domingues acrescenta que as cidades do interior possuem menos editais, ou seja, existem menos políticas públicas/financiamentos/editais em cidades do interior como Sorocaba, do que nas capitais, por exemplo - acaba-se concentrando as produções e as possibilidades de produção nas capitais, isso faz com que o deslocamento seja uma realidade na vida de muitos/as realizadores/as do audiovisual oriundo de cidades como Sorocaba.

Outro ponto explicitado no diagnóstico é o histórico ainda muito recente do cinema/audiovisual na cidade, ou seja, o cinema/audiovisual é considerado “*mais novo*” e consideram o teatro e a música como áreas mais consolidadas na cidade - observa-se a existência de mais espaços para a música/teatro, justamente pelo seu histórico e os esforços de articulação através de eventos, formação de coletivos, espaços de formação, entre outras ações que destacam mais essas áreas do que o próprio audiovisual. Assim, o audiovisual é visto como algo novo e que ainda “*está engatinhando*”.

E sobre esses passos ainda lentos do audiovisual na cidade, Cleiner Micceno afirma que há a ausência de outros fluxos além do “*independente*”, isto é, com a falta de recursos para contratações e para a produção de modo geral, o audiovisual acaba dependendo também dos/as amigos/as de quem faz para que possa existir - e também resistir. Assim, a “*camaradagem*” e a “*boa vontade*” são elementos bastante cruciais para que algumas produções existam, já que as condições de produção/formação/difusão ainda são bastante precárias.

Sobre a formação de profissionais, Amadeu Gomes alega que não existe uma “*faculdade que ensine o que é fazer audiovisual*” mesmo com cursos técnicos e cursos superiores surgindo, isto é, não existe uma “*fórmula*” exata, mas é possível ter contato com a área, estimular esse contato para a existência de mais indivíduos na área. Assim, uma outra proposta é citada para a possível consolidação do audiovisual na cidade, e nesse caso, as oficinas, os cineclubes são vistos como formas de criar espaços do audiovisual na cidade, espaços de formação e também de difusão.

Assim, Marcelo Domingues comenta que a Região Metropolitana de Sorocaba é referência, e relembra que inicialmente o *CineFest* - festival de cinema realizado em Votorantim há 10 anos - foi pensado para ser realizado na cidade de Sorocaba com o nome de *FestVÍdeo*, e também comenta que a cidade de Sorocaba recebe a Mostra Internacional de Cinema no Sesc da cidade, tais ações são vistas como criação de espaços para o audiovisual na região. Desse modo, Marcelo afirma que a região precisa focar na produção de curta-metragem e na realização de oficinas, que tais ações são vistas como cruciais para a formação/consolidação do audiovisual na região.

Em suma, uma das demandas centrais para a consolidação do audiovisual na cidade é a criação de lei de incentivo para produção, difusão e formação, mas também criar espaços para essas aproximações. Marcelo Domingues afirma que “*o audiovisual precisa ser visto*”, ou seja, difundido, e acrescentamos que a difusão é indissociável da produção e da formação. Assim, até o momento, podemos alegar que a consolidação do audiovisual na cidade é processual e que envolve fatores bastante complexos, isto é, existem inúmeras demandas, mas o diálogo e a tentativa de articulação são muito recentes na cidade, e desse modo, as propostas de soluções precisam ser vistas à longo prazo e nunca como solução imediata.

No momento do diagnóstico, a secretária de cultura de Sorocaba, Jaqueline Gomes, assinala que as secretarias estão despreparadas também e que há a dificuldade de localizar os/as profissionais das áreas de cultura, e que até então, a secretaria não possuía

essa informação. Considerando as dificuldades de localização e de informação, ela afirma que a contribuição para a realização do mapeamento é crucial para que se gere os indicadores, e assim, construir as políticas públicas, mas que não existia esses dados até 2015, ou seja, a secretária não sabia responder duas questões: *quem são essas pessoas? e o que elas produzem?*

No entanto, Cleiner Micceno rebate dizendo que existe a dificuldade de mapeamento por conta da falta de difusão e que há a ausência de profissionais, mas pontua que a cidade possui muitas agências de propaganda - nesse caso, é considerada uma forma de produzir audiovisual, mas faz parte de um fluxo considerado distinto das demandas explicitadas no diagnóstico. Além disso, ele também afirma que a área audiovisual é a menos tradicional da cidade e a mais desassistida - em comparação com o teatro/música - e que existe a dificuldade de articulação da área na cidade, e diante desse cenário, profissionais se desestimulam e saem da cidade.

Porém, a secretária de cultura Jaqueline Gomes reforça a questão da ausência dos documentos até 2015, sem os dados não é possível analisar os indicadores e sanar as lacunas. No entanto, ela afirma que mesmo com a realização do diagnóstico, a secretária não consegue falar com todos, e que geralmente a secretária dialoga com “*os poucos*” e com os “*mesmos*”, ou seja, para ela, isso faz com que a conversa seja elitizada - nesse ponto, o ideal seria falar com todos, mas falta estruturação e descentralização. E por fim, afirma que a sociedade produz cultura e que a secretária apenas articula, isto é, é responsabilidade de todos e que se trata de algo processual, que é necessário construir a espinhal dorsal disso tudo e que ainda falta estratégia pública para tal.

Desse modo, diante do cenário explicitado por Cleiner Micceno, Marcelo Domingues e Amadeu Gomes em 2015 sobre o Audiovisual em Sorocaba, e diante das colocações da então secretária de cultura Jaqueline Gomes, podemos concluir que não há um histórico consolidado envolvendo a temática e a cidade, mas existe um diagnóstico crucial para pensar os passos futuros. Os problemas-base que assombram o Audiovisual na cidade de Sorocaba não são muito distintos dos problemas do Audiovisual no contexto brasileiro, isto é, há ausência de incentivo para produção/difusão/formação, mas é importante frisar a questão de criação de espaços, as condições de produção/difusão/formação através de um outro ponto de realidade, através de uma outra relação, ou seja, podemos afirmar que as condições são precárias de modo geral no Brasil, mas também podemos refletir que as precariedades se acentuam em cidades como Sorocaba, em que o espaço para o Audiovisual é menor do que nas capitais. Por fim, ainda

não nos é possível uma radiografia completa e concisa sobre essa relação, mas podemos afirmar que tentativas de articulação estão sendo feitas e que ainda estão buscando respostas como essas: *Como o setor Audiovisual impacta a cidade? E como ele pode contribuir?* Não temos respostas, mas aqui fazemos esse pequeno exercício de caracterizar a relação - até que recente - entre uma cidade e um determinado setor, numa tentativa de localizar o leitor e também de refletir sobre as narrativas juvenis que possuem essa cidade como cenário.

Alguns Espaços e Ações do Audiovisual na cidade: exibição e formação

Filmes Cult nas Quartas, Filmes Cult nas Sextas e Sarau Cinematográfico

O projeto *Filmes Cult nas Quartas* possui a curadoria de Cleiner Micceno e funciona como um espaço de exibição gratuita de cinematografia mais específica, já que conta com exibições de filmes consideradas “cult” - a terminologia é utilizada para denominar filmes considerados clássicos e que geralmente possuem uma apelo específico, bem como uma base de “fãs” também bastante específica - como, por exemplo, *Holy Mountain* (1973, direção de Alejandro Jodorowsky), *Gummo - Vidas Sem Destino* (1997, direção de Harmony Korine), entre outros. O espaço utilizado para as exibições é a *Biblioteca Infantil Municipal “Renato Sêneca de Sá Fleury”*, localizada na área central da cidade de Sorocaba, e a iniciativa é da *Academia Sorocabana de Fotografia, Cinema e Vídeo* - criada em 2011 por Cleiner Micceno (presidente), Antonio Zardos (vice-presidente) e Marcelo Nascimento (tesoureiro) - em parceria com a Secretaria de Cultura de Sorocaba e a Biblioteca Infantil.

Anteriormente, existia o projeto *Filmes Cult nas Sextas*, que também contava com a curadoria de Cleiner Micceno em parceria com a *Academia Sorocabana de Fotografia, Cinema e Vídeo*. As exibições também eram gratuitas, mas o espaço utilizado para as exibições pode ser dividido em dois momentos, isto é, no primeiro momento o espaço utilizado era a *Oficina Cultural Grande Otelo*, também localizada no centro da cidade de Sorocaba, e tratava-se de um prédio bastante histórico para a cidade por ter abrigado o antigo Fórum da cidade e que naquele momento era a sede para as oficinas culturais, mas a unidade foi fechada com o intuito de reforma e as atividades existentes foram reduzidas e remanejadas para outro endereço - atualmente, o espaço continua desativado e em situação de deterioração/abandono, uma das grandes perdas da cidade no sentido de espaço de formação cultural -; diante desse cenário, o projeto *Filmes Cult nas Sextas* -

anteriormente, o projeto chamava *Quinta com Filmes de Primeira* e funcionava nesse espaço desde 2013 - reinicia suas atividades com esse novo nome na sede provisória , também em outro endereço localizado no centro da cidade de Sorocaba, mas as atividades da sede provisória também são desativadas após um tempo, bem como tudo que envolvia a *Oficina Cultural Grande Otelo*, o que caracteriza um grande exemplo do desmonte e o descaso da cultura por parte da prefeitura da cidade - recentemente, o Ministério Público protocolou uma ação civil contra a Prefeitura de Sorocaba e contra o Estado de São Paulo em decorrência do abandono que já soma dois anos do espaço cultural e pede liminar urgência para as reformas do espaço . Por fim, o projeto *Filmes Cult nas Sextas* deixa de existir juntamente com os espaços citados e torna-se *Filmes Cult nas Quartas*, também gratuitamente, e no novo espaço cedido, bem como o projeto *Sarau Cinematográfico* - criado em 2015 com o intuito de exibir curtas metragens regionais com a presença de seus/suas produtores/as - que também conta com curadoria de Cleiner Micceno e da *Academia Sorocabana de Fotografia, Cinema e Vídeo*, ou seja, esse projeto também passou pela *Oficina Cultural Grande Otelo*, foi remanejado para o endereço temporário e a partir de 2017 reiniciou suas atividades na Biblioteca Infantil Municipal.

Cine Café

O projeto *Cine Café* é considerado um dos mais consolidados quando o assunto é espaço de exibição, com curadoria de Marcelo Domingues e suporte do Sesc Sorocaba, ele já existe há cerca de 8 anos na cidade gratuitamente e com cada vez mais adesão. Inicialmente, o *Cine Café* funcionava também no espaço da *Oficina Cultural Grande Otelo*, localizada na área central da cidade, mas quando o SESC inaugura a unidade em Sorocaba, as atividades são remanejadas para o novo espaço e com uma nova estrutura a partir de 2012.

Com a nova localização - a unidade SESC está em uma área considerada mais “nobre” da cidade - e com a nova estrutura, o projeto atrai um número maior de frequentadores, ou seja, em períodos de férias e em exposições com a presença de diretores/diretoras, o anfiteatro já recebeu mais de 150 pessoas e situações em que os ingressos se esgotaram rapidamente. Por fim, o *Cine Café* funciona semanalmente com exposições de longa-metragem e curta-metragem - mensalmente uma programação é criada com uma temática específica e com o intuito de divulgar as cinematografias diversas nacionais e internacionais - com rodas de conversa, também possui espaço de diálogo

entre telespectador-realizador ao trazerem diretores/diretoras, e dessa forma, o projeto poderia ser considerado facilmente como um espaço de exibição e de formação.

Cinema de Rolo

O *Cinema de Rolo* é uma iniciativa bastante recente e com uma proposta bastante interessante, surgiu em 2017 e está sendo organizado pelo coletivo/espço de artes chamado *Ateliê Imprevisto* - idealizado pela artista Flavia Aguilera, trata-se de um espaço inaugurado no início de 2017 com a intenção de facilitar a produção artística, desburocratizando-a e descentralizando-a. Basicamente, o *Ateliê Imprevisto* apesar de sua curta existência, já mudou sua localização, isto é, primeiramente o espaço estava localizado na área central da cidade, no térreo do Edifício Charme, e esse espaço foi cedido por um empresário, mas atualmente, o novo espaço está localizado na Zona Norte da cidade, em um bairro considerado periférico chamado Parque das Laranjeiras.

Assim, o *Cinema de Rolo* faz parte da programação desse novo espaço do *Ateliê Imprevisto*, com sessões gratuitas aos sábados e com exibições analógicas de filmes “antigos”, isto é, os filmes exibidos nunca são revelados com antecedência e todas as sessões utilizam um projetor da década de 1950. O Jornal Cruzeiro do Sul (matéria do dia 03/02/18) divulgou a atividade e as palavras da idealizadora:

O Ateliê Imprevisto realiza hoje, às 19h30, o projeto Cinema de rolo. O condutor será um projetor 16mm que, apesar de ser da década de 50, ainda tem muito para contar. Conforme a artista visual Flavia Aguilera, idealizadora do Ateliê Imprevisto, "com um simples movimento manual, personagens em preto e branco ou coloridos voltam à vida, com um som tão impuro no sentido bom, afinal, há beleza fora da perfeição, e apaixonante quanto de um vinil". O projetor e o filme são do colecionador Paulo José Silvestre, um apaixonado por cinema e que está todo sábado mostrando seu acervo no Ateliê. Sobre o filme a ser exibido, ele nunca revela antes qual será, o que se torna uma surpresa para o público.

Por fim, apesar de bastante recente, o projeto parece ser bastante promissor, por utilizar um meio analógico para as exibições, instigar a curiosidade através da própria programação surpresa e também da relação que poderá ser criada com a comunidade. Além do mais, o colecionador Paulo José Silvestre é morador no bairro e isso mostra o

quão importante é a descentralização desses espaços e o quanto isso contribui para as demais localidades de acesso.

Sesc Sorocaba

A partir de 2012, é implantada uma unidade na cidade de Sorocaba, e além do espaço oferecer diversos serviços, principalmente aqueles voltados para música, audiovisual, teatro, dança, entre outros. Como já citado anteriormente, o SESC Sorocaba também é o cenário para a realização de projetos como o *Cine Café*, que semanalmente exhibe gratuitamente filmes e propõe rodas de conversa, e isso faz com que a unidade possa ser considerada um desses espaços para o audiovisual. Além de abrigar o *Cine Café*, a unidade também sediou a *Mostra Internacional de Cinema* e mensalmente divulga um encadernado com a programação mensal com as diversas áreas da cultura. No entanto, além desses espaços para exibição, não foram encontrados espaços mais fixos e/ou contínuos focados em oficinas ou cursos livres com enfoque audiovisual, mas a depender da programação mensal existe a possibilidade de oficinas, cursos livres e demais ações com essa proposta.

Cursos Superiores, Técnicos, Cursos Livres e Cursos Profissionalizantes na cidade

Do ponto de vista formativo, a cidade de Sorocaba possui inúmeras faculdades e cursos diversos. De instituições públicas com oferta de curso superior, a cidade conta com um campus da *Universidade Federal de São Carlos* (UFSCar), um campus da *Universidade Estadual Paulista* (UNESP) e a *Faculdade de Tecnologia de Sorocaba* (FATEC), mas nenhuma delas oferece formação na área Audiovisual ou em áreas correlatas. De instituições públicas com oferta de curso técnico, a cidade conta com a *ETEC Fernando Prestes*, a *ETEC Rubens de Faria* e a *ETEC Armando Pannunzio* - ambas do Centro Paula Souza - e recentemente também foi implantada uma unidade do *Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo* (IFSP), mas nenhuma dessas instituições oferece formação na área Audiovisual ou em áreas correlatas.

De instituições privadas com oferta de curso superior, a cidade conta com a *Universidade de Sorocaba* (UNISO), *Escola Superior de Administração, Marketing e Comunicação* (ESAMC), a *Universidade Paulista* (UNIP), a *Faculdade Anhanguera*, entre outras instituições menores. No entanto, nenhuma delas oferece curso de graduação em Cinema, Cinema e Audiovisual, Audiovisual, Animação, isto é, de modo geral, essas

faculdades oferecem cursos que se relacionam de algum modo, como é o caso do Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Fotografia.

Ao entrar em contato com as instituições através de seus veículos oficiais, notou-se que a *Escola Superior de Administração, Marketing e Comunicação* (ESAMC), a *Universidade Paulista* (UNIP) e a *Faculdade Anhanguera*, incluíram recentemente em suas listas um curso de tecnólogo em Produção Audiovisual. No entanto, ao confirmar com a unidade da *Faculdade Anhanguera* da cidade, a informação atualizada é a de que o curso não é ofertado na cidade de Sorocaba, apenas em São Paulo (capital), Osasco e São Bernardo do Campo.

No caso da *Escola Superior de Administração, Marketing e Comunicação* (ESAMC) e da *Universidade Paulista* (UNIP), o curso de tecnólogo em Produção Audiovisual está disponível nas unidades. No entanto, no caso da *UNIP*, não há a informação de turmas formadas e também não há a informação se realmente existirá uma turma em 2018, mas de consta nos canais oficiais da instituição que o curso foi reconhecido em 2013 e renovado em 2014. No caso da *ESAMC*, o curso de tecnólogo em Produção Audiovisual consta nos canais da instituição que o curso foi autorizado em 2016, mas também não há informação disponível sobre formação de turma ou inscrição.

Além dessas instituições, a cidade de Sorocaba também conta com uma unidade do *SENAC*, mas nos canais oficiais da instituição não constam cursos de graduação, pós-graduação, entre outros específicos da área audiovisual. No entanto, até o momento, a unidade oferta o curso técnico de Rádio (locução) e o curso técnico de Publicidade que estariam mais próximos de uma formação audiovisual, mas a unidade também oferta cursos livres em alguns momentos - por não se tratarem de cursos fixos, a existência de oferta desses cursos focados no audiovisual acaba sendo uma incerteza.

De modo bastante geral, esse é o cenário dos espaços para a formação Audiovisual na cidade de Sorocaba, espera-se que com o Plano Municipal de Cultura espaços sejam criados para a formação, difusão e produção na cidade - e também no seu entorno. Assim, até o momento, observa-se que existem demandas e que se trata de uma questão bastante processual que não está indissociável do histórico nacional da área de Cultura, isto é, da falta de verba, da falta de formação, dos fechamentos dos espaços, dos projetos cancelados, entre outras dificuldades que permeiam o setor como um todo em nosso país.

As ações no entorno

Observa-se, também, ações voltadas para o audiovisual aos arredores da cidade, ou seja, cidades próximas que possuem iniciativas bastante interessantes que contribuem para a região. Uma dessas ações é o *CineFest Votorantim* - também sob a responsabilidade de Marcelo Domingues - que carrega um histórico de dez edições sediadas na cidade “vizinha” chamada Votorantim. O *CineFest Votorantim*, de acordo com o *Guia Kinoforum de Festivais Audiovisuais*, é:

um festival de cinema de curta-metragem de caráter competitivo e de abrangência nacional, com obras de gêneros diversificados como: ficção, documentário, animação e experimental. Tem como objetivo: contribuir para o desenvolvimento e difusão de obras audiovisuais produzidas na região e no Brasil; incentivar a formação de profissionais por meio de debates, oficinas, workshops e discussões sobre novas tendências e linguagens; fomentar a formação de público na área do audiovisual por meio da realização gratuita de um festival de cinema e promover a cultura criando maior acessibilidade ao cinema no interior paulista.

No entanto, o festival iniciou suas atividades em 2004 com o nome *Curta Vídeo Votorantim*, mas considerando o crescimento do festival durante os anos, a partir de 2009 torna-se *CineFest Votorantim*, isto é, torna-se um festival de abrangência nacional. Dessa forma, o festival pode contribuir para a difusão das produções da região - e também do país - e para a formação ao ofertar debates, oficinas e workshops, além da possibilidade de formação de público para a área audiovisual e acessibilizar o setor no interior - por se tratar de uma atividade gratuita. Porém, a edição de 2015 foi adiada e a edição de 2017 não foi realizada com a justificativa da realização de ajustes orçamentários para a nova gestão - algumas edições foram realizadas a partir de editais e espera-se que a edição de 2018 seja realizada com incentivo.

Outra ação importante, e também oriunda da cidade de Votorantim, foi a existência do *Núcleo Audiovisual de Votorantim* - que também foi coordenado por Marcelo Domingues por um tempo e também lecionava - que oferecia um curso gratuito e mais contínuo, sendo uma iniciativa da Prefeitura de Votorantim e da Secretaria de Cultura de Votorantim. A ação foi responsável pela formação de muitos interessados/interessadas na área durante o período de 2010-2015 - após esse período não foi encontrado informações e ao entrar em contato com a secretaria, existe a informação

de que o curso não é ofertado desde a troca de gestão (2016-2017) e que o núcleo está extinto. Assim, mesmo com a extinção desse espaço de formação, é importante indicar a sua existência e a sua contribuição para a cidade de Sorocaba e seu entorno, acredita-se que o espaço foi bastante importante para que indivíduos seguissem na área.

Ao falar de espaço de formação, a cidade de Salto possui o único curso superior de Cinema na região. O curso de graduação é ofertado na instituição privada *Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio* (CEUNSP), na modalidade bacharelado e com duração de quatro anos. Até o momento, não foram criados cursos de Audiovisual, Cinema e afins na cidade de Sorocaba - além dos cursos “*correlatos*” citados anteriormente - e nas cidades do entorno, ou seja, além desse curso, os cursos dessa modalidade continuam mais concentrados nas capitais.

2.3

Breves Perfis: apresentação e formação dos grupos juvenis

Breves Perfis de Alessandra e Renato

Grupo: “Caindo” no Audiovisual

Alessandra tem 29 anos, é heterossexual, é casada, tem três filhas e considera-se parda. Reside e trabalha em Sorocaba, cursou integralmente o Ensino Médio na rede pública. Aos 18 anos, iniciou curso superior de Administração na Faculdade Prudente de Moraes em Itu, mas também ingressou no curso superior de Fotografia na Ceunsp em Salto anos mais tarde, mas não concluiu. Em linhas gerais, ela desistiu da área administrativa e mergulhou no audiovisual. Usou o dinheiro da rescisão para mudar de área, começou com Fotografia, mudou de Itu para Sorocaba, casou novamente, mas com alguém da mesma área e abriram uma empresa para produção de vídeos/fotos de casamento. Se sentia presa no escritório e conta que agora faz o próprio horário, que gosta do estilo de vida no audiovisual.

Já **Renato**, tem 27 anos, é heterossexual e considera-se branco. É de Caraguá, mas foi para Itu e Campinas, mas atualmente reside e trabalha em Sorocaba. Cursou integralmente o Ensino Médio na rede privada e iniciou curso superior de Análise e Desenvolvimento de Sistemas com 22 anos na FATEC, mas não concluiu. É técnico em Mecatrônica pelo Senai e trabalhou em duas empresas de equipamentos hospitalares, mas desistiu e atua como *freelancer* no audiovisual. Relata que sua aproximação inicial foi com a Fotografia e que a partir disso foi estabelecendo contatos através de

oficinas. Naquele período, a sua atual namorada também era da Fotografia e isso colaborou para que ele se aproximasse de outras pessoas e realizasse produções. Assim, se aproximou do teatro e das pessoas dessa área, e começou a treinar fotografia nos espetáculos, nas ruas, nos shows, nos eventos culturais, e por fim, entrou em um núcleo de audiovisual e mais tarde acabou sendo chamado para produzir fotos e vídeos.

Breves Perfis de Fabiana, Giovanni, Thales e Bernardo

Grupo - O Encanto do Cinema

Fabiana tem 23 anos, é bissexual e considera-se branca. É de Sorocaba, mas reside e trabalha em São Paulo. cursou integralmente o Ensino Médio na rede privada e iniciou o curso superior de Cinema com 19 anos na Universidade Anhembi Morumbi em São Paulo. Atualmente, trabalha em uma produtora de segunda a sexta, das 10h a 19h, recebendo R\$ 3.000,00 mensalmente, mas disse que teve sorte, porque terminou a graduação recentemente e conseguiu um emprego fixo, ressalta que muitos conhecidos e amigos da área se formam e não conseguem emprego na área. Sua aproximação inicial com o audiovisual ocorreu a partir da influência de um amigo e de um cineclube, ambos colaboraram para que ela decidisse trabalhar com cinema, afirma que o Cinema era a sua única possibilidade, que sempre se encantou com a questão do registro e disse que é algo que a movia.

Já **Bernardo** tem 29 anos, é heterossexual e considera-se pardo. É de Sorocaba, mas foi estudar/trabalhar em São Paulo e retornou para Sorocaba. cursou integralmente o Ensino Médio no Colégio Politécnico (mantido pela Fundação Ubaldino do Amaral), ingressou com 20 anos no curso superior de Audiovisual na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, e atualmente faz mestrado em Meios e Processos Audiovisuais também na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Relata que a sua aproximação inicial com o audiovisual aconteceu com 16/17 anos - momento que foi fazer intercâmbio nos Estados Unidos - nesse período conta que assistia muito filme e série, começou a conhecer a área e nessa escola do intercâmbio encontrou uma disciplina de produção de vídeo. Alega que pensou em ficar por lá - ele morou na Califórnia - e pensou em fazer uma faculdade em Santa Barbara ou Los Angeles, chegou a apresentar a ideia para os pais, mas ele acabou voltando para o Brasil.

Giovanni tem 22 anos, é gay e considera-se branco. É de Sorocaba, mas foi estudar em Pelotas e agora retornou para Sorocaba. cursou integralmente o Ensino Médio na rede privada e iniciou o curso superior de Cinema com 17 anos na Universidade

Federal de Pelotas. Atualmente, trabalha como professor de inglês, mas também trabalha como *freelancer* no audiovisual operando câmeras e editando vídeos. A aproximação inicial de Giovanni com o audiovisual ocorreu na infância, ele relata que desde criança gostava de ver filmes e que “*sempre sentiu que iria seguir esses interesses*”. Também fala da participação de uma amiga – que também trabalha com audiovisual – alegando que ela aproximou ele “*do fazer*”, ou seja, conta que faziam vídeos casuais na casa dela e que isso foi criando forma, mas que “*começou de brincadeira*” e que isso entrou na rotina deles na adolescência.

Thales tem 25 anos, é gay e considera-se branco. É de Sorocaba, mas foi estudar/trabalhar em Niterói, retornou para Sorocaba por conta de trabalho e voltou para Niterói. cursou integralmente o Ensino Médio na rede privada e iniciou um curso superior de Economia com 19 anos na UFSCar em Sorocaba e um curso superior de Licenciatura em Cinema e Audiovisual com 22 anos na UFF no Rio de Janeiro. Sobre a aproximação inicial, acredita que existem duas aproximações com o audiovisual, ou seja, uma primeira aproximação relacionada com a família/cotidiano e a outra sobre a criação de gostos. Thales teve uma aproximação na casa, na escola e uma outra aproximação que ocorreu com os filmes que mostraram a potência crítica do cinema e que de alguma forma tocou-o. Além dessas aproximações, ele conta que cresceu vendo um familiar atuando em novelas e trabalhando em algumas emissoras, e que isso despertou a vontade dele de trabalhar com isso. De modo geral, diversos eventos contribuíram para ele visse o cinema como possibilidade e decidiu trabalhar com ele.

Breves Perfis: Júlia, Cora, Ana e Vítor

Grupo - “Dentro-e-Fora” do Audiovisual

Júlia tem 22 anos, é lésbica, considera-se parda. É de Sorocaba, e agora voltou a residir e trabalhar na cidade depois de ficar seis meses no agreste pernambucano. cursou integralmente o Ensino Médio na rede pública e iniciou curso superior de Fotografia na CEUNSP (em Salto-SP) com 18 anos, mas não completou e atualmente cursa Psicologia na UNIP. Júlia não concluiu o curso de Fotografia, porque queria tentar o Prouni, mas não conseguiu e entrou em Psicologia através do FIES. Ela deseja concluir o curso de Psicologia e fazer pós-graduação em Cinema, pensa em um caminho acadêmico, mas pretende fazer cursos técnicos e rápidos na área audiovisual e reforça que não deseja fazer outra graduação. Se sente mais realizada em set e prefere atuar no audiovisual, mas para estudo prefere a Psicologia.

Cora, tem 26 anos, é heterossexual e considera-se parda. Reside em Sorocaba e cursou integralmente o Ensino Médio na rede pública e iniciou curso superior de Publicidade e Propaganda na UNISO com 18 anos, fez Pós-Graduação em Cinema no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Alega que a família dava exemplos dos primos “sucedidos” e demonstravam preocupação, acreditavam que não iria dar certo e sua mãe chorou. Conta que o seu primeiro emprego foi em uma produtora de vídeo, exercia a função de recepcionista, mas já cursava publicidade e diz que compreendeu a dinâmica da área com essa experiência.

Ana, tem 29 anos, é heterossexual e considera-se parda. Reside em Sorocaba há um ano e meio, mas morava em Salto e cursou integralmente o Ensino Médio na rede pública. Iniciou curso superior de Publicidade e Propaganda com 18 anos na Faculdade Prudente de Moraes em Itu - conta que foi bolsista Prouni - e fez Fotografia com 26 anos na CEUNSP em Salto - conta que pagou integralmente com o dinheiro da agência que trabalhou. Comenta que sempre gostou de artes, que desenhava e quando foi trabalhar com a tia acabou se inspirando com o mundo das imagens, diz que tem uma veia artística. Antes da atuação, sonhava em trabalhar nas grandes agências de São Paulo. E enxerga o período universitário como positivo, porque teve uma boa relação com a universidade, que estabeleceu contatos/amizades.

Vítor tem 23 anos, é heterossexual e considera-se negro. É de Sorocaba, mas também trabalha em São Paulo. Cursou integralmente o Ensino Médio na ETEC Rubens de Faria na cidade de Sorocaba, e ingressou com 18 anos no curso superior de Artes Visuais – através do Prouni – na universidade privada CEUNSP, localizada em Salto, trabalha com fotografia, vídeo e moda. Conta que começou a fotografar casamento, mas que sempre gostou de fotografia de rua, só que o que realmente lhe sustentou foram os trabalhos na fotografia de casamento e como segundo fotógrafo em empresas. Atualmente, ele afirma que faz uma pouco de tudo e que “*a vida dele é uma doideira*”, nada sai como o planejado e que anda trabalhando bastante com moda.

CAPÍTULO 3

SOBRE TRAJETÓRIAS E RELAÇÕES

Entre dores e prazeres, entre inseguranças e certezas, entre “sonhos” e realidade

3.1

Sobre as aproximações com os/as jovens

Para a realização das entrevistas, primeiramente, foram aplicados questionários *online* para localização de alguns perfis. Assim, esse primeiro contato possibilitou a reflexão de que na cidade de Sorocaba não é possível encontrar núcleos e/ou coletivos consolidados de audiovisual, isto é, essa ausência tornou o contato com esses/essas jovens mais difícil. No entanto, as aproximações com esses/essas jovens foram surgindo a partir das indicações de outros/outras jovens mais próximos, ou seja, de certo modo, a minha “breve” presença em momentos anteriores à essa pesquisa colaboraram para que relações de proximidade com alguns desses/dessa jovens existisse, e eventualmente, “contatos” futuros. Deste modo, através de questionários, busquei localizar jovens que trabalham com audiovisual, focalizando a faixa etária de 18 a 29 anos, isto é, em um primeiro momento, me aproximei dos “conhecidos” – jovens que tive a oportunidade de conhecer em outras ocasiões, através de cineclubes, produções culturais e espaços envoltos por essa dimensão - e a cada contato pedia indicações de outros e de outras jovens que possuíam interesse em participar.

No entanto, a utilização dos questionários teve aspectos positivos, como o de buscar um contato prévio com jovens fora do “círculo” próximo, mas os aspectos negativos foi a não-devolutiva de muitos dos questionários enviados, isto, é mesmo com jovens sinalizando interesse, não conseguiam cumprir os prazos de envio ou esqueciam de participar justamente pela rotina de trabalho no audiovisual. Com poucos jovens localizados através da utilização do questionário, as entrevistas foram realizadas com 5 moças e 5 rapazes, no caso, foram os jovens com maior disponibilidade e interesse em participar da investigação.

Em linhas gerais, as entrevistas foram estruturadas por blocos temáticos: trabalho, formação e família. Porém, esses blocos não foram pensados para seguir uma “linearidade”, ou seja, foi construído para que se pudesse “montar”, “desmontar” e “acrescentar” as questões de acordo com os sujeitos de pesquisa e a relação construída durante a entrevista, contribuindo para a fluidez da narrativa. Ressalto que a minha proximidade etária com as/os jovens e os interesses em comum sobre audiovisual, contribuíram para que as moças e rapazes se sentissem à vontade e com mais confiança para narrar suas trajetórias, isto é, a relação estabelecida durante as entrevistas foi muito cuidadosa e agradável para ambos os lados. No entanto, a proximidade etária também

esbarra nas vivências, nas trajetórias, ou seja, os conteúdos das narrativas, em alguns momentos, encontraram-se com as minhas próprias narrativas, as questões levantadas sobre as inseguranças, as idas e vindas, a busca por reconhecimento e tantas outras questões que me foram narradas e que também fazem parte da minha bagagem, que assim como eles/elas, estou em transição para a vida adulta, buscando um lugar no meio de todo esse contexto. Por fim, nesse capítulo nos debruçaremos sobre as trajetórias e relações entre esses/essa jovens, estabelecendo diálogo com a relação entre Juventude, Trabalho e Audiovisual e buscando compreender as semelhanças/contradições/diferenças entre esses percursos - ressalto ainda, que todos os nomes foram trocados por nomes fictícios, garantindo o anonimato.

3.2

Trajetórias de Fabiana, Giovanni, Thales e Bernardo - O Encanto do Cinema

O grupo intitulado *O Encanto do Cinema* é composto pelas narrativas de **Fabiana, Giovanni, Thales e Bernardo**. Basicamente, compõem esse grupo por possuírem formação em Cinema e por indicarem em suas trajetórias momentos/experiências que mostram o quanto o cinema os encanta e esteve presente desde muito cedo em suas vidas, seja através da formação de gosto, seja através da família e/ou amigos. As trajetórias se assemelham não somente por isso, mas também pelas oportunidades, privilégios que obtiveram, isto é, esses/as jovens contaram com suporte financeiro dos pais e/ou familiares, e boa parte realizaram filmes de longa-metragem e/ou curta-metragem, realizaram intercâmbios, passaram por festivais, estudaram em universidade pública e/ou contaram com suporte financeiro para moradia/alimentação/estudos/equipamento. De certo modo, esses/essas jovens possuem estrutura parecida que colaborou para a entrada/permanência no Audiovisual, mas isso também não é definidor do vai-e-vem de seus percursos laborais no audiovisual, isto é, por mais que possuam uma origem familiar e condições parecidas, existem modos de ver e estar no Audiovisual muito particulares para cada um deles/as.

Sobre a aproximação inicial

Fabiana tem 23 anos, é **bissexual** e considera-se **branca**. É de Sorocaba, mas reside e trabalha em São Paulo. Coursou integralmente o Ensino Médio na **rede privada** e iniciou o curso superior de Cinema com 19 anos na Universidade Anhembi Morumbi em São Paulo. Sua aproximação inicial com o audiovisual ocorreu sob influência de um amigo e de um cineclubes da cidade de Sorocaba, ambos colaboraram para que ela decidisse trabalhar com cinema. Fabiana ainda alega que o Cinema era a sua única possibilidade, isto é, movida pelo encanto do Cinema, conta que sempre se encantou com a questão do registro e disse que é algo que a movia - e continua movendo.

Já **Giovanni** tem 22 anos, é **gay** e considera-se **branco**. É de Sorocaba, mas foi estudar em Pelotas e agora retornou para Sorocaba. Coursou integralmente o Ensino Médio na **rede privada** e iniciou o curso superior de Cinema com 17 anos na Universidade Federal de Pelotas. A aproximação inicial de Giovanni com o audiovisual ocorreu na infância, ele relata que desde criança gostava de ver filmes e que “*sempre sentiu que iria seguir esses interesses*”. Alega que a influência de uma amiga - que atualmente também

trabalha com audiovisual - aproximou ele “*do fazer*”, ou seja, conta que faziam vídeos casuais na casa e que isso foi criando forma, mas que “*começou de brincadeira*” e que acabou fazendo parte da rotina deles durante a adolescência. Afirma que se divertiam durante esse processo e como assistiam uma série britânica chamada *Skins*, decidiram participar de um concurso da série criando um vídeo e o mesmo acabou sendo exibido na abertura da série quando ambos tinham 15 anos. Outro momento que considera importante foi o do intercâmbio, quando ele também participou da criação de um vídeo sobre racismo em um grupo multicultural e conta que era uma campanha grande. Ou seja, ele considera esses dois momentos como cruciais para sua aproximação inicial com o audiovisual.

Thales tem 25 anos, é **gay** e considera-se **branco**. É de Sorocaba, mas foi estudar/trabalhar em Niterói, retornou para Sorocaba por conta de trabalho e voltou para Niterói. Cursou integralmente o Ensino Médio na **rede privada** e iniciou um curso superior de Economia com 19 anos na UFSCar em Sorocaba e um curso superior de Licenciatura em Cinema e Audiovisual com 22 anos na UFF no Rio de Janeiro. Sobre a aproximação inicial, acredita que existem duas aproximações com o audiovisual, ou seja, uma primeira aproximação relacionada com a família/cotidiano e a outra sobre a criação de gostos. Conta que na infância existiu a aproximação com produtos infantis, novelas, desenhos e cinema, mas foi na juventude que começou a ter gostos para gêneros e que via bastante séries. Além dessas aproximações, ele cresceu vendo um tio atuar em novelas e trabalhar em grandes emissoras, fazendo com que sentisse vontade de trabalhar com tv, porque viu alguém de sua família que vivia daquilo. Logo, o gosto pessoal e a influência de um familiar da área colaboraram para a sua inserção, mas também acrescenta que sua participação em um coletivo artístico da cidade também colaborou para que ele visse o cinema como possibilidade e decidisse trabalhar com ele.

Já **Bernardo** tem 29 anos, é **heterossexual** e considera-se **pardo**. É de Sorocaba, mas foi estudar/trabalhar em São Paulo e retornou para Sorocaba. Cursou integralmente o Ensino Médio no Colégio Politécnico (mantido pela Fundação Ubaldino do Amaral) - mas relata que estudou na rede privada antes - e ingressou com 20 anos no curso superior de Audiovisual na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, e atualmente faz mestrado em Meios e Processos Audiovisuais também na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Relata que a sua aproximação inicial com o audiovisual aconteceu com 16/17 anos - momento que foi fazer intercâmbio nos Estados Unidos - nesse período ele assistia muito filme e série, começou a conhecer a

área e nessa escola do intercâmbio encontrou uma disciplina de produção de vídeo. Assim, a aproximação inicial aconteceu em 2005/2006, momento que ele foi para fora do país com a intenção de ser economista, mas com esse contato com a disciplina de vídeo voltou com a possibilidade de fazer cinema. Alega que pensou em ficar por lá - ele morou na Califórnia - e pensou em fazer uma faculdade em Santa Barbara ou Los Angeles, chegou a apresentar a ideia para os pais, mas ele acabou voltando para o Brasil. Ele também conta que o pai queria que ele se “*profissionalizasse*”, e por isso, “*pagou uns cursos pra ele saber o que ele queria*”.

Sobre a relação com a família

Fabiana relata que sempre teve apoio da família e dos amigos para a sua entrada/permanência no audiovisual. Nesse sentido, não alega em nenhum momento dificuldades em torno da família ou dos mesmos sentirem medo e/ou insegurança da entrada da filha na área. Muito pelo contrário, Fabiana contou com apoio de ambos e também conta que o pai ajudou financeiramente com as mensalidades da faculdade de cinema, com a moradia/alimentação e na aquisição de equipamento. No entanto, desde que Fabiana conseguiu um emprego estável na área, não precisou mais do apoio financeiro da família.

Já **Giovanni** relata que teve ajuda financeira da família - também conta que a sua mãe sempre colaborou levando ele ao cinema e dando livros, mesmo quando os momentos eram de dificuldades. No período universitário, conta que “*buscou trabalho o tempo todo*” e que “*foi bancado*” pelo avô, mas mesmo com os apoios afirma que sempre existiu a preocupação familiar em torno da ideia de “*futuro*” e se ele tinha “*certeza daquele caminho*”. No entanto, a participação em festivais colaborou para que a sua família ficasse menos preocupada e que gerou um certo “*reconhecimento*”, mas o término da faculdade voltou a morar em Sorocaba, onde mora com os avós e comentou que alguns conflitos surgiram nesse tempo, isto é, afirma que seu avô é coronel aposentado e ambos possuem “*modos de pensar*” distintos, o que colabora para um determinada “*tensão*” - e está em seus planos recentes sair da casa dos avós .

Thales também não demonstrou dificuldades com a relação entre a família e a sua entrada/permanência na área, ou seja, nenhum embate ou insegurança sobre essa questão foi posta. E afirma que ele só foi cursar a licenciatura em cinema pela certeza do apoio familiar, ou seja, a família sempre apoiou e como possui um familiar vivendo dessa área, pode contar com esse suporte de vivências/experiências, o que faz com que não seja uma

questão de insegurança para a família ou para ele. Sobre apoio financeiro dos pais, relata que recebia até participar da realização de um longa-metragem, mas que em situações emergenciais também poderia contar com o apoio. De modo geral, não existem tensionamentos ou desafios sobre a relação de Thales e a sua família sobre essa questão.

Já **Bernardo** possui dois momentos sobre a relação familiar, o primeiro é o referente ao suporte com a sua formação, ou seja, contou com apoio financeiro dos pais com intercâmbio, cursos, curso pré-vestibular e também durante parte da graduação com moradia/alimentação. Assim, alega atualmente seus pais não participam de suas decisões profissionais e não interferem, mas no começo não entendiam e ele diz que “*é possível convencer os pais que você não vai morrer de fome com o audiovisual*” e justifica dizendo que fez muito trabalho com cachês de 400/500 reais por dia, que essa era a média quando morava em São Paulo há 3 anos atrás e que os pais não achavam tão ruim assim. O segundo momento é quando Bernardo conclui a graduação e retorna para Sorocaba, morou na edícula da vó sem pagar aluguel, mas nesse contexto de mudança de cidade ele acaba tendo uma filha e casando. Mas relata que antes de casar e ter uma filha, o plano era sair do país em 2015 e fazer um mestrado na Itália. Nesse momento, ele foi morar com a companheira e a filha em um apartamento, mas conta que agora estão separados e Bernardo voltou a morar com os pais - situação que ele enxerga como desconfortável. Alega que pretendia morar com os pais somente por seis meses, mas já está morando há 1 ano por dificuldades financeiras, ele conta que a mãe ajuda muito com a filha, mas eles pensam a criação de forma diferente e isso gera alguns conflitos. Também relata que a filha é bastante dependente dele e da sua ex-companheira, mas que ele consegue se ausentar por 40 dias ou mais quando realiza algum *projeto*, ou seja, conta que a mãe da filha não teve essa experiência de ficar longe por trabalho, mas que ele teve “*por ser homem*” e diz que isso é pela estrutura machista da sociedade.

Sobre trabalho, condições de trabalho e discriminações no Audiovisual

Fabiana ao detalhar as condições de trabalho da área, conta que os profissionais da fotografia/arte realizam jornadas absurdas para cumprir cronogramas, seguindo a lógica do “*tempo é dinheiro*”, ou seja, trabalham 16 horas em set, muitas vezes começando o trabalho na madrugada e terminando na madrugada, dormindo cerca de 5 horas e não se alimentando adequadamente pelo ritmo. Enquanto isso, a condição de trabalho da parte técnica possui horários mais comerciais, de segunda a sexta, das 10-19h. Além disso, Fabiana comenta sobre a existência do machismo na área e de situações de

discriminação de um modo geral: as equipes são *prioritariamente de homens brancos*, as *direções masculinas*, existindo uma determinada hierarquia das funções, mas ressalta a movimentação das mulheres dentro da área como algo positivo. Cita situações em que colegas homens de profissão teceram comentários depreciativos sobre mulheres em filmes.

Sobre as condições, **Giovanni** que aquelas específicas para operação de câmera e edição acabam se pautando nos prazos. Ou seja, ele dá o exemplo da gravação de um evento, que quando você precisa gravar um evento completo existe a *“previsão que você fique sendo eficiente todas essas horas”*, então, ele acredita que a condição varia de acordo com o tipo do evento e de acordo com a disposição financeira da pessoa que contrata. Assim, afirma que *“às vezes você vai lá trabalhar e não te dão nem uma água, às vezes você vai lá e te tratam como rei”* e caracteriza as condições de trabalho como bastante variáveis, logo, Giovanni diz que *“pelo menos nessa lógica que eu vivo de freela”* as relações são assim e ele afirma *“eu não tenho respaldo nenhum”* dentro dessa lógica. Ao ser questionado sobre a presença de discriminação na área, ele comenta que *“o machismo é bem presente no sentido de não ter mulheres diretoras”* e afirma que na universidade as mulheres ocupavam os cargos de produção e de arte na realização dos filmes, e nesse sentido, ele caracteriza a área de produção como uma parte que é responsável por gerir e que trabalha muito, mas que *“não tem voz criativa no set”*, e quando mulheres ocupam essa função *“acabam não ouvindo a opinião dela”* e ele acha isso sintomático.

Já **Thales** considera as condições de trabalho *“8 ou 80”*, porque *“ou você está em uma emissora Globo ganhando tudo, ou você está passando por situações humilhantes de trabalho, lidando com a informalidade, amadorismo, onde acham que qualquer valor pago é um favor”*. Assim, ele conta que só teve um registro em carteira, que sempre trabalhou informalmente e que a área não tem tantos direitos trabalhistas, e acredita que em sua área de atuação terá menos ainda - no caso, cinema/educação. E relata que presenciou discriminação racial com um cinegrafista negro da tv em que ele trabalhava, mas que não presenciou discriminação de gênero evidente ou homofobia, só ouviu casos, mas de explícito só discriminação racial. E que depende muito do tipo de trabalho que se faz, mas que geralmente o set é um espaço *hostil*.

Já **Bernardo** considera as condições de trabalho do audiovisual *muito flexíveis* e que elas mudam de contexto para contexto, mas que é proporcionalmente mal remunerado e que o mercado de trabalho oferece poucas oportunidades de autorrealização. Hoje, ele

enxerga o mercado como diversificado e segmentado, mas conta que ele se “desespecializou” e que “agora ele não é o que as empresas querem” - ele fala que é diretor de teatro, videoartista e dramaturgo. Ao ser questionado sobre situações de discriminação, Bernardo fala que obviamente existe, mas que não presenciou todos os tipos, ou seja, ele alega que o “mercado é machista, mas que por outro lado, quem vive de projeto não monta equipe que vai agredir, que não vai trabalhar com esse tipo de pessoa”, e afirma que “câmeras de eventos são machistas e conservadores” e que não se vê mulher, negro nessas funções.

Sobre os “sonhos” no Audiovisual

Fabiana considera o audiovisual uma *profissão de sonho*, mas não sabe dizer se ela se considera uma *profissional da área*, pensa que a ideia é abstrata e que *o termo endurece a relação*, mas conclui que se ela está trabalhando na área, é uma profissional. Sendo assim, *pretende ficar na área e deseja experimentar outras coisas*. O seu sonho no audiovisual é o de *transitar nas áreas que gosta, entender todas elas e ter um salário que consiga se sustentar sem ter que realizar jornadas inadequadas*. Diz que esse ano se descobriu no meio audiovisual e se sente motivada, se sente mais segura, ela deseja *prosperar* no emprego atual, mas também deseja ter uma produtora com amigos, porque *são dois tempos e dois processos criativos distintos*.

Já **Giovanni** acaba considerando que se trata sim de uma *profissão de sonho*, “*porque querendo ou não é uma coisa que dá muita satisfação, dá muito prazer*” e “*sente que se ele pudesse viver disso recebendo, ele ficaria muito tranquilo*”. Afirma que “*ele não tem medo que dê errado*”, porque considera as experiências como conhecimento e isso é uma das suas motivações, isso é o sonho, “*porque os meios para viver disso é inviável*”. Ao ser questionado sobre o seu “sonho” na área, Giovanni afirma que escrever roteiro é o seu maior sonho, ou seja, manifesta interesse em vender um dos roteiros, participar do projeto de realização e ser pago por isso. Afirma que o dinheiro do roteiro duraria por alguns meses, mas também manifesta interesse em se associar a algum *projeto* com edital em andamento e atuar em algum filme. Além disso, alega que pretende se manter no *independente* e não deseja se associar às empresas grandes.

Thales considera o audiovisual uma *profissão de sonho* e quando diz que trabalha com isso sempre ouve frases como “*eu amo cinema*”, mas que isso irrita. De acordo com ele, as pessoas usam o *cinema como distinção social e elitismo*, isto é, alega que o fato das pessoas sonharem com luxo e aventura e acreditarem que trabalhar com cinema é

luxo e aventura contribui para que seja uma profissão de sonho. O seu “*sonho*” no audiovisual seria o de trabalhar com alguma empresa que lidasse com educação e criação audiovisual, ganhando cerca R\$ 6000,00, mas com flexibilidade para realização de filmes.

Já **Bernardo** considera o audiovisual uma *profissão de sonho*, porque as pessoas idealizam, mas diz que “*transformar esse sonho em realidade deixa marcas*”. E quando pergunto sobre o seu “*sonho*” na área audiovisual, fala que gostaria de ter uma produtora de conteúdo, trabalhando cerca de 30 horas semanais e que durante as produções trabalharia mais do que isso, desejando ganhar entre 5 e 10 mil reais mensais. E também relata que gostaria de ser produtor executivo, pensar projetos e dirigir coisas eventuais, mas também cita a vontade de “*ter uma vida mais artística*”, morar na França ou outro lugar na Europa, levar a filha, fazer um longa-metragem independente, dirigir coisas para televisão, e afirma que tem *medo da idade que chega*.

3.3

Trajétórias de Alessandra e Renato - “Caindo” no Audiovisual

O grupo intitulado “*Caindo*” no *Audiovisual* é composto pelas narrativas de **Alessandra** e **Renato**. Basicamente, compõem esse grupo por terem “*caído*” no *Audiovisual*, isto é, ambos vieram de áreas muito distantes do *Audiovisual*, mas no vai-e-vem de suas trajetórias se encontraram no *Audiovisual*. No caso de Alessandra, formada em Administração, ela abandonou os escritórios administrativos para viver de audiovisual, e segue trabalhando juntamente com seu marido na produção de vídeos de casamento, possui três filhas e relata como é a conciliação entre o trabalho e a família. Já Renato, considera-se autodidata, não possui formação universitária, passou por inúmeros cursos e vem de áreas técnicas bem distantes do *Audiovisual*. Em linhas gerais, ambos possuem trajetórias que se assemelham quando o assunto é a entrada “*surpresa*” na área, isto é, ambos “*largaram um emprego bom e garantido*” para viver uma “*insegurança*”, mas apesar das semelhanças de entrada, de interesses e de desafios, observa-se que possuem formas bastante distintas de estar e viver no *Audiovisual*.

Sobre a aproximação inicial

Alessandra tem 29 anos, é heterossexual, é casada, tem três filhas e considera-se parda. Reside e trabalha em Sorocaba, cursou integralmente o Ensino Médio na rede pública. Aos 18 anos, iniciou curso superior de Administração na Faculdade Prudente de Moraes em Itu, mas também ingressou no curso superior de Fotografia na Ceunsp em Salto anos mais tarde, mas não concluiu. Em linhas gerais, ela abandonou a área administrativa e mergulhou no audiovisual. Usou o dinheiro da rescisão para mudar de área, começou com Fotografia, mudou de Itu para Sorocaba, casou novamente com alguém da mesma área, abriram uma empresa para produção de vídeos/fotos de casamento. Se sentia presa no escritório e diz que faz o próprio horário, que gosta do estilo de vida no audiovisual. Ela conta que começou a trabalhar muito cedo, cuidou de um menino aos 13 anos, mas quando terminou o Ensino Médio começou a trabalhar em empresa, depois entrou no curso de Administração. Assim, a sua experiência laboral era no campo financeiro/administrativo, mas o contato inicial com o audiovisual ocorreu quando ela foi trabalhar em estúdio e se interessou pela área.

Já **Renato**, tem 27 anos, é heterossexual e considera-se branco. É de Caraguá, mas foi para Itu e Campinas, mas atualmente reside e trabalha em Sorocaba. Coursou integralmente o Ensino Médio na rede privada e iniciou curso superior de Análise e Desenvolvimento de Sistemas com 22 anos na FATEC, mas não concluiu. É técnico em Mecatrônica pelo Senai e trabalhou em duas empresas de equipamentos hospitalares, mas desistiu e atua como *freelancer* no audiovisual. Conta que ganhava relativamente bem como especialista em equipamentos médicos e laboratoriais (precisão pulmonar), viajava bastante, foi para Suécia, Paris e Alemanha, mas desistiu da área e também utilizou o dinheiro da sua rescisão para comprar uma câmera. Relata que sua aproximação inicial foi com a Fotografia e que a partir disso foi estabelecendo contatos através de oficinas. Naquele período, a sua atual namorada também era da Fotografia e isso colaborou para que ele se aproximasse de outras pessoas e realizasse produções. Assim, se aproximou do teatro e das pessoas dessa área, e começou a treinar fotografia nos espetáculos, nas ruas, nos shows, nos eventos culturais, e por fim, entrou em um núcleo de audiovisual e mais tarde acabou sendo chamado para produzir fotos e vídeos.

Sobre a relação com a família

Alessandra relata que quando foi para a área da Fotografia sentiu uma grande diferença e a família também criticou bastante a decisão profissional de Alessandra. Conta que a família nunca apoiou suas decisões, o pai chamou ela de “louca”, disseram que “ela jogou fora um trabalho bom”, não compreendiam que era trabalho e quando ela trabalhava aos finais de semana, no período noturno em eventos consideravam como “festa” e que ela “precisava trabalhar mesmo”. Alega que a família demorou para entender a situação e ela acredita que só entenderam que era trabalho quando casou com o atual marido - que trabalha na área com ela e divide uma empresa de vídeos/foto de casamento - e viram que eles realmente se sustentam com o trabalho que exercem. Declara que seria difícil ter um relacionamento tão bom com alguém com emprego em horário comercial, e explicita que no primeiro casamento existia incompatibilidade de horários, já que seu ex-marido trabalhava como mecânico de segunda a sexta em horário comercial. Como ela tem 3 filhas, ela e o atual marido tentam se adaptar aos horários das meninas - dormiam quando elas estavam na escola -, mas afirma que como elas já cresceram nisso já estão acostumadas. Antes eles possuíam escritório fora, mas optaram por fazer *homeoffice* (trabalho em casa) por conta das filhas

e aos finais de semana recebem ajuda da família, explicita que são acessíveis para as meninas durante a semana e que elas gostam disso.

Sobre a relação com a família, **Renato** afirma ser tensa, mas conta sobre a relação com a mãe e que ela acreditava muito na ideia de “*carreira*” e no “*ser alguém na vida*”, e por isso, foi difícil para ela se acostumar com os caminhos traçados pelo filho - ele abandonou a faculdade -, mas afirma que entraram em um acordo. Por ser filho único, a mãe não queria que ele saísse de Caraguá - ele tinha 17 anos - e ele não acreditava que aquela cidade poderia proporcionar determinadas coisas. Afirma que escolheu a cidade de Sorocaba pela mãe, porque era fácil para visitar e acabou dividindo aluguel com a tia e a prima - a mãe já quis abandonar tudo para ficar perto dele - e além disso, ela comprou a casa que ele mora agora e ainda ajuda com algumas contas. Em linhas gerais, quando decidiu abandonar a empresa, a sua mãe comprou uma casa simples em Sorocaba - que era da tia para poder ajudá-la - e ele pediu para morar nessa casa, alegando que cuidaria do lugar. Conta que achou um meio de gastar menos e voltar para Sorocaba, com a ideia de arrumar um emprego que pagasse as contas, que deixasse ele tranquilo e que fosse o suficiente para ele se sustentar e voltar a estudar. decidiu abandonar a empresa. Entretanto, mesmo com o apoio familiar, Renato não quer a mãe gaste dinheiro com ele e não quer depender dela, mas afirma que o que ele ganha no audiovisual não é suficiente para se sustentar e se ele pagasse aluguel seria pior.

Sobre trabalho, condições de trabalho e discriminações no Audiovisual

Alessandra afirma tinha medo de não ter trabalho quando entrou no Audiovisual, mas o seu medo atual é o de não acompanhar a velocidade das mudanças no mercado e a entrada de pessoas novas diariamente. Diz que o emprego é sazonal, que pode ter muito dinheiro em um mês e no outro pode não ter nada, essa insegurança incomoda, mas é preciso ter cautela, planejamento. Afirma que é pesado e que teve momentos que quis desistir pelo desgaste emocional e cansaço, ela discorda da ideia de que “*faça o que gosta e nunca mais irá trabalhar*”. Alessandra acha que a profissão não é muito respeitada e que as condições de trabalho variam de ramo para ramo, e de empresa para empresa. Mas, acredita que no nicho que está, as condições de trabalho são precárias. Ela também declara que existe uma determinada discriminação com os profissionais do vídeo e das fotos, mas que na fotografia não se sentiu discriminada por ser mulher. Acredita que existe preconceito na área, mas nunca foi hostilizada por isso, e declara que a parte de filmagem é composta por mais homens do que mulheres. Conclui que em todas as profissões existe

o pensamento de que homem é melhor, e que talvez algumas pessoas até enxerguem o marido dela como carro-chefe da empresa deles e que ela é somente uma ajudante.

Renato afirma que as condições de trabalho no audiovisual não se diferencia do que vê na indústria, justifica dizendo que ele vê pessoas tentando trabalhar para ganhar mais em estúdios e sem se preocupar com o que produz e o impacto daquilo. Acredita que quando não existe essa preocupação, você se vende, mas as pessoas acabam se sujeitando a isso. Sobre discriminação no trabalho, comenta que existe muito machismo e discriminação racial. Que conhece mulher que sabe muito, mas que não é chamada para fazer o trabalho por ser mulher e que inventam que o trabalho dela é ruim, ou seja, desmerecem o trabalho da mulher e contratam outras pessoas com qualidade de trabalho até inferior. Relata que em set de filmagem tem muito machismo e que produtor dá em cima na mulher; também presenciou pessoas que criticam filmes de protagonismo negro sem sustentar a argumentação. Alega que ele já foi discriminado pela questão da certificação, ouviu: “*não estudou nada e quer falar que faz cinema, audiovisual*”, isto, como ele não possui formação e atua na área, algumas provocações do tipo são feitas.

Sobre os “sonhos” no Audiovisual

Alessandra considera o audiovisual uma *profissão do sonho* e diz que se realizou profissionalmente e pessoalmente nele, que *faz parte dela*. Fala que o significado do audiovisual e do trabalho na sua vida é de que ambos fazem parte dela e *não se imagina fazendo outra coisa*. Ela se considera uma profissional do audiovisual e não pretende mudar de área. No entanto, apesar de afirmar que vive bem com o que ganha hoje, ao ser questionado sobre qual seria o salário do sonho e função do sonho na área, relata que gostaria de ganhar 15 mil reais, ter uma jornada de trabalho de 6 horas por dia - atualmente, trabalha 16 horas por dia - mas que permaneceria na edição e captação, afirma que diminuiria os trabalhos com casamento.

Sobre ser uma *profissão de sonho*, **Renato** diz que *depende de quem sonha*. Para ele, *o sonho do profissional é ganhar bem e fazer o que gosta*, mas acha complicado e não considera uma profissão do sonho, diz que nenhuma é. Enxerga o audiovisual como meio de expressão e o trabalho como vida, que não existe momento em que não se esteja trabalhando e que não é possível separar eu/trabalho. Antes de atuar, ele queria trabalhar em estúdio, mas agora pretender ficar com os coletivos, editais, ter uma *vivência artística*, mas existe dificuldade de estabilidade, investimento e reconhecimento no

audiovisual. Ele *não sabe dizer se pretende permanecer na área*, alega que *está vivendo o agora*, que *está vivendo o audiovisual e o que o foco é comer, dormir e tentar manter a estabilidade emocional*. Mas, o seu sonho no audiovisual é *“ser artista polifuncional multipesquisador”*, não deseja ganhar muito, comenta que se ele ganhasse R\$2000 com jornada de 30 horas semanais.

3.4

Trajetórias de Júlia, Cora, Ana e Vítor - “Dentro-e-Fora” do Audiovisual

O grupo intitulado “*Dentro-e-Fora*” do Audiovisual é composto pelas narrativas de **Júlia, Cora, Ana e Vítor**. Basicamente, compõem esse grupo por possuírem formação em áreas como Fotografia, Artes Visuais, Publicidade e Propaganda - todos cursaram em universidades particulares, e alguns com auxílios como FIES/PROUNI - e por demonstrarem em suas trajetórias as formas de fazer audiovisual em diálogo com as demais áreas. Vivem e sobrevivem de vídeos/fotografias de casamento, vídeos/fotografias de moda, vídeos institucionais, entre outros tantos “*fazeres*”. De certo modo, esse grupo experiencia formas diversas de estar no audiovisual e contaram com pouco suporte financeiro, isto, a origem e a estrutura de suas vidas se assemelham, bem como a não-linearidade do estar “*dentro-e-fora*”, no entanto, cada narrativa possui sua especificidade e as diferenças de ver e viver esse audiovisual.

Sobre a aproximação inicial

Cora, tem 26 anos, é **heterossexual** e considera-se **parda**. Reside em Sorocaba e cursou integralmente o Ensino Médio na **rede pública** e iniciou curso superior de Publicidade e Propaganda na UNISO com 18 anos, fez Pós-Graduação em Cinema no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Conta que o seu primeiro emprego foi em uma produtora de vídeo, lugar em que exercia a função de recepcionista, mas já cursava publicidade e diz que compreendeu a dinâmica da área com essa experiência. Depois de sair da produtora de vídeo foi para outra agência de publicidade, fez a pós-graduação em Cinema - saia mais cedo da agência duas vezes por semana - e voltou para a agência como assistente de direção, e que foi outro tipo de contato, o contato com o set.

Já **Júlia** tem 22 anos, é **lésbica**, considera-se **parda**. É de Sorocaba, e agora voltou a residir e trabalhar na cidade depois de ficar seis meses no agreste pernambucano. Cursou integralmente o Ensino Médio na **rede pública** e iniciou curso superior de Fotografia na CEUNSP (em Salto-SP) com 18 anos, mas não completou e atualmente cursa Psicologia na UNIP - ela não concluiu o curso de Fotografia, porque queria tentar o **Prouni**, mas não conseguiu e entrou em Psicologia através do **FIES**. Ela conta que sua aproximação inicial com o audiovisual ocorreu em 2013, quando ingressou no curso de Fotografia da CEUNSP e se identificou com os alunos do curso de Cinema, mas foi em

2015 que se aproximou efetivamente e sem intenção. Logo, ela tinha acabado de sair de um trabalho que fazia de consultoria/treinamento e foi participar de um workshop em um hostel da cidade. Foi até o local para participar de uma atividade específica, mas acabou se aproximando de integrantes de um núcleo audiovisual e participando de uma reunião. Todo esse processo colaborou para que ela decidisse permanecer na área. E foi de um modo inesperado que Júlia ingressou na área e começou a participar ativamente das reuniões do grupo.

Ana, tem 29 anos, é **heterossexual** e considera-se **parda**. Reside em Sorocaba há um ano e meio, mas morava em Salto e cursou integralmente o Ensino Médio na **rede pública**. Iniciou curso superior de Publicidade e Propaganda com 18 anos na Faculdade Prudente de Moraes em Itu - conta que foi bolsista **Prouni** - e fez Fotografia com 26 anos na CEUNSP em Salto - conta que pagou integralmente com o dinheiro da agência que trabalhou. Comenta que sempre gostou de artes, que desenhava e quando foi trabalhar com a tia acabou se inspirando com o *mundo das imagens*, diz que tem uma *veia artística*. Sua aproximação inicial com a área ocorreu através dos amigos que trabalhavam com a tia e alguns publicitários que ela tinha como inspiração. Assim, ela trabalhou dos 15 aos 22 anos com Publicidade e Propaganda e o seu primeiro emprego foi com essa tia, depois como artista plástica, fez camisetas personalizadas e foi estagiária em uma agência de publicidade.

Já **Vitor** tem 23 anos, é **heterossexual** e considera-se **negro**. É de Sorocaba, mas também trabalha em São Paulo. Cursou integralmente o Ensino Médio na **rede pública**, na ETEC Rubens de Faria na cidade de Sorocaba, e ingressou com 18 anos no curso superior de Artes Visuais – através do **Prouni** – na universidade privada CEUNSP, localizada em Salto, trabalha com fotografia, vídeo e moda. Relata que a sua aproximação com o audiovisual “foi uma surpresa”, ele tinha 15/16 anos e encontrou uma amiga na rua e ela chamou-o para ir até uma Oficina Cultural da cidade chamada Grande Otelo para se inscrever em um curso de fotografia. Assim, ele conta que não conhecia o lugar, mas acabou fazendo o curso e naquela época desejava cursar Design de Interiores ou algo relacionado. Conta que foi se aprofundando e gostando, e como “*hobby quis fazer dinheiro com fotografia*” e que “*não tinha cara para chegar para os pais e pedir uma câmara de 2000 reais pra tirar uma onda*” e começou a trabalhar para isso, “*acabou virando o jogo*”, desistiu do Design, mas sempre lidou com a dimensão da imagem e da estética.

Sobre a relação com a família

Cora conta que a família dava exemplos dos primos “*sucedidos*” e demonstravam preocupação, acreditavam que não iria dar certo e sua mãe chorou. Mas, alega que como *é o que ela quer*, acabam *apoiando do jeito deles* e ressalta que foi um processo difícil e que foi um *voto de confiança*. Sua mãe veio do Ceará para São Paulo e passou dificuldades, casou com o pai que veio do Rio de Janeiro, onde moraram em uma barraca em um terreno comprado na periferia. Alega que moram há 18 anos da cidade de Sorocaba e não se sentem abraçados pela cidade, a irmã de 20 anos tem depressão e não sai de casa, diante desse cenário, Cora diz que *é uma relação de aprender um com o outro dentro da casa* e que *a família tem que entender que cada indivíduo é um indivíduo*. Assim, mesmo com a insegurança que a área proporciona, ela possui um determinado apoio familiar, conta que tem um *respaldo* dos pais. Ela pagou a faculdade com o próprio trabalho e acaba viajando bastante por conta dos trabalhos atuais, mas mesmo não tendo suporte financeiro, ela considera que o fato dos pais *cederem a casa para ela ficar* é uma grande ajuda.

Já **Júlia** conta que mora com os pais e também considera isso um *apoio financeiro*, mas relata que a relação dentro de casa é razoável. Ela possui problemas com o irmão de 21 anos, que tem uma filha de 10 meses e trabalha como fiscal de loja, ou seja, ela acha o irmão *irresponsável* e alega que a mãe *finge que não vê o que acontece*. Logo, ela se sente *incomodada* com a situação, porque ela é sempre *culpada* se acontecer algum tipo de discussão. Conta que os pais *apoiam academicamente*, mas *não enxergam resultados no audiovisual* e acreditam que *não é um bom caminho*, porque *não existe um retorno*. Eles cobram que ela procure um emprego, um trabalho e ela responde dizendo que já trabalha, mas que *ainda não recebe*. Aparentemente, a relação familiar é bastante complicada, a mãe alega que *ela só trabalha no audiovisual com autorização dela* e o pai diz que *ela precisa rever a vida dela*, no entanto, Júlia pretende mudar para São Paulo pelas oportunidades de trabalho e que faria os pais entenderem a mudança, já que *eles querem ver resultados financeiros*.

Ana conta que morava com os pais, mas que a família não ajudou financeiramente, porque *não tinham condições* - comenta que dava uma pequena ajuda financeira para a mãe. A mãe não queria que ela fosse da área da comunicação, mas afirma que *os pais apoiam mesmo achando que ela gastou muito dinheiro com isso*, sentem orgulho e ela se sente feliz com isso. Quando morava em Salto e vinha de moto para

Sorocaba, conta que a família tinha medo e confessa que a *mãe também não quis que ela saísse de casa para morar com o marido*, que ela chorou mesmo com *ela tendo 27 anos*.

Já **Vítor** relata que o pai não apoiava seus caminhos profissionais e que sempre teve uma relação difícil com ele, mas que sua mãe sempre apoiou. Conta que a sua família paterna não apoia por *questão de segurança* e que eles vivem falando de concursos para professor, mas ele deseja lecionar, ou seja, o pai nunca apoiou muito, mas até certo ponto existiu alguns empréstimos de dinheiro, mas Vitor afirma que a maioria das coisas que adquiriu para o trabalho foi em *decorrência do próprio trabalho*. Sobre a relação com o pai – separado da mãe -, alega que *“o pai sempre deu mancada”*, porque sempre que pedia dinheiro ele recusava, mas que foi conseguindo as coisas aos poucos e na *“raça”* e fala da ajuda de colegas, mas ele afirma que sua mãe sempre apoiou suas decisões, que a relação dentro de sua casa é *tranquila* e que *ela nunca impediu que ele trabalhasse fora da cidade*.

Sobre trabalho, condições de trabalho e discriminações no Audiovisual

Em linhas gerais, **Cora** considera as condições de trabalho na área *bastante precária*, alega que faltava organização, que os horários de almoço não eram respeitados, que tomava muito café para conseguir trabalhar e que os colegas já dormiram no trabalho, ou seja, alega que *é preciso que exista condições básicas para poder trabalhar* e que isso não é seguido. Ela afirma que *tenta não repetir esses modelos* e que ela pensa na relação humana, também reclama que *as pessoas aceitam as condições precárias*. Além disso, reclama que os *homens não respeitam as poucas mulheres que existem na área*, fazendo comentários desconfortáveis sobre aparência - *“aquela ali é gostosa”* -, faltando com respeito e agindo com abuso. Conta que sempre ganhou menos e que nunca teve privilégio e afirma que entendeu a questão do machismo só depois e que sente que *é cultuado o ódio às mulheres nas agências*. Afirma que *tenta ocupar os lugares*, mas são poucos os homens que parabenizam, que ouviu críticas do conteúdo da exposição, que sempre perguntam *“como você conseguiu?”*,

Já **Júlia** dá o exemplo de trabalhar em uma websérie *sem remuneração para poder participar de um projeto remunerado*. Ou seja, ela critica o *discurso do portfólio*, alega que não existe o *reconhecimento* dos custos do trabalho que exerce e que só consegue ir para o set trabalhar, porque utiliza o cartão de passe do irmão. Ela reforça a ideia de que as pessoas não valorizam a existência dos gastos e detalha que cobra cerca de R\$350,00 para realizar os trabalhos e nunca recebe isso, que os amigos pedem mais barato ou

querem gratuitamente. Sobre discriminação, Júlia conta que se incomodou com o fato de existir *uma personagem negra estereotipada* no roteiro da websérie que trabalha e que não levaram em consideração a sua problematização. Outra situação explícita ocorreu com ela quando ela trabalhou em um evento, conta que foi um dos lugares *mais hostis* que trabalhou e que ouviu frases como: *“não sabia que mulheres trabalhavam com audiovisual”* e *“você é muito bonitinha para trabalhar com audiovisual”*. Assim, ela conta que a maioria das situações de discriminação ocorrem implicitamente.

Sobre as condições de trabalho, **Ana** fala que atualmente *“manda nos próprios horários”* e que *“eles são as melhores possíveis”*, trabalhando das 10h às 20h. No entanto, afirma que gostava da *“liberdade que possuía nas agências”* – no sentido de *“liberdade criativa”* - onde trabalhou das 8h-18h. Alega que sentia necessidade de se expressar e que sempre teve abertura dos chefes para sair caminhar e conversar, exceto por um deles. Ana detalha a situação e afirma que pediu demissão, discutiu com um chefe em uma agência que trabalhou, porque ele desmereceu e xingou uma funcionária - ocorria com frequência e *ele só contratava mulheres*. Foi a pior situação e diz que não aguentou, que *tomou as dores da moça e acabou reagindo*. Ao responder sobre outras situações, conta que também presenciou racismo de cliente com um amigo dela, mas que foi uma situação discreta: *“não quero que ele me atenda, quero que a moça ali me atenda”*. Declara que nada do tipo aconteceu diretamente com ela, e acredita que é bastante *requisitada por ser mulher para exercer o trabalho* (fotografia de casamento), ou seja, ela acredita que *as noivas procuram uma fotógrafa mulher*, porque *o casamento é o sonho da mulher e quase nunca é o sonho do homem*, que isso dá uma *visão delicada* e de *sensibilidade* no trabalho efetuado.

Já **Vítor** considera as condições de trabalho da área *precárias*, porque *“tudo é feito na raça”* e que *“tem os lugares que a gente cresce e os lugares que a gente consegue alcançar”*, mas fala que a *liberdade criativa* na área é infinita. E sobre discriminação na área afirma que *“vivenciou sempre! Eu nunca soube como reagir. É meio escondido, o olhar da pessoa que contratou, o cabelo, o comportamento diante da estética”* – principalmente casamento. Mas, *“nunca teve um drama muito grande”*, mas sempre ficou pensativo e alega que nunca presenciou nada explícito, mas uma vez um convidado de casamento confundiu ele com garçom. Também comenta que já foi chamado de *“negrinho metido”* por conta do seu trabalho. Ele também relata situações vivenciadas por mulheres: *“rola com mulheres, a mulher cinegrafista e dona da empresa contrata um*

homem e quando ele quer tirar dúvidas vai falar com outro homem, e não com a mulher, como se ela fosse o freela” afirma que isso sempre acontece.

Sobre os “sonhos” no Audiovisual

Cora pensou em desistir várias vezes, se pergunta *“por que faço algo que dói?”*, mas não deseja sair da área. Alega que o significado do audiovisual é o de *criar pontes, um mecanismo de transformação e que dependendo da relação e da forma como se vê poderá ser uma profissão de sonho*. Assim, o seu *“sonho”* no audiovisual é de ser diretora de fotografia, alega que quer *ganhar o que é digno*, não se vê como uma pessoa rica, quer um lugar que se sinta bem e que possa *ter espaço para as criações*. Conclui que as contas dela variam entre R\$2000,00 e R\$3000,00, então quer uma vida digna em que continue estudando, trabalhando, caminhando, pegando ônibus e que ganhe o suficiente para viajar, pagar contas e almoçar fora com os pais. Cora diz que *deseja ser uma pessoa que vive*.

Para **Júlia** o audiovisual *“está sendo uma profissão de sonho”* e que *“ver mulheres no audiovisual foi motivador”*. Afirma que não deseja ficar rica, que não é um sonho financeiro, mas é um *sonho de realização* e que o audiovisual na sua vida significa *ferramenta política*. O seu *“sonho”* no audiovisual é ser reconhecida como diretora, assistente de direção e não só como produção. Salienta que o cargo de direção é saturado, mas que gostaria de estar em um lugar reconhecido e que por ela vir de uma perspectiva horizontal sentiu muito a diferença de relação de quem centraliza o trabalho. Assim, ela *deseja reconhecimento*, um salário de R\$2000,00 por mês e que *“a jornada ideal para ela era não ter homem cis no cargo de chefe”*.

Já **Ana** considera o audiovisual uma profissão de sonho, mas afirma que *“quando conhecemos os bastidores é um pouco pesadelo”*, porque *“até chegar aos resultados vive muito sofrimento”*. Assim, considera que *para as pessoas de fora é sonho*, mas para ela é *80% sonho* e que ela sempre quis fazer, que foi uma escolha dela e que em sua vida o audiovisual *significa tudo*, que ela é *movida e construída por isso*. O seu *“sonho”* no audiovisual era o de ser uma fotógrafa de moda sofisticada e ganhar 15 mil reais, mas que está muito bem do jeito que ela está. Deseja realizar os videoclipes, os trabalhos com casamento, ter uma equipe e que está saturada de alguns tipos de trabalho como foto-publicidade e fotografia infantil, deseja cortar o que não gosta, afirma que desistiu da publicidade após formada e que uma das limitações é o dinheiro para fazer investimentos.

E **Vítor** não considera uma profissão de sonho, mas alega que *talvez seja, já que existem pessoas que fazem por gostarem da área e afirma que sonho é subjetivo*. No caso dele, o audiovisual nunca foi uma profissão de sonho e enxerga como *uma possibilidade*, que ele trabalha para conseguir o que precisa e que a cada dia ele enxerga o mundo de forma distinta. Sobre o “*sonho*” dentro do audiovisual, Vitor comenta que gostaria de ter a função que tem hoje, a de “*faz-tudo*” e diz que “*na vida real não tem muito isso de fulano é diretor, eu gosto de fazer tudo, estética é muito importante*”. Se considera inconstante, e por isso, comenta que às vezes gostaria de ter um trabalho por mês, mas em outros momentos quer ter vários ao mesmo tempo. Então, não sabe definir uma jornada de trabalho do “*sonho*” e muito menos o salário, ou seja, ele considera dinheiro como conforto e não faz ideia do quanto gostaria de ganhar, já pensou em *projetos* de 5 a 50 mil reais, mas isso visto por ele como *utópico*. Por fim, diz que “*quanto eu preciso para viajar quando quero sem planejar nada, ter as contas em dia, pagar o justo pras pessoas e morar em um lugar confortável?*”, mas conclui que não sabe se quer tudo isso mesmo e que deseja *fazer audiovisual sem pensar em dinheiro*.

4. Considerações

Sobre aproximações e distanciamentos das trajetórias

Findar uma dissertação ou qualquer coisa que seja importante em nossa vida é um processo bastante difícil, ainda mais quando estamos imbuídos nesse processo de corpo e mente, e de forma integral. A escrita de uma dissertação é um processo doloroso, porque estamos buscando lapidar e melhorar diariamente, mas os ajustes nunca chegam ao fim, e por isso, trata-se de um processo de abandono. Trata-se do processo de abandono, porque não esgotaremos o conhecimento, não sanaremos todas as dúvidas, e deixar “inacabado” dói, mas significa continuar buscando conhecimento, seguindo em outras pesquisas, continuar com a curiosidade e compreendendo que nada se finda. Dito isso, aqui não estão as considerações finais, mas estão as aproximações e distanciamentos observados nas trajetórias desses/dessas jovens até o momento em questão, já que acredito que essas relações, bem como essas investigações tomarão outras formas e continuarão em outros caminhos.

Assim, ao refletir sobre Juventude, Trabalho e Audiovisual de forma correlacionada, podemos perceber que os desafios presentes em cada esfera se multiplicam. Ou seja, quando falamos de trabalho e pensamos o mundo do trabalho, nos deparamos com transformações diversas que impactam a vida daqueles que trabalham e/ou buscam trabalhar. Assim, quando pensamos a inserção/permanência da juventude nesse mundo do trabalho, percebemos que a população juvenil é bastante vulnerável e inúmeros desafios são postos para a sua inserção/permanência independentemente do tipo de trabalho que buscam/desejam/precisam. Diante desse cenário estrutural, podemos refletir que: se pensar o mundo do trabalho e a inserção/permanência juvenil nesse contexto possui suas complexidades e especificidades diversas, pensar o mundo do trabalho e a inserção/permanência juvenil em uma área como o Audiovisual - que de certo modo já “nasce” precarizada como a maioria das áreas do campo da cultura, em que o acesso ao trabalho e a permanência esbarram em precariedades e se confundem com “lazer”- observa-se que esses desafios se multiplicam, se complexificam, mas que esses/essas jovens buscam *novos sentidos/formas* de estar/viver nessa área.

Assim, observa-se que as narrativas sobre inserção desses/dessas jovens no Audiovisual e as falas sobre “reconhecimento”, “prazer”, “gostar do que fazem”, demonstram algumas das contradições presentes nas trajetórias laborais. Isto é, a maioria afirma que as condições são precárias, mas ao mesmo tempo alegam que encontram

satisfação em seus trabalhos e não desejam mudar. Logo, a ideia de trabalhar com aquilo que se deseja, carrega uma carga simbólica para esses/essas jovens e isso de alguma forma “*alivia*” o peso das dificuldades, mesmo quando esses/essas jovens indicam que o processo traga “*dor*” ou deixe “*marcas*”.

Ao analisarmos os três grupos, percebe-se que as condições precárias fazem parte de todas as trajetórias em algum momento, mas observa-se que as assimetrias sociais interferem no modo de vivenciar essas trajetórias. Isto é, para as jovens mulheres e para o jovem negro presentes nessa investigação, existem dificuldades que são citadas e reconhecidas por todos as/os entrevistados, mas que somente elas/eles vivenciam/vivenciaram. Todos/as indicam a existência de machismo na área, de racismo, de condições precárias, mas a forma como cada um vive e lida com isso é extremamente singular. Um exemplo disso são as narrativas das jovens mulheres sobre os casos de discriminação vivenciadas por elas, a carga que isso tem e as marcas que isso deixa, no entanto, os jovens que não vivenciaram isso, apenas indicam que “*sabem da existência*” e/ou que *não viram explicitamente*, o que demonstra mais uma vez como a forma de sentir/viver é bastante única a depender do contexto que esse/essa jovem vive.

Outro ponto é a presença de suportes diversos na vida desses/dessas jovens que colaboram para suas entradas/permanências diversas no Audiovisual. Nesse sentido, o apoio de familiares/amigos é uma variável crucial para que esses jovens consigam vivenciar essa experiência, e quanto menos suportes, mais dificuldades em se inserir/permanecer na área. No entanto, observa-se nos grupos que a ideia de “apoio familiar” muda de acordo com a origem/estrutura, isto é, jovens com “*mais privilégios*” indicam bastante a questão dos apoios financeiros, já jovens com “*menos privilégios*” indicam bastante a questão do “*consegui com meu próprio trabalho*” e enxergam o “*morar na casa da família como uma enorme ajuda*”.

Outra dificuldade observada nos grupos é a dificuldade de alguns jovens se verem como “*profissionais*”, e isso pode ser justificado pela própria dificuldade da regulamentação dessas áreas e da formação das mesmas. Logo, existe a separação da ideia do trabalho, da profissão e a sua relação com o Audiovisual e demais áreas correlatas, ou seja, como as áreas do campo da cultura ainda são vistas como “*não-trabalho*”, a forma como esses/essas jovens enxergam a área demonstra o quanto a visão de “*arte diferente de trabalho*” aparece, ou seja, ao que parece, quando falamos sobre profissão, trabalho e essas áreas, alguns querem manter somente a visão *artística e transformadora*, e por isso,

muitos se envolvem nos tantos *projetos* e/ou trabalhos não-remunerados, porque o *fazer* é considerado *potente, artístico e transformador*.

Observamos que existem dificuldades de entrada/permanência para todos/todas os/as jovens da pesquisa, mas as dificuldades se acentuam quando fazem parte de grupos não-privilegiados – como é o caso mulheres, negros/negras, LGBT's. Aparentemente, consideram o audiovisual como um espaço ainda muito “*masculino, branco e elitista*”, e demonstram isso em seus relatos sobre as dificuldades no acesso. Outra questão observada em todas as narrativas, relacionam-se às mobilidades, com saídas e retornos da cidade e/ou casa de origem, ou seja, a maioria saiu da cidade em busca de trabalho ou formação, mas em algum momento retornou para a cidade de origem ou casa de origem, na maioria dos casos, por conta das dificuldades encontradas. Aparentemente, existe a dificuldade em pensar o valor do próprio trabalho e também existe a questão de realizarem muitos trabalhos não-remunerados ou trabalhos na base de trocas para colocarem no *portfólio*. Parte deles tem a expectativa de encontrarem trabalhos mais bem remunerado e com mais segurança, mas para isso, se envolvem em inúmeros trabalhos e *projetos* sem retorno financeiro, na perspectiva de construção de possibilidades futuras. A dimensão da dor, da angústia e da insegurança apareceu em todas as falas, mas a relação “*fazer o que gosta*” e “*ter dinheiro*” ainda é uma das contradições das trajetórias desses/dessas jovens e que pode ser aprofundada em pesquisas futuras. No entanto, alegam que se sentem satisfeitos com o trabalho que realizam, mas como não possuem retorno financeiro, também buscam *outras formas de trabalho* como garantia. No entanto, essa questão parece assustar mais uns do que outros, e geralmente, quanto mais próximo dos 30 anos, mais dúvidas e inseguranças se consolidam.

Em síntese, esses/essas jovens afirmam que vivenciam condições precárias de trabalho, mas ainda caracterizam o audiovisual como um “*fazer o que gosta*”, e em algum momento da vida deles/delas o trabalho no setor foi considerado uma “*profissão de sonho*”. Embora reconheçam todas as dificuldades, desejem maior reconhecimento na área, segurança e estabilidade, ou seja, alegam querer permanecer no Audiovisual da forma que podem, porque não conseguem imaginar outra forma de trabalho, outra possibilidade e outra forma de satisfação no trabalho, apesar das ambiguidades/contradições presentes nos percursos narrados, de um modo ou de outro, *buscam serem empreendedores de si mesmo*, e embora alguns jovens *desejam estar à margem* do sistema capitalista e/ou do mundo do trabalho “*tradicional*”, podemos observar que estão mais incluídos do que nunca no “*novo espírito do capitalismo*” que

se utiliza da “*satisfação*”, “*prazer*” para continuar “*precarizando*”. E no exercício de finalizar, ressalto que concluí essa etapa da pesquisa com mais *dúvidas na cabeça* do que no início do percurso, e sendo assim, acredito que tais dúvidas, bem como tudo o que foi explicitado nessa dissertação poderá contribuir de algum modo para investigações futuras. Por fim, esse não é o último fôlego e nem um ponto final, mas um respiro e uma vírgula para outros olhares, outros momentos.

Referências Bibliográficas

ABREU, Alice Rangel de Paiva; HIRATA, Helena; LOMBARDI, Maria Rosa (org.). *Gênero e Trabalho no Brasil e na França: perspectivas interseccionais*. São Paulo: Boitempo, 2016.

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; PAIS, José Machado. *Criatividade, Juventude e Novos Horizontes Profissionais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

ALVES, Giovanni. *Dimensões da reestruturação produtiva: Ensaio de sociologia do trabalho*. 2ª Ed. Londrina: Canal, 2007.

ALVES, Giovanni. *O novo (e precário) mundo do trabalho: Reestruturação produtiva e crise do capitalismo*. São Paulo: Boitempo editorial, 2010.

ANCINE, Agência Nacional de Cinema. *Participação Feminina na Produção Audiovisual Brasileira (2016). Superintendência de Análise de Mercado: 2016, p.15*

ANTUNES, Ricardo. *O caracol e sua concha: ensaios sobre a nova morfologia do trabalho*. São Paulo: Boitempo, 2005.

ANTUNES, Ricardo. *Dimensões da precarização estrutural do trabalho*. In: DRUCK, Maria da Graça; FRANCO, Tânia. *A perda da razão social do trabalho: terceirização e precarização*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A precariedade está hoje por toda parte*. In: *Contrafogos: táticas para enfrentar a invasão neoliberal*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998, p.119-127.

CANCLINI, Néstor García; URTEAGA, Maritza. *Cultura y desarrollo: una visión crítica desde los jóvenes*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

CARRANO, Paulo; LEÃO, Geraldo. *Trajetórias e modos de vida de jovens de espaços populares*. In: Comunicação apresentada no GT 23 Jovens, cultura y poder en las ciudades – na VIII RAM – Buenos Aires, 29 /09 a 02/10 - 2009.

FERREIRA, Vitor Sérgio. *Entre as Belas-Artes e as artes de tatuar: novos itinerários de inserção profissional de jovens tatuadores em Portugal*. In: *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, n.º 37, 2014.

FERREIRA, Vitor Sérgio. *Ser DJ não é só Soltar o Play: a pedagogização de uma nova profissão de sonho*. In: Revista Educação & Realidade, vol. 42, n. 2, Porto Alegre, Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017, pp. 473-494

GUIMARÃES, Nadya Araujo; HIRATA, Helena (org.). *Desemprego: trajetórias, identidades, mobilizações*. São Paulo: Editora Senac, 2006.

GUIMARÃES, Nadya Araujo; MARTELETO, Letícia; BRITO, Murillo Marschner Alves de. *Trajetórias e transições: os múltiplos e difíceis caminhos dos jovens brasileiros no mercado de trabalho*. Paper apresentado no 13º Congresso Internacional da Associação de Estudos Brasileiros (BRASA), Providence, Estados Unidos, março de 2016 (mimeo).

GUIMARÃES, Nadya Araujo; ANDRADA, Ana Carolina. PIKANÇO, Monise Fernandes. *Transitando entre a universidade e o trabalho: trajetórias desiguais e políticas de inclusão*. 18º Congresso Brasileiro de Sociologia. Brasília: 26 a 29 de julho de 2017.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2008

PAIS, José Machado. *Ganchos, tachos e biscates*. Lisboa: Ambar, 2001.

LA MENDOLA, Salvatore. *O sentido do risco*. Tempo Social: v.17, n.2, p.59-91, 2005.

LEITE, Márcia de Paula; SILVA, Sandra Roberta Alves; GUIMARÃES, Pilar Carvalho. *O trabalho na confecção em São Paulo: as novas formas da precariedade*. Caderno CRH, Salvador, v.30, n.79, p.51-68, jan/abril. 2017.

LEITE, Márcia de Paula; SALAS, Carlos. *Trabalho e desigualdades no Brasil: desafios e contradições do atual modelo de desenvolvimento*. Ideas, 5, 29 de maio, de 2015.

LIMA, Jacob Carlos. *A Sociologia das novas formas de trabalho no Brasil: olhares temáticos e desafios*. In: LIMA, Jacob Carlos (Org.) Outras Sociologias do trabalho: flexibilidades, emoções e mobilidades. São Carlos: EdUFSCar, 2013.

LIMA, Jacob Carlos. *Cenários sobre o presente do trabalho*. Estudos do Trabalho, ano II, número 3, 2008.

LIMA, Jacob Carlos. *Trabalho e novas sociabilidades*. Caderno CRH, Salvador, v.17, n.41, p.167-171, mai/ago.2004.

PEÇANHA, Érica. *A cultura como campo de trabalho para a juventude: políticas, experiências e desafios*. Vol. 1 – São Paulo: Ação Educativa, 2015.

THÉBAUD-MONY, Annie; DRUCK, Maria da Graça. *Terceirização: a erosão dos direitos dos trabalhadores na França e no Brasil*. In: DRUCK, Maria da Graça; FRANCO, Tânia. *A perda da razão social do trabalho: terceirização e precarização*. São Paulo: Boitempo, 2007.

WELLER, Wivian. *Narrativas biográficas de jovens: o que revelam?* In: CARRANO, Paulo; FÁVERO, Osmar (Org.). *Narrativas juvenis e espaços públicos: olhares de pesquisas em Educação, Mídia e Ciências Sociais*. Niterói, Editora da UFF, 2014.

ANEXOS

ANEXO 1: QUESTIONÁRIO: JOVENS TRABALHADORES DO AUDIOVISUAL SOROCABA-SP

1 - Nome:

2 - Idade:

3 - Orientação Sexual:

4 - Gênero:

5 - Considerando a classificação cor/ raça realizada pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), qual sua cor/ raça:

() Amarela

() Branca

() Indígena

() Parda

() Negra

() Prefere não declarar

() Outro:

6 - Você cursou o ensino médio em:

() Ensino Médio Regular na rede pública

() Ensino Médio regular na rede privada

() Ensino Médio Profissional na rede pública

() Ensino Médio Profissional na rede privada

() Ensino Médio Integrado na rede pública

7 - Que curso(s) você realizou no ensino superior?

8 - *Em que instituição(s) realizou o ensino superior?*

9 - *Com que idade cursou o ensino superior?*

10 - *Você trabalhou enquanto realizou ensino superior?*

Sim

Não

11 - *Você trabalha atualmente?*

Sim

Não

12 - *Se você respondeu sim, que tipo de trabalho realiza?*

13 - *Em qual cidade trabalha? E em qual cidade reside?*

14 - *Você está procurando algum trabalho ou atividade para ganhar dinheiro?*

Sim

Não

15 - *Que tipo de trabalho/ atividade procura?*

16 - *Mesmo se você respondeu que está trabalhando, você está procurando ou pretende procurar algum outro tipo de trabalho? Qual?*

17 - *Você participa de algum coletivo/ movimento? Qual?*

18 - *Gostaria de participar de uma entrevista sobre juventude e trabalho na área audiovisual?*

Sim

Não

ANEXO 2: ROTEIRO DE ENTREVISTA

BLOCO DE QUESTÕES: TRABALHO

- *Como foi sua aproximação inicial com o Audiovisual?*
- *Você está trabalhando ou já trabalhou com audiovisual?*
- *Precisou sair de Sorocaba para trabalhar?*
- *Como descreve sua situação atual? Como foram seus trabalhos anteriores na área? (local de trabalho, jornada, salário, função) E fora da área?*
- *Quais foram as dificuldades em cada um deles? Como descreveria as condições de trabalho da área?*
- *Em algum momento, presenciou e/ou vivenciou situações de discriminação dentro da área? E como reagiu?*
- *O que mais te agrada e o que mais te incomoda no audiovisual?*
- *Quando decidiu atuar profissionalmente no audiovisual? Como foi esse percurso?*
- *Antes de atuar no audiovisual, quais dificuldades achou que encontraria?*
- *E quais delas realmente encontrou durante a atuação?*
- *E quais eram suas expectativas antes de atuar? E durante a atuação?*
- *Quanto já investiu em equipamento?*
- *Teve ajuda financeira da família/amigos para esse investimento?*
- *Você considera o audiovisual uma profissão de sonho?*
- *Qual o significado do audiovisual na sua vida?*
- *E qual o significado do trabalho?*
- *Quais as dificuldades e vantagens de fazer audiovisual no interior?*

- *Já pensou em desistir ou já desistiu da área?*
- *Como é a cena audiovisual em Sorocaba? E nas outras cidades que morou/trabalhou?*
- *E sobre as políticas públicas da área, o que pensa delas? Já foi contemplado (a) com editais?*
- *Pretende continuar no audiovisual ou tem outros planos?*
- *A área audiovisual é acessível para todas as pessoas? Por que? (considerando trabalho/formação)*
- *Você se considera ou já se considerou um/uma profissional do audiovisual?*
- *Hoje, qual seria o emprego/profissão do sonho no âmbito audiovisual?*

BLOCO DE QUESTÕES: FORMAÇÃO

- *Qual sua formação escolar e/ou universitária? (na área ou fora dela)*
- *Qual curso concluiu ou pretende concluir? Coursou em qual cidade?*
- *Precisou morar fora/se locomover de cidade para cidade?*
- *Foi bolsista? Teve ajuda financeira?*
- *Trabalhou durante a realização da formação?*
- *O que te motivou para a escolha do curso?*
- *Já desistiu ou pensou em desistir da formação?*
- *Como foi esse período? Quais as dificuldades?*
- *Como foi sua relação com a universidade, disciplina e professores?*
- *Qual foi a contribuição da sua formação na sua atuação no audiovisual?*
- *Quais foram as expectativas/realizações/limitações do percurso?*

BLOCO DE QUESTÕES: FAMÍLIA

- *Qual o estado civil?*
- *Se tem filhos? (Caso tenha filhos, questionar se a área supre as necessidades financeiras) - Possui ajuda financeira da família e/ou amigos?*
- *Você mora sozinho/sozinha ou com família e/ou amigos? (Caso more com a família, questionar se ajuda financeiramente).*
- *E como é a relação dentro da casa?*
- *A sua família e/ou amigos apoiam suas decisões profissionais?*
- *E no caso do audiovisual, teve alguém que influenciou de alguma forma? Como?*
- *Você já morou fora da cidade ou precisou se locomover para outras cidades por conta de trabalho? Como foi o suporte familiar nesta questão?*