

Universidade Federal de São Carlos – UFSCar
CCHB – Centro de Ciências Humanas e Biológicas
Programa de Pós-Graduação em Educação
Campus Sorocaba

Correndo pelas bordas?
Trajetórias educativas e laborais de jovens mulheres do Audiovisual

Jeniffer Cristina Ferreira Justino

Sorocaba

2024

JENIFFER CRISTINA FERREIRA JUSTINO

Correndo pelas bordas?

Trajetórias educativas e laborais de jovens mulheres do Audiovisual

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

Discente: Jeniffer Cristina Ferreira Justino

Orientadora: Profa. Dra. Maria Carla Corrochano

Sorocaba

2024

Justino, Jeniffer Cristina Ferreira

Correndo pelas bordas?: Trajetórias educativas e
laborais de jovens mulheres do Audiovisual / Jeniffer
Cristina Ferreira Justino -- 2024.
200f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos,
campus Sorocaba, Sorocaba

Orientador (a): Profa. Dra. Maria Carla Corrochano

Banca Examinadora: Profa.Dra. Nádia Maciel Falcão,
Profa.Dra. Viviane Melo de Mendonça, Prof. Dr. Elmir de
Almeida, Prof. Dr.Felipe de Souza Tarábola

Bibliografia

1. Jovens Mulheres. 2. Juventude e Trabalho. 3. Gênero e
Audiovisual. I. Justino, Jeniffer Cristina Ferreira. II.
Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática
(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Maria Aparecida de Lourdes Mariano -
CRB/8 6979



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

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

Folha de Aprovação

Defesa de Tese de Doutorado da candidata Jeniffer Cristina Ferreira Justino, realizada em 17/05/2024.

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Maria Carla Corrochano (UFSCar)

Profa. Dra. Nádia Maciel Falcão (UFAM)

Prof. Dr. Elmir de Almeida (USP)

Prof. Dr. Felipe de Souza Tarábola (USP)

Profa. Dra. Viviane Melo de Mendonça (UFSCar)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação.

JENIFFER CRISTINA FERREIRA JUSTINO

Correndo pelas bordas?
Trajetórias educativas e laborais de jovens do Audiovisual

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

Sorocaba, 17 de maio de 2024.

Orientadora

Prof.^a Dra. Maria Carla Corrochano
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Examinadora

Prof.^a Dra. Viviane Melo de Mendonça
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

Examinadora

Prof.^a Dra. Nádia Maciel Falcão
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)

Examinador

Prof. Dr. Elmir de Almeida
Universidade de São Paulo (USP)

Examinador

Prof. Dr. Felipe de Souza Tarábola
Universidade de São Paulo (USP)

Dedicatória

Para todos/as que caminham “pelas bordas”

Para todos/as que teimam em sonhar

Para todos/as que amo com todo o meu coração

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, reservo essas poucas linhas para pessoas que fazem parte da minha vida e estão constantemente no meu coração e em infinitas memórias. Sem essas pessoas tão queridas por mim e que estiveram comigo em mais essa etapa, tudo seria ainda mais doloroso e desafiador. Digo, com convicção, que sem elas esse processo seria mais amargo. Dito isso, concluir essa tese me fez vivenciar um período único da minha vida, me fez experienciar uma imensidão de coisas e sem o suporte, sem o carinho e sem o amor das pessoas que tanto me inspiram, que me motivam e que seguem comigo em horas de risos e em horas de choro, eu realmente não conseguiria mais esse efeito.

Assim, agradeço às cinco jovens mulheres 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”, as suas trajetórias, desejos, correrias, sentidos, bordas. Enfim, cada partilha estará gravada profundamente em mim.

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

Agradeço à Profa. Dra. Maria Carla Corrochano por me acompanhar durante esses anos de pesquisa – desde o mestrado - e por compartilhar experiências e saberes diversos que me ajudaram a constituir - e reconstituir - parte do que sou hoje, 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 essa etapa. Obrigada pela inspiração e a colaboração.

Agradeço à Profa. Dra. Viviane Melo Mendonça, ao Prof. Dr. Guilherme Aderaldo 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 tese. Muito obrigada e sempre me sentirei muito grata por ter dividido esse momento de aprendizagem e crescimento com vocês que tanto me inspiram.

Agradeço à Profa. Dra. Nádia Maciel Falcão, ao Prof. Dr. Elmir de Almeida, ao Prof. Dr. Felipe de Souza Tarábola e mais uma vez a Profa. Dra. Viviane Melo Mendonça pelas valiosas contribuições durante a defesa da tese, que me suscitaram inúmeras reflexões e motivações para novos horizontes. Muito obrigada e sempre me sentirei grata por esse momento tão marcante em minha vida.

Agradeço mais uma vez à minha querida amiga-irmã-apoiadora-companheira de todas as horas, Flávia Ginzel. Faltam palavras para agradecer tudo que fez e faz por mim. Obrigada pela amizade tão bonita, pelo carinho, pelo amor de sempre, pelas prosas, pelas risadas, pelos choros e pelos cafés, por tudo. Você é/foi crucial para mais essa etapa da minha vida. Minha eterna admiração, amor e amizade! Obrigada, Ginsy!

Agradeço às eternas “trouble” Gabriela Brandino e Suelen Roman Duarte pela nossa amizade. Nenhuma distância física, fronteira nos impediu de ficarmos juntas. Obrigada pelo apoio, pela amizade, pelo amor, pelo carinho de sempre. A tríade segue firme!

Agradeço ao Caíque Diogo de Oliveira e Daia Moura, parcerias valiosas desse caminho de doutoramento tão árido e que levo com muito carinho para a minha vida. Obrigada pelo apoio, trocas e amizade. Sabemos o tanto de desespero que dividimos nesses anos, rs.

Agradeço ao Girls Rock Camp Brasil pela inspiração e por me proporcionar momentos incríveis ao lado de pessoas maravilhosas do país e de fora dele. Sem essa iniciativa, sem a música, eu não me sentiria capaz de enfrentar muitas coisas. E aqui um agradecimento especial para minhas amigas, parceiras que esse projeto me deu e que cultivo a cada edição: Flávia Biggs, Camila Rodrigues – o projeto só nos aproximou ainda mais, e aprofundou a nossa amizade e sou grata por tudo mesmo -; Giovanna Fernanda (FerGi), Rena, Gabi Bertha, Rafa Bertha, Verô, Vane, entre outras/es queridas/es. Obrigada pelo carinho!

Agradeço também Paula Sartori e nossa querida Franciele Camargo, a “Fran”, que tão cedo partiu, mas que tanto nos marcou. Os primeiros filmes que vi coletivamente foi ao

lado de vocês, assim como os primeiros shows e tantas descobertas infanto-juvenis. Obrigada, tudo sempre será inesquecível!

Agradeço também Fernanda Fontolan, Mayara Manão e Rafael Romão pela amizade e também pelas prosas diversas em torno do audiovisual durante fases distintas de nossas vidas!

Agradeço também os momentos musicais vividos no Conservatório de Tatuí com professoras e colegas tão inspiradores.

Agradeço os tantos encontros e desencontros na universidade através de eventos, grupos de estudos, reuniões e aulas. Entre um e outro, encontrei pessoas como a Maria Luiza (Malu) e sou grata pela amizade e carinho; o Michel, a Marri e tantas que dividiram essa fase tão marcante.

Agradeço também todos/as que passaram pela minha vida e me apoiaram em algum momento.

Por fim, e evidentemente, não menos importante, agradeço à minha família pelo amor e pela paciência em lidar com tantas ausências. Assim, agradeço minha mãe Claudia e minha avó Ermínia pelo amor incondicional, e por serem minhas “mães”. Agradeço minhas tias Kátia, Bene e Glaucia pelo apoio incondicional. Agradeço meu tio Rodrigo pelas incontáveis ajudas com locomoção, meu tio Naldo e meu padraсто Vilson pelo apoio e presença constante. Agradeço à minha irmã Camila, meus primos Lucas, Matheus e Gabrielle por me proporcionarem tanta leveza, amizade, apoio e tantos, tantos risos! Agradeço ao Nick pelos quase 16 anos comigo, parceiro de tantas horas, e que infelizmente nos deixou. Agradeço ao Frederico, meu doce parceiro que chegou para somar em minha vida. Enfim, agradeço a todos/as e amo profundamente cada um/a de vocês! E dedico essa tese para minha mãe Claudia, minha vó Ermínia, para meu avô-pai Adelício (em memória) e para o Nick – duas grandes 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/as que passaram pela minha vida.

JUSTINO, Jeniffer Cristina Ferreira. Correndo pelas bordas? Trajetórias educativas e laborais de jovens mulheres do Audiovisual. 2024. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2024.

RESUMO

Esta investigação busca compreender as relações de jovens mulheres que atuam na área do Audiovisual – considerando aqui cinema, rádio, tv, fotografia e as diversas formas de se trabalhar na área, identificando as possíveis estratégias de inserção-permanência no trabalho e na formação, sejam elas individuais e/ou coletivas. Ou seja, pretende-se olhar para as narrativas dessas jovens mulheres, principalmente para as formas através das quais elas se organizam para lidar com os desafios do mundo laboral e identificar as possíveis relações que essas jovens mulheres estabelecem e/ou estabeleceram nesse contexto, seja através dos coletivos, do território, dos espaços de trabalho, dos espaços de formação ou qualquer outro compartilhado por elas. Para isso, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com 5 jovens mulheres, na faixa etária de 20 a 30 anos, na cidade de São Paulo, com a finalidade de ouvir e registrar suas narrativas, bem como compreender as relações que elas estabelecem/estabeleceram com o mundo laboral do Audiovisual, seus desafios, os desejos que elas possuem e as possíveis formas de organização para se inserirem/permanecerem na área diante das precariedades e transformações oriundas de um capitalismo que sempre se reinventa e colabora para a intensificação das assimetrias sociais. De modo geral, a investigação baseia-se em aportes, reflexões e olhares em torno da Juventude/Trabalho, Gênero/Trabalho e do Audiovisual para compreender as narrativas dessas jovens mulheres no Audiovisual. Assim, considerando as especificidades e singularidades do trabalho no Audiovisual, os resultados revelam que as trajetórias de inserção-permanência das cinco jovens mulheres são profundamente impactadas pelas desigualdades de gênero, raça e classe. Suas narrativas destacam a importância de redes de apoio e estratégias de resistência para enfrentar as barreiras estruturais do setor. Mesmo diante da precariedade e das jornadas intensas, essas jovens mulheres criam suas próprias rotas "pelas bordas", suas próprias pontes, transformando o audiovisual em um espaço de luta, sobrevivência e transformação social. Para elas, o Audiovisual é ao mesmo tempo o veneno e o antídoto.

Palavras-chave: Jovens Mulheres; Juventude; Trabalho; Gênero; Audiovisual; Educação.

JUSTINO, Jeniffer Cristina Ferreira. Running on the edges? Educational and labor trajectories of young women in Audiovisual. 2024. Thesis (Doctorate in Education) – Federal University of São Carlos, São Paulo, 2024.

ABSTRACT

This investigation seeks to understand the relationships of young women working in the Audiovisual field—considering cinema, radio, TV, photography, and various ways of working in the area—identifying possible strategies for insertion and permanence in work and education, whether they are individual and/or collective. That is, the aim is to examine the narratives of these young women, particularly how they organize themselves to tackle the challenges of the labor world and identify the potential relationships these young women establish and/or have established in this context, whether through collectives, territory, workspaces, educational spaces, or any other shared environments. To achieve this, semi-structured interviews were conducted with five young women aged 20 to 30 in the city of São Paulo, with the purpose of listening to and documenting their narratives, as well as understanding the relationships they establish/established with the labor world of Audiovisual, their challenges, their aspirations, and the possible forms of organization for their insertion and permanence in the field amid the precariousness and transformations stemming from a capitalism that continually reinvents itself and contributes to the intensification of social asymmetries. In general, the investigation is based on contributions, reflections, and perspectives regarding Youth/Work, Gender/Work, and Audiovisual to understand the narratives of these young women in the Audiovisual field. Thus, considering the specificities and singularities of work in the Audiovisual sector, the results reveal that the insertion and permanence trajectories of the five young women are deeply impacted by inequalities of gender, race, and class. Their narratives highlight the importance of support networks and resistance strategies to confront the structural barriers of the sector. Despite precarity and intense work hours, these young women create their own routes 'through the margins,' their own bridges, transforming the audiovisual space into a place of struggle, survival, and social transformation. For them, the Audiovisual is both the poison and the antidote

Keywords: Young Women; Youth; Work; Gender; Audiovisual; Education.

JUSTINO, Jeniffer Cristina Ferreira. ¿Corriendo por los bordes? Trayectorias educativas y laborales de jóvenes mujeres en el Audiovisual. 2024. Tesis (Doctorado en Educación) – Universidad Federal de São Carlos, São Paulo, 2024.

RESUMEN

Esta investigación busca comprender las relaciones de jóvenes mujeres que actúan en el área del Audiovisual—considerando aquí cine, radio, televisión, fotografía y las diversas formas de trabajar en el área—identificando las posibles estrategias de inserción y permanencia en el trabajo y en la formación, sean estas individuales y/o colectivas. Es decir, se pretende mirar las narrativas de estas jóvenes mujeres, principalmente las formas a través de las cuales se organizan para enfrentar los desafíos del mundo laboral e identificar las posibles relaciones que estas jóvenes mujeres establecen y/o han establecido en este contexto, ya sea a través de colectivos, del territorio, de los espacios de trabajo, de los espacios de formación o cualquier otro compartido por ellas. Para ello, se realizaron entrevistas semiestructuradas con cinco jóvenes mujeres, en la franja de edad de 20 a 30 años, en la ciudad de São Paulo, con el objetivo de escuchar y registrar sus narrativas, así como comprender las relaciones que establecen/establecieron con el mundo laboral del Audiovisual, sus desafíos, los deseos que poseen y las posibles formas de organización para insertarse y permanecer en el área ante las precariedades y transformaciones derivadas de un capitalismo que siempre se reinventa y colabora con la intensificación de las asimetrías sociales. En general, la investigación se basa en aportes, reflexiones y miradas en torno a la Juventud/Trabajo, Género/Trabajo y el Audiovisual para comprender las narrativas de estas jóvenes mujeres en el Audiovisual. Así, considerando las especificidades y singularidades del trabajo en el Audiovisual, los resultados revelan que las trayectorias de inserción-permanencia de las cinco jóvenes mujeres están profundamente impactadas por las desigualdades de género, raza y clase. Sus narrativas destacan la importancia de las redes de apoyo y las estrategias de resistencia para enfrentar las barreras estructurales del sector. A pesar de la precariedad y de las jornadas intensas, estas jóvenes crean sus propias rutas 'por los bordes', sus propios puentes, transformando el audiovisual en un espacio de lucha, supervivencia y transformación social. Para ellas, el Audiovisual es al mismo tiempo el veneno y el antídoto.

Palabras clave: Jóvenes Mujeres; Juventud; Trabajo; Género; Audiovisual; Educación.

JUSTINO, Jeniffer Cristina Ferreira. Courir sur les bords? Trajectoires éducatives et professionnelles de jeunes femmes dans l'Audiovisuel. 2024. Thèse (Doctorat en Éducation) – Université Fédérale de São Carlos, São Paulo, 2024.

RÉSUMÉ

Cette recherche vise à comprendre les relations des jeunes femmes qui travaillent dans le domaine de l'Audiovisuel—considérant ici le cinéma, la radio, la télévision, la photographie et les diverses façons de travailler dans ce domaine—en identifiant les stratégies possibles d'insertion et de permanence dans le travail et la formation, qu'elles soient individuelles et/ou collectives. Autrement dit, il s'agit d'examiner les récits de ces jeunes femmes, en particulier les manières dont elles s'organisent pour faire face aux défis du monde du travail et d'identifier les relations potentielles que ces jeunes femmes établissent et/ou ont établies dans ce contexte, que ce soit par le biais de collectifs, de territoires, d'espaces de travail, d'espaces de formation ou tout autre lieu partagé par elles. Pour ce faire, des entretiens semi-structurés ont été réalisés avec cinq jeunes femmes âgées de 20 à 30 ans dans la ville de São Paulo, dans le but d'écouter et de documenter leurs récits, ainsi que de comprendre les relations qu'elles établissent/ont établies avec le monde du travail dans l'Audiovisuel, leurs défis, leurs aspirations et les formes possibles d'organisation pour s'insérer et rester dans ce domaine face aux précarités et aux transformations résultant d'un capitalisme qui se réinvente en permanence et contribue à l'intensification des asymétries sociales. En général, l'enquête s'appuie sur des contributions, des réflexions et des perspectives concernant la Jeunesse/Travail, le Genre/Travail et l'Audiovisuel pour comprendre les récits de ces jeunes femmes dans le domaine de l'Audiovisuel. Ainsi, en considérant les spécificités et les singularités du travail dans l'audiovisuel, les résultats révèlent que les trajectoires d'insertion et de permanence des cinq jeunes femmes sont profondément impactées par les inégalités de genre, de race et de classe. Leurs récits soulignent l'importance des réseaux de soutien et des stratégies de résistance pour faire face aux barrières structurelles du secteur. Malgré la précarité et les longues journées de travail, ces jeunes femmes créent leurs propres routes 'par les bords', leurs propres ponts, transformant l'audiovisuel en un espace de lutte, de survie et de transformation sociale. Pour elles, l'audiovisuel est à la fois le poison et l'antidote.

Mots-clés: Jeunes Femmes; Jeunesse; Travail; Genre; Audiovisuel; Éducation.

LISTA DE SIGLAS

ANCINE - Agência Nacional do Cinema

APAN - Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro

ETEC - Escola Técnica Estadual

FIES - Fundo de Financiamento Estudantil

ME - Microempresa

MEI - Microempreendedor Individual

OCA - Observatório do Cinema e do Audiovisual

PJ - Pessoa Jurídica

PROUNI - Programa Universidade Para Todos RMS - Região Metropolitana de Sorocaba

SEBRAE - Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SINDCINE - Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual dos Estados de São Paulo, Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás Tocantins e Distrito Federal.

USP - Universidade de São Paulo

VAI – Valorização de Iniciativas Culturais (programa)

Sumário

Introdução.....	p.16
Capítulo 1 - Audiovisual: olhares em disputa – “Do male gaze ao olhar opositor”.....	p.21
1.1 Mirada feminista do Audiovisual.....	p.22
1.2 Presença-ausência no Audiovisual.....	p.29
1.3 Male Gaze e Olhar Opositor: aproximações e distâncias.....	p.31
1.4 Além do olhar: dói estar nas bordas?.....	p.33
1.5 Atrás das cortinas? A presença-ausência das mulheres no Audiovisual.....	p.34
Capítulo 2 – Trabalhar pelas bordas: jovens correm pelas bordas.....	p.38
2.1 Transformações do Capitalismo	p.39
2.2 Jovens e o trabalho na cultura.....	p.44
2.3 Precariedade e formas de organização.....	p.49
2.4 Gênero e trabalho.....	p.53
Capítulo 3 - Narrativas de Bordas: “da cabeça às pontas do Audiovisual”.....	p.62
3.1 Ecos e Ruídos metodológicos.....	p.63
3.2 Procedimentos e percalços metodológicos.....	p.64
3.3 Aplicação dos Questionários.....	p.71
3.4 Narrativa das Jovens.....	p.76
Capítulo 4 - Correria, Bordas e Sentidos: a tríade do Audiovisual.....	p.152
4.1 As Bordas das Telas.....	p.154
4.2 Sobre Bordas do Cinema.....	p.156
4.3 Correr pelas bordas.....	p.163
4.4 Direito a olhar.....	p.165
4.5 Desafios individuais e coletivos no Audiovisual.....	p.167
4.6 Correria, Sentidos e Bordas.....	p.169
Considerações Finais: uma singela fenda aberta.....	p.171
Referências.....	p.175
Anexos.....	p.187

Introdução

Em suas múltiplas formas e linguagens, o cinema contemporâneo possui a capacidade de também questionar normas, explorar territórios e romper fronteiras. Dentro desse viés, a pesquisadora brasileira Bernadette Lyra (2009), apresentou o conceito de *cinema de bordas*, que emerge como uma maneira de descrever um tipo de produção cinematográfica que habita, literalmente e metaforicamente, nas margens do cinema tradicional. Esse cinema se desenrola nas periferias geográficas, culturais e econômicas, levantando questionamentos não apenas sobre a forma “cinema”, mas também sobre as estruturas de poder e a relação com a identidade que mantém a indústria dominante. O *cinema de bordas* pode ser entendido como prática de resistência, que emerge de espaços e de narrativas não-centrais e que permite novas perspectivas e possibilidades no cinema.

Para Lyra (2009), o *cinema de bordas* é aquele que transita pelas fronteiras geográficas e culturais, e fora dos grandes centros de produção. O conceito está associado a um cinema que emerge de lugares e culturas que são comumente marginalizados pelos discursos dominantes. Ao analisar produções distantes daquelas oriundas de polos cinematográficos tradicionais, como é o caso de Hollywood ou os centros europeus, nota-se que a linguagem cinematográfica se reinventa e busca dialogar com tradições locais, realidades distintas e práticas culturais.

Como exemplo disso, podemos observar o cinema brasileiro fora do eixo Rio-São Paulo, onde diretores/as lidam com particularidades regionais e focalizam nas histórias, personagens e visibilidade de um outro cinema. Assim, produções que apresentam realidades nordestinas e nortistas, comunidades tradicionais ou periferias urbanas, podem ser considerados como parte do que Lyra intitula como *cinema de bordas* por desafiar o olhar centralizador da produção.

Essas margens são geográficas, mas elas também se referem às culturas, identidades que são representadas. Logo, essas margens também são culturais. O *cinema de bordas* proposto por Lyra, ainda é bastante contemporâneo, porque inclui narrativas e experiências de vida e grupos como indígenas, quilombolas, LGBTQIA+, entre outros que não estavam – e ainda não estão – nos centros das telas e das produções. Aqui as bordas também são um lugar de busca por transformação.

No campo estético, o *cinema de bordas* pretende desafiar as convenções narrativas e visuais estabelecidas pelo cinema dominante. A “estética das bordas” pode ter um viés mais experimental, subvertendo formas tradicionais do fazer cinema. Lyra (2009) descreve esse cinema como uma prática transitando entre o popular e o experimental,

entre o documentário e a ficção, uma forma de expandir fronteiras além daquilo que é considerado “válido”. Por se tratar de produções independentes, a estética geralmente está atrelada ao baixo orçamento e a liberdade criativa.

A dimensão política é bastante expressiva no *cinema de bordas*, Lyra (2009) propõe que esse cinema emerge como uma reação, uma resposta ao cinema hegemônico, não apenas no nível da representação, mas também em termos de acesso à produção e distribuição. Essas produções fora dos grandes circuitos, também enfrentam desafios na distribuição, mas circulam em festivais menores, espaços mais alternativos e plataformas independentes. A borda como espaço simbólico de resistência e luta, como forma de crítica ao tratar temas por esse viés. Por fim, a resistência estética e política são marcas desse cinema.

As bordas, longe de serem lugares imutáveis ou estáticos, são espaços dinâmicos de transformação. As narrativas que emergem das bordas subvertem expectativas e criam novos caminhos artísticos-culturais. Ao olharmos as bordas e escutarmos as vozes delas, também estamos acessando novas formas de pensar o mundo. Ao abraçar as bordas, tanto físicas quanto simbólicas, o cinema abre novas possibilidades de contar histórias e também de transformar o mundo. E aqui, as jovens mulheres, ao trabalharem em espaços marginais da produção audiovisual, utilizando estratégias e linguagens que dialogam com tudo isso, também estão dialogando com o conceito de borda, tanto esteticamente, quanto politicamente.

Assim, o contexto de produção audiovisual em São Paulo é diverso, e dentro dele emerge um cenário potente de jovens mulheres que atuam à margem dos grandes circuitos comerciais e das produções hegemônicas. Inspirando-se no conceito de bordas que vimos, que explora as margens geográficas, culturais e estéticas da produção cinematográfica, é possível traçar um paralelo entre essas jovens mulheres e suas práticas audiovisuais. Elas habitam as bordas da indústria, muitas vezes lidando com recursos limitados, questões de gênero e identidades sociais que as posicionam fora do centro da produção audiovisual dominante. Esta tese pretende explorar como essas jovens mulheres do audiovisual utilizam as bordas como espaços de resistência, transformação e criação.

São Paulo, enquanto centro econômico e cultural do Brasil, abriga uma vasta produção audiovisual, mas essa indústria não é homogênea. As jovens mulheres que trabalham com audiovisual, especialmente em produções independentes ou experimentais, muitas vezes enfrentam desafios significativos para ter suas vozes ouvidas dentro de um mercado que é dominado por homens, estruturas de poder consolidadas e

dinâmicas econômicas desiguais. Nesse sentido, elas habitam as bordas – tanto simbólica quanto materialmente – dessa indústria. Essas bordas não são apenas definidas por sua localização fora do eixo da produção audiovisual de massa, mas também pela maneira como essas jovens encontram formas alternativas de financiar, produzir e distribuir seus trabalhos. Plataformas digitais, festivais menores, e exposições comunitárias tornaram-se espaços essenciais para que essas jovens mulheres pudessem não apenas criar, mas também compartilhar suas histórias. O uso de recursos tecnológicos acessíveis, como câmeras de celular e softwares de edição gratuitos, é uma estratégia comum que demonstra como as bordas da produção audiovisual se adaptam ao contexto contemporâneo de São Paulo. Com recursos moderados, elas criam uma estética própria, que se afasta do polimento da indústria tradicional e explora novas maneiras de contar histórias. Essas jovens frequentemente desafiam as expectativas formais do cinema tradicional ao incorporar elementos da cultura local e popular, bem como técnicas audiovisuais experimentais.

Além dos desafios estéticos, as jovens mulheres que trabalham com audiovisual em São Paulo enfrentam questões políticas e sociais relacionadas a gênero. Elas se encontram à margem não apenas por causa de seu lugar na cadeia de produção audiovisual, mas também por pertencerem a um grupo social historicamente excluído das narrativas centrais. As bordas, nesse contexto, se tornam uma ferramenta poderosa para contestar e desestabilizar essas exclusões, oferecendo um espaço onde essas jovens mulheres podem reconfigurar as relações de poder dentro e fora da tela. A escolha dos temas abordados em suas produções é um reflexo claro dessa postura política. Muitas dessas jovens colocam no centro de suas obras questões sobre as intersecções entre raça, classe e identidade sexual, além da precariedade do trabalho artístico.

As bordas, para essas jovens mulheres, não são apenas um lugar de exclusão ou precariedade, mas também um espaço de reinvenção e resistência. Trabalhar nas bordas é também buscar subverter as normas impostas pelo centro. Esse movimento é visível em coletivos de mulheres ou outras iniciativas que surgem em São Paulo, buscando não apenas criar filmes, mas também estruturar formas alternativas de produção e distribuição que não dependam das grandes corporações ou dos circuitos comerciais tradicionais. Essas estratégias coletivas têm desempenhado um papel crucial na criação de um espaço de solidariedade e colaboração entre jovens mulheres no audiovisual. Ao operarem nas bordas, criam redes de apoio mútuo e de troca de conhecimento, que são essenciais para que essas jovens possam continuar produzindo e distribuindo seus trabalhos. Nessas

redes, a troca de experiências e a colaboração horizontal criam uma dinâmica de resistência frente à hierarquia e à exclusão. Ao ocuparem esses espaços, as jovens mulheres não estão apenas resistindo, mas também reinventando o que significa fazer audiovisual em São Paulo.

Por fim, o trabalho de jovens mulheres no audiovisual em São Paulo, quando visto pela perspectiva das bordas, revela-se como uma prática estética-política que desafia estruturas tradicionais e hegemônicas de produção, mas não apenas isso, essas jovens mulheres buscam transformar o imaginário coletivo através de seu trabalho, e por isso, essas narrativas estão aqui embasando essa tese e apresentando a relação entre jovens mulheres e o trabalho no audiovisual em meio a tantas complexidades.

Estrutura da Tese

Após nos alongarmos *“pelas bordas”*, caminharemos por outras camadas e relações dela. Para chegarmos às narrativas e às bordas experienciadas por essas jovens mulheres, trilhamos e esboçamos um determinado caminho. Este percurso, que se estende de 2019 a 2024, foi dividido em quatro partes, representando a síntese de mais de 48 meses de doutoramento e das trajetórias de cinco jovens mulheres que contribuíram para este estudo. Assim, esses quatro caminhos sintetizam toda a peregrinação.

Portanto, o primeiro caminho trilhado é intitulado *“Audiovisual: olhares em disputa - Do male gaze ao olhar opositor”*. Neste capítulo, exploramos as dinâmicas de representação no audiovisual, discutindo como as narrativas feministas desafiam e reconfiguram o olhar masculino tradicional. Ao abordar as formas como as mulheres são retratadas nas telas, dois conceitos são centrais no capítulo: olhar opositor (bell hooks) e male gaze (Mulvey, Kaplan). Em suma, examina a mirada feminista, os olhares e as experiências das mulheres na história em torno da luta por uma representação diversa e autêntica.

O segundo caminho, *“Trabalhar pelas bordas: jovens correm pelas bordas”*; aborda as complexidades do trabalho na cultura, a condição juvenil e as transformações do capitalismo. Aqui, apresentamos o impacto da precariedade no contexto do mundo do trabalho, evidenciando a relação da juventude, ou seja, evidenciamos a instabilidade do mercado de trabalho, as possíveis estratégias de organização. Este capítulo busca entender não apenas as dificuldades enfrentadas, mas também as formas criativas de resistência e de construção de comunidades de apoio.

O terceiro caminho, “*Narrativas de bordas: da cabeça às pontas do Audiovisual*”, é dedicado ao campo, às narrativas das jovens. Neste capítulo, apresentamos os procedimentos e percalços enfrentados durante a aplicação dos questionários, os ecos e ruídos metodológicos, e as narrativas de jovens como Kiara, Talia, Filipa, Clarice e Mel. Cada uma dessas narrativas traz à tona um emaranhado de diferentes aspectos das experiências vivenciadas por elas no campo do Audiovisual, revelando como suas trajetórias individuais se entrelaçam com questões mais amplas de gênero, classe e raça. A análise dessas narrativas também nos permitiu refletir sobre os desafios metodológicos que surgem ao tentar mergulhar na complexidade das vozes e camadas dessas jovens.

O último caminho é intitulado “*Correria, Bordas e Sentidos: a tríade do Audiovisual*”. Este capítulo se debruça sobre o entrelaçamento entre correria, bordas e sentidos presentes nas narrativas dessas jovens, ou seja, retoma as bordas das telas e do cinema, discutindo a corrida incessante das jovens por reconhecimento e direitos de olhar. Nele, exploramos como a pressa, a urgência e a pressão cotidiana moldam as experiências no setor audiovisual, revelando os desafios individuais e coletivos que essas jovens enfrentaram e continuam enfrentando. Além de também abordar sobre a luta por visibilidade, representatividade, reflete sobre como essas experiências podem gerar novos sentidos e significados dentro do Audiovisual, ampliando a compreensão do que significa ser uma jovem mulher trabalhadora do Audiovisual.

Por fim, através desse caminho esta pesquisa busca trazer as vozes, as histórias e as lutas dessas jovens mulheres que atuam na borda do audiovisual em São Paulo. Ao mapear suas trajetórias e as práticas que desenvolvem, esperamos oferecer uma singela contribuição para a discussão sobre jovens mulheres no audiovisual, destacando como elas, ao habitarem as margens, bordas, não só desafiam as estruturas existentes, mas também criam novas possibilidades para o futuro do setor.

CAPÍTULO 1

AUDIOVISUAL: OLHARES EM DISPUTA

“Do male gaze ao olhar opositor”

1.1 Mirada feminista do Audiovisual

Olhar o Audiovisual sob uma perspectiva feminista é crucial para compreender e viver o presente de forma plena – e por que não o futuro? De acordo com Holanda (2017:146), desenterrar o passado é fundamental para evitar repetir erros do presente. E aqui estamos desenterrando o passado recuperando vozes e narrativas até então desconhecidas. Não é por acaso que Feldman (2019), propõe que engajemos outras mulheres dentro da comunidade audiovisual. Afinal, esse movimento é um deslocamento de uma posição historicamente vista como subalterna, mas que permite que demais mulheres quebrem barreiras visuais assumam papéis ativos na criação de narrativas próprias. Ou seja, desenterrar o passado aqui também é uma forma de recuperação de um passado que nos permita avançar com mais agenciamentos.

Algumas autoras têm se debruçado sobre essas relações entre feminismo e cinema, e entre elas Pereira (2016), que examinou as contribuições femininas na história do cinema ocidental. Ela aborda questões relevantes sem temer julgamentos. Ao analisar Alice Guy-Blaché, uma cineasta pioneira na construção ficcional do cinema mundial, aponta toda a sua complexidade, das inovações ao apagamento histórico. Segundo ela:

“Alice Guy-Blaché delineou seu pioneirismo pela percepção simultânea das potencialidades artísticas e políticas do cinema, que transcenderiam seu caráter meramente entretenimento. Entre 1896 e 1920, ela dirigiu e produziu centenas de curtas-metragens, sendo a primeira (e até onde sabemos, a única) mulher a ser proprietária e diretora de um estúdio cinematográfico - o Solax Studio, em New Jersey (EUA). (Pereira, 2016: 30).”

Embora não se considerasse feminista, Alice Guy incentivou a presença feminina na produção cinematográfica, declarando que *"não há nada na realização de um filme que uma mulher não possa fazer tão facilmente quanto um homem"* (Blaché, s/d, citada por Pereira, 2016: 32). No entanto, Pereira observa que Blaché não rejeitava os estereótipos femininos, mas os aceitava, buscando, no entanto, mudar as estruturas patriarcais com base em valores que considerava superiores, como a família e a religião:

“Alice Guy-Blaché não inverte o estereótipo, mas o aceita. No entanto, ela incita a mudança nas estruturas básicas do patriarcado, baseada em valores que considera superiores, como a família e a religião. Se existe uma suposta 'sensibilidade feminina', ela é, para Blaché, fundamental na captura de imagens

em movimento e na construção de narrativas verossímeis que possam tocar e envolver o público."(Pereira, 2016: 32).

Alice Guy-Blaché é um exemplo emblemático da invisibilidade das cineastas mulheres, pois por muito tempo sua contribuição foi negligenciada nos estudos de cinema e audiovisual. No entanto, atualmente, ela está sendo reconhecida como a primeira diretora de filmes ficcionais, um gênero que se tornou amplamente consumido em todo o mundo devido aos longas-metragens exibidos nas salas de exibição. A perspectiva feminista de análise cinematográfica tem buscado resgatar essa memória construída a partir do olhar das mulheres, dando continuidade ao legado iniciado por Guy-Blaché, que já refletia sobre essa questão. No entanto, ainda enfrenta desafios devido à escassez de estudos acadêmicos ou historiográficos que vão além da simples biografia da diretora (Pereira, 2016: 30).

Além disso, é evidente o apagamento das mulheres em outros momentos importantes da história do cinema. Agnès Varda, cineasta e artista, não obteve a visibilidade dos demais cineastas da Nouvelle Vague. Embora tenha tido relações estéticas e pessoais com os cineastas desse movimento, Varda não desfrutou dos mesmos benefícios que eles. Enquanto estava na mesma época e local, produzindo obras que influenciaram os cineastas da Nouvelle Vague e até mesmo sendo casada com um deles, Jacques Demy, Varda enfrentou dificuldades para financiar seus filmes e não recebeu o reconhecimento e a divulgação que merecia por parte do movimento em sua época.

Ela também é uma das 343 mulheres que corajosamente declararam "Eu abortei", e que se posicionava a favor do feminismo, destacando que "*a liberdade das mulheres é empolgante e cada vez mais mulheres fazem filmes*" (Varda, 2009, citada por Pereira, 2016, p:54). Junto com outras cineastas da época, ela denunciava o desrespeito aos direitos das mulheres na sociedade.

É importante considerar que incluir retrospectivamente mulheres em movimentos cinematográficos não é necessariamente positivo, uma vez que muitos desses movimentos vanguardistas, apesar de suas contribuições políticas de esquerda, operavam de maneira sexista. Essa característica não desmerece os filmes ou diretores envolvidos, mas faz parte da história desses movimentos cinematográficos.

No contexto brasileiro, um exemplo é a trajetória de Norma Bahia, tema de Livia Perez (2020). Um aspecto revelador é evidenciado nas entrevistas realizadas por ela com indivíduos ligados ao Cinema Novo brasileiro. Quando perguntava aos homens sobre

Norma Bahia, recebia informações sobre sua aparência física e pouca habilidade econômica ou cinematográfica para seguir carreira como cineasta, quando conseguiam se lembrar dela. Por outro lado, ao questionar mulheres do Cinema Novo, muitos comentários surgiram sobre a vontade de Norma de fazer filmes, sua personalidade forte, sua atuação em filmes e as dificuldades que enfrentava para obter financiamento.

Surge então a questão: Norma Bahia foi retirada do campo cinematográfico, assim como as primeiras diretoras e roteiristas que contribuíram para o início de Hollywood nos anos 1910 e 1920? Ou será que Norma se afastou deliberadamente à medida que percebeu que sua presença lésbica era uma exceção no cânone que ajudou a consolidar? E o que a rearticulação de sua trajetória sugere sobre o cinema da época e sobre a transição para o vídeo? (Perez, 2020:24).

Assim como Blaché e Varda, Norma Bahia continuou a realizar filmes, mas em um contexto diferente, não desfrutando dos benefícios do Cinema Novo, movimento do qual ela contribuiu para a consolidação. Em vez disso, ela continuou sua carreira como cineasta em Nova Iorque, aproveitando-se do suporte em vídeo que estava sendo utilizado pelos movimentos alternativos da época. É evidente que a ruptura de Norma com a estética, temáticas e outros preceitos do Cinema Novo ocorreu à medida que ela se conscientizava enquanto mulher lésbica, intensificando-se com seu contato com o movimento feminista.

O novo contexto em Nova Iorque permitiu sua realização como diretora. Enquanto em quase dez anos de atuação no Cinema Novo, Norma conseguiu realizar apenas dois filmes - um na França e outro de cunho institucional - em sete anos de Nova Iorque, ela produziu onze vídeos. Isso sugere que essa transição não se deu apenas pela mudança de suporte - do cinema independente ao vídeo militante -, mas também porque Norma começou a operar em uma chave política diferente, afastando-se da esquerda tradicional heterossexual masculina latino-americana em direção ao movimento lésbico feminista. (Perez, 2020: 37).

Infelizmente, nem todas as cineastas conseguem dar continuidade às suas carreiras como as três mencionadas anteriormente. Além disso, muitas feministas, em diferentes ondas do movimento, contribuíram com proposições sobre os processos de criação e análise do cinema, demonstrando uma diversidade de perspectivas que, longe de enfraquecer a luta, ampliam o alcance da visão feminista, atuando em diversas direções com o objetivo comum de reduzir as desigualdades de acesso a direitos.

Na década de 1970, cineastas e pesquisadoras buscaram expandir os princípios do feminismo, produzindo estudos filmicos com a aplicação da metodologia feminista ao cinema. Sharon Smith (1972) é uma das pioneiras a realizar pesquisas que evidenciam os apagamentos de mulheres, relacionando-os com as experiências de autoras na literatura, onde também se observa a dependência das personagens femininas em relação às masculinas, como nos filmes de ficção. Ela observa que "*as mulheres proporcionam aos homens sarilhos ou intervalos sexuais, ou pura e simplesmente não se encontram presentes*" (Smith, 1972, apud Pereira, 2016: 90).

De acordo com Pereira, a análise de Smith marca o início de um debate ainda inconclusivo, onde o cinema é visto tanto como produto de uma propaganda deliberada quanto como uma fantasia inconsciente, contrastando seu poder ascendente sobre atitudes e comportamentos com uma estrutura simplesmente remanescente das mudanças sociais (Pereira, 2016: 92). Sharon Smith (1972) propõe, inclusive, a criação de modelos socioculturais por parte de todos os envolvidos na indústria cinematográfica, defendendo a necessidade de alteração não apenas das estruturas comerciais por trás do cinema, mas também das "próprias mentes" (estruturas de pensamento) dos realizadores (Pereira, 2016: 91).

Outras pesquisadoras também contribuíram para esse debate, demonstrando que a mulher é representada como "o outro" de uma relação desproporcionalmente apresentada nos filmes, onde os homens executam as ações enquanto as personagens femininas têm uma importância substancial menor. Claire Johnston (1973) critica a imagem da mulher em filmes dirigidos por homens e afirma que "apesar da enorme ênfase que foi dada ao tema 'a mulher como espetáculo no cinema', é provável que a mulher, como mulher, se encontre ausente deste" (Johnston, 1973, citada apud Pereira, 2016: 93). Johnston rejeita uma concepção universalista da arte.

Claire Johnston (1973) adota uma posição pragmática e pouco idealista sobre os processos criativos no cinema. Ela destaca que o desenvolvimento de estereótipos no cinema clássico de Hollywood foi uma estratégia consciente da 'máquina de sonhos' da indústria cinematográfica, relacionando-o com a difusão de uma ideologia sexista que perpetua a oposição primária entre homens e mulheres, colocando o homem dentro da história e a mulher fora dela, em uma dimensão eterna e quase feérica (Pereira, 2016: 96). Enquanto propõe um contra cinema realizado por mulheres, que não endosse visões românticas e idealistas, Johnston é taxativa em defender os limites que esse contra cinema deve ter.

Em seguida a esses trabalhos, Laura Mulvey (1975) publica seu artigo mais amplamente divulgado dos estudos fílmicos feministas, utilizando uma perspectiva psicanalítica inédita. Nele, ela explora a imagem feminina como objeto de desejo e argumenta que o cinema é feito para espectadores homens. Mulvey descreve a mulher como "*o significante do outro masculino*", presa em uma ordem simbólica na qual o homem exprime suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher (Mulvey, 1975: 438). Seu trabalho também visa mostrar o impacto das construções cinematográficas nas sociedades que as consomem e os possíveis resultados das escolhas feitas pelos homens brancos que dominam a indústria cinematográfica, prevendo que a análise crítica poderia destruir o prazer da fruição cinematográfica.

Na década seguinte, Annette Kuhn (1994) destaca a necessidade das teorias feministas do cinema "*tornarem visível o invisível*", observando não apenas o texto fílmico, mas também o contexto de produção do filme. Ela ressalta o impacto de assistir a uma mostra de filmes de mulheres, não só pelos filmes em si, mas também pelo cenário despretensioso em que foram exibidos e pela oportunidade de ver mulheres comuns retratadas nas telas. Kuhn enfatiza a importância desse tipo de iniciativa para desmistificar áreas de trabalho das quais as mulheres muitas vezes se sentiram excluídas (Kuhn, 1994:9).

Conforme Pereira (2016) destaca, Kuhn (1994) defende que intervenções no campo cultural, baseadas no binômio "*feminismo e cinema*", têm o potencial de transformar os padrões identitários de gênero. Ela se refere a Luce Irigaray, para quem o feminino, em discurso, perturba os modos de representação, desafiando a ordem cultural dominante (Pereira, 2016: 127).

Tereza de Lauretis (1985), por sua vez, contrapõe que a tentativa de diferenciação entre cinema realizado por mulheres ou por homens é essencialmente retórica. Ela sugere que os estudos feministas devem articular as relações do sujeito feminino na representação, no significado e na visão, delineando novos modelos referenciais e novas formas de perspectivar o desejo (Pereira, 2016:156). Isso implica não apenas destruir as referências anteriores, mas rearticulá-las para reconstruir o desejo a partir do ponto de vista da espectadora.

Judith Barry (1980) e Sandy Flitterman,(1980) refletem sobre as estruturas do regime de representações, argumentando que para realizar uma prática artística feminista que resulte em mudança social é necessário entender a representação como um tema político e analisar a subordinação da mulher dentro das formas de representação patriarcais (Barry; Flitterman, 1980:35 apud Pereira, 2016:162). Elas distinguem as artes criadas por mulheres numa sociedade dominada por homens de uma arte feminista que trabalha contra o patriarcado, destacando o meio artístico como uma possibilidade para criar uma imagem não pré-concebida da mulher e colocar as mulheres em um lugar de destaque dentro do próprio sistema patriarcal.

Lauretis (1985) defende que a análise deve centrar-se na individualidade da cineasta em direção à esfera pública, percebendo o cinema como tecnologia social. Assim, as obras de mulheres podem ser retratos da experiência de ser mulher, cada uma a seu modo. Considerando as questões propostas por pesquisadoras feministas, é essencial refletir sobre a importância do acesso das mulheres à realização de filmes, bem como promover uma expansão da fruição desses filmes.

Pereira (2016) menciona os 53 festivais de cinema de mulheres distribuídos nas Américas, Europa, Ásia e Oceania, destacando sua importância na formação de público. O manifesto do Film de Femmes esclarece que as mulheres tiveram que lutar contra a censura do próprio meio para acessar esses postos de trabalho e tiveram que trabalhar duplamente para convencer e obter financiamento para realizar seus filmes (Film de Femmes, 2012, s/p apud Pereira, 2016:150). Reservar espaços de exibição específicos para filmes de mulheres é uma forma de expandir o acesso à diversidade produzida pelas cineastas e resistir às limitações impostas pelo cinema masculino dominante. A necessidade desses festivais se deve à falta de espaço disponibilizado para mulheres em festivais e mostras sem recorte de gênero, o que não é justificado pela falta de habilidades ou capacidade das cineastas, mas sim por um apagamento estrutural para garantir a manutenção da dominação masculina.

A pesquisa sobre a Participação das mulheres em funções-chave na produção cinematográfica brasileira (2013) destaca a relevância do cinema na construção de representações sobre as mulheres e a importância da presença feminina na promoção da equidade de gênero nesse campo. É notável que a proporção de longas-metragens lançados entre 1991 e 2010, que abordaram temáticas femininas, é maior nos filmes dirigidos por mulheres em comparação aos dirigidos por homens. Além disso, essa proporção é ainda maior nos filmes co-dirigidos por homens e mulheres do que nos filmes

dirigidos exclusivamente por homens, sugerindo que a presença feminina na direção pode influenciar a ocorrência de temáticas femininas (Almeida; Alves; Silva, 2013:164).

Quando pesquisadoras brasileiras se dedicaram pioneiramente a analisar as mulheres no cinema nacional, seus objetivos eram a visibilidade das mulheres como agentes sociais e históricos, sensibilizando sobre as opressões sofridas e consolidando as mulheres como um campo de estudo (Tedesco, 2022:17). O aumento na demanda por estudos sobre a participação das mulheres no audiovisual brasileiro demonstra que o que foi publicado ainda é mínimo diante da importância do papel desempenhado por essas mulheres na cinematografia nacional (Holanda, 2017: 9).

Munerato e Oliveira (1982), as autoras de “Musas da Matinê” e analisaram as personagens femininas de 21 filmes dirigidos por mulheres. Apesar de muitas dessas personagens serem definidas por suas relações com personagens masculinos, há avanços em direção à equidade nessas representações femininas (Tedesco, 2022:22). No entanto, uma limitação notada é que, das 70 personagens, apenas 25 exercem atividade profissional, e essa função muitas vezes é apenas mencionada, não mostrada. Além disso, é observada uma desvalorização social do trabalho doméstico, que frequentemente é desempenhado por mulheres negras ou mulatas, refletindo também uma desvalorização social da raça negra (Munerato; Oliveira, 1982, p. 64 apud Tedesco, 2022:22).

Quanto aos relacionamentos amorosos, há uma mudança na perspectiva sobre o casamento, que é retratado com conflitos e discordâncias do cotidiano. “Musas da Matinê” também demarca a relação lésbica em longas-metragens ficcionais dirigidos por mulheres no cinema brasileiro. Embora o feminismo não esteja consistentemente presente nesses filmes, destaca-se a Associação Brasileira de Mulheres de Cinema, fundada em 1979, como embrião de uma organização de mulheres feministas que buscam tornar o futuro do cinema brasileiro mais equitativo (Tedesco, 2022:24).

É possível argumentar que a limitação de representação da mulher através de olhares masculinos patriarcais gera uma necessidade criativa que surge das consequências dessa opressão. Nesse contexto, a criação cinematográfica pode promover a ressignificação da situação de opressão sobre as mulheres. No entanto, a interrupção precoce parece ser uma característica do cinema de autoria feminina, em parte devido à sobrecarga de responsabilidades domésticas e maternais legadas às mulheres (Holanda, 2017: 53).

Essas discussões em aberto, nos convidam a novos posicionamentos e demandam novas elaborações, baseadas em diversas perspectivas e experiências do mundo. Afinal, o que perdemos se mais mulheres de diferentes origens e identidades forem instigadas a oferecer seus olhares cinematográficos? (Bessa, 2019: 11).

1.2 Presença-ausência no Audiovisual

Como vimos, Laura Mulvey (1975), cunhou o termo “*male gaze*” ou “*olhar masculino*” e também publicou um artigo sobre essa relação de prazer visual e cinema narrativo. Para a autora, as mulheres acabam sendo vistas nos filmes como objetos, como aquelas não-detentoras desse “*olhar*”, dessa “*gaze*” e atrás daquelas câmeras que filmavam, e também atrás dessas câmeras que ainda filmam essas mulheres, na maior parte das vezes, estavam e ainda estão algum homem branco, cis, heterossexual no controle.

Em linhas bem gerais, podemos refletir sobre essa relação de subordinação e controle presentes na disputa desse “*olhar*” e seu reflexo no Audiovisual. Ou seja, aqui já existe uma localização específica de qual narrativa está presente nas telas e qual está presente atrás das câmeras, a relação de quem detém e de quem não detém a *gaze*. Assim, ao nos depararmos com a ideia de “*male gaze*”, imediatamente pensamos que o “*olhar masculino*” é o responsável pela construção e reprodução de tantas imagens nas telas, isto é, a imagem das mulheres foi definida e replicada a partir desse “*olhar*”.

Portanto, da mesma forma que esse “*male gaze*” definiu e contribuiu para a construção, replicação da imagem das mulheres, também definiu as imagens de outros corpos através dessas telas. Além disso, essa relação contribui para afirmar, reafirmar, definir quais corpos devem permanecer atrás das câmeras, ou seja, ao produzir um conteúdo audiovisual é necessário também a formação de um público, então quando são transmitidas determinadas imagens das mulheres cria-se um público para aquilo que dá audiência e contribui para a permanência dessas visões. Sobre isso, Kaplan (1995:50) comenta que:

“Os heróis masculinos idealizados da tela devolvem ao espectador masculino seu ego mais perfeito espelhado, junto com uma sensação de domínio e controle. Para a mulher, ao contrário, são dadas apenas figuras vitimizadas e impotentes que, longe de serem perfeitas, ainda reforçam um sentimento básico preexistente de inutilidade.”

Essas construções e idealizações em torno das imagens de mulheres e homens reforçam os papéis dentro e fora das telas. Como Kaplan (1995) mostrou, a imagem das mulheres sempre atreladas à imperfeição, ao fetiche, ao lugar da falta, ao lugar de vítima, ao passo que os homens sempre mostrados através de imagens de heroísmo, virilidade, perfeição, controle, domínio, inteligência.

Dessa forma, considerando que todas essas relações ainda permanecem, podemos passar por ela como um pequeno passo da investigação. Ou seja, o enfoque da investigação é a relação das jovens mulheres e o seu trabalho no Audiovisual, mas também parece pertinente pontuar - mesmo que brevemente - como as mulheres eram e ainda são expostas nas telas. E atrás das câmeras ou diante das telas, as narrativas durante muito tempo foram reconstruídas, disseminadas e reforçadas a partir do olhar masculino.

Podemos chamar o “*male gaze*” também de olhar hegemônico, ele dominou direções e roteiros, contribuiu para marcar a localização de determinadas narrativas nas telas e foras das telas. No entanto, existem outras disputando esses espaços, seja nas telas, seja atrás das câmeras mesmo que seja “*pelas bordas*” desse Audiovisual, como uma forma de “luta por reconhecimento” (HONNETH, 2003) e como uma forma de afirmação de que não há apenas “*male gaze/olhar masculino*” como narrativa única, como olhar hegemônico, que há tantas e tantas outras narrativas, olhares, corpos ocupando e/ou buscando ocupar essas telas e atrás das câmeras.

Partindo da contribuição de bell hooks (2019), o “olhar” sempre foi algo político em sua vida e ao refletirmos sobre a dimensão política do olhar, mesmo que “*male gaze*” possa ser considerado como aquele olhar que aprisiona, que demarca, que censura pelo viés opressor/colonizador/hegemônico determinadas narrativas, também temos outros olhares, os “olhares pelas bordas”, “olhares pelas pontas” como é o caso dos olhares negros apresentados pela autora como uma forma de resistência. Sendo assim:

“Existem espaços de agência para pessoas negras, onde podemos ao mesmo tempo interrogar o olhar do Outro e também olhar de volta, um para o outro, dando nome ao que vemos. O “olhar” tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado. Subordinados nas relações de poder aprendem pela experiência que existe um olhar crítico, aquele que “olha” para registrar, aquele que é opositor. Na luta pela resistência, o poder do dominado de afirmar uma agência ao reivindicar e cultivar “consciência” politiza as relações de “olhar” – a pessoa aprender a olhar de certo modo como forma de resistência. (hooks, 2019:217).

Ao falarmos sobre politizar esses olhares, podemos fazer um exercício simples: buscar quem assina roteiros, direções e outras funções consideradas de prestígio, controle e liderança no Audiovisual para refletirmos sobre a relação entre o que é exibido nas telas e o que está tela atrás das telas. Notaremos, mesmo com os avanços, a baixa presença de mulheres, de mulheres negras, mulheres trans, mulheres lésbicas e tantos outros rostos/corpos nesses espaços.

No entanto, apesar da baixa presença diante das telas e atrás das câmeras, há movimentos pela disputa desse “*olhar*”, temos “olhares de resistência”, “olhares pelas bordas” questionando imagens e relações. Ou seja, temos essas narrativas rasgando esses espaços e adentrando “pelas bordas” para fazer essa disputa mesmo com tantos desafios. Dito isso, a motivação para essa investigação surge desse contexto, a partir dessa *presença-ausência* de jovens mulheres atrás das câmeras e dos enfrentamentos individuais e/ou coletivos diante da inserção-permanência nesse contexto laboral e de disputa de “olhares” dentro e fora do Audiovisual.

1.3 Male Gaze e Olhar Opositor: aproximações e distâncias

Como vimos anteriormente, o termo "Male Gaze" discutiu a maneira como o cinema tradicionalmente coloca o espectador masculino como o sujeito ativo do olhar, enquanto as mulheres são objetos passivos de prazer visual. O conceito refere-se à representação cinematográfica que objetifica as mulheres, enquadrando-as para o prazer visual masculino. Mulvey argumenta que o cinema é uma forma de expressão cultural dominada pelo patriarcado, onde os homens são encorajados a assumir uma posição de poder e controle sobre as mulheres. Ela critica a maneira como as mulheres são frequentemente representadas como objetos sexuais e como o olhar masculino é privilegiado na construção da narrativa cinematográfica.

Por outro lado, bell hooks (2019), teórica feminista negra, desenvolveu uma crítica à concepção do olhar de Mulvey, introduzindo o que ela chama de "olhar opositor" (oppositional gaze). hooks argumenta que o olhar opositor é uma resposta e uma resistência ao Male Gaze, que busca desafiar a objetificação das mulheres e criar espaço para narrativas alternativas. O olhar opositor proposto por bell hooks é uma forma de engajamento ativo e crítico com as representações midiáticas. Ela defende que as mulheres, especialmente as mulheres negras, devem reivindicar seu poder de olhar,

desafiar as estruturas patriarcais e criar representações que reflitam suas próprias experiências.

Enquanto o conceito de “male gaze” de Mulvey se concentra nas dinâmicas de poder de gênero no cinema, o olhar opositor de bell hooks amplia essa crítica para além do cinema, abordando também a representação das mulheres na mídia em geral. Ambos os conceitos são importantes para compreender como as imagens e as narrativas midiáticas podem reforçar ou desafiar as desigualdades de gênero e as estruturas de poder patriarcais.

Além das abordagens de bell hooks e Laura Mulvey sobre o olhar, temos Ann Kaplan, uma teórica feminista do cinema que também abordou o conceito de “male gaze” e contribuiu para a discussão sobre o cinema feminista. Em seu trabalho, Kaplan examina a representação das mulheres no cinema e destaca a importância de uma perspectiva feminista na produção cinematográfica. Kaplan concorda com a crítica de Mulvey sobre o “male gaze” e a objetificação das mulheres no cinema tradicional. No entanto, ela também aponta para a possibilidade de uma leitura subversiva do conceito, na qual as mulheres podem se apropriar do olhar e desafiar as normas de representação dominantes.

A autora argumenta que o cinema feminista busca criar narrativas e imagens que rompam com as convenções patriarcais, desestabilizando o olhar masculino e oferecendo perspectivas alternativas. Ela destaca a importância da representação das experiências femininas, das vozes femininas e do empoderamento das mulheres dentro e fora da tela. Kaplan também ressalta que o cinema feminista não se limita apenas a mulheres cineastas, mas envolve uma abordagem crítica e transformadora na produção e recepção cinematográfica. Ela defende a importância de uma consciência feminista na análise e na apreciação do cinema, questionando as estruturas de poder e as ideologias presentes nas representações cinematográficas.

Em suma, Ann Kaplan contribui para o debate sobre o “male gaze” ao destacar a possibilidade de resistência e subversão por parte das mulheres, bem como ao enfatizar a importância do cinema feminista na criação de narrativas alternativas. Enfim, apesar de mobilizarem conceitos de formas distintas, tanto Laura Mulvey, quanto bell hooks e Ann Kaplan questionaram a hegemonia de um determinado olhar e teceram contribuições para que outros olhares fossem possíveis, olhares subversivos, olhares não-autorizados, olhares de bordas, olhares que podem transformar realidades e imaginários. Assim como elas, as jovens trabalhadoras do audiovisual também partem de outros olhares para transformar realidades e imaginários.

1.4 Além do olhar: dói estar nas bordas?

“Por que eu faço algo que dói?”

Essa ainda é uma frase marcante. Ela foi verbalizada por uma jovem trabalhadora do Audiovisual que vive e trabalha no interior de São Paulo. Ela foi proferida em 2017, durante uma entrevista para a realização da dissertação, mas nunca foi esquecida. Ela ecoa e continua ecoando ao buscar compreender mais uma vez a relação entre juventude, trabalho e audiovisual. Essa frase não é apenas mais uma motivação para refletir sobre jovens que buscavam e/ou ainda buscam inserção-permanência atrás das cortinas de um Audiovisual ainda atrelado ao *“male gaze”*. Essa frase é um assombro.

No entanto, esse *“male gaze”* está longe de ser o único desafio a ser enfrentado por quem está *“pelas bordas”* do Audiovisual. Vivemos no contexto do capitalismo, de suas transformações ao longo dos períodos históricos que culminaram em mudanças no mundo do trabalho e da sociedade, do discurso e conduta neoliberal sufocante. Ou seja, muitos são os desafios diante das desigualdades, precariedades e das assimetrias sociais que se acentuam e se acentuaram ainda mais no contexto pandêmico, mas há sim aqueles/as que buscam estratégias para sobreviver nesse cenário. (Harvey, 2007; Standing, 2011).

Dessa forma, quando pensamos em todas essas relações, o cenário se complexifica, mas como seria pensar a relação de jovens mulheres e a inserção-permanência laboral no Audiovisual? Esse é caminho que trilhamos para buscar compreender como jovens mulheres, de 20-30 anos, que atuam no Audiovisual em São Paulo – jovens da Zona Sul, Zona Leste -, estão lidando com o conjunto de desafios, expectativas, sonhos que perpassam suas narrativas e quais formas de enfrentamento coletivas/individuais para permanecerem na área antes e durante o contexto da pandemia. Ressalta-se que, a localização inicial dessas jovens mulheres considerou coletivos, produtoras, espaços de formação, entre outros lugares situações para olharmos a diversidade das trajetórias em torno do trabalho e sua inserção-permanência na área.

Por fim, *“pelas bordas”* estão essas jovens mulheres que atuam em coletivos, produtoras e demais lugares. Olhar por essas *“bordas”* é partir de outros olhares e narrativas, refletir e compreender as relações construídas por elas a partir de suas trajetórias, trajetos, suas idas e vindas em busca de inserção-permanência laboral. Portanto, o intuito também é de escutar o que elas revelam sobre os seus possíveis enfrentamentos coletivos e/ou individuais diante das transformações, precariedades,

desigualdades do contexto neoliberal e a acentuação das assimetrias sociais com o contexto pandêmico.

1.5 Atrás das cortinas? A presença-ausência das mulheres no Audiovisual

Quando Débora Ivanov assumiu o cargo de diretora da Agência Nacional de Cinema (ANCINE) em 2015, permaneceu na função por um mandato de quatro anos, deixando o cargo somente em 2019. Durante seu período de gestão, a ANCINE iniciou análises mais detalhadas sobre a participação das mulheres no setor audiovisual. Essas análises visavam a orientar o desenvolvimento de políticas públicas para o futuro.

Após reunir os dados relativos aos anos de 2015 e 2016, a então diretora da ANCINE, Débora Ivanov, lançou a publicação *"Presença feminina no audiovisual brasileiro"* durante o I Seminário Internacional Mulheres no Audiovisual em 2017. Assim, embora a primeira apresentação desse trabalho tenha ocorrido em 2016, sua publicação oficial ocorreu no ano seguinte, em 2017. É importante ressaltar que ocorreu uma segunda publicação com a mesma finalidade, mas com dados referentes ao novo de 2017 e 2018.

Apesar do trabalho ter sido exposto e publicado apenas nesse período, a ANCINE alega que alguns dados já estavam sendo analisados com esse propósito desde 2014. No entanto, considerando que a ANCINE foi estabelecida em 2001, levou mais de uma década para que um material mais detalhado sobre relações de gênero na área fosse publicado. Portanto, mesmo com a demora, este documento continua sendo significativo para examinar a inserção e permanência das mulheres no setor audiovisual naquele período, e para refletir sobre os progressos realizados desde então.

Assim, foram observadas cerca de 2583 obras Audiovisual, divididas em alguns segmentos como: salas de cinema, tv aberta, tv para e outros mercados. E ao analisar a participação geral em funções como produção executiva, direção e roteiro desses títulos observados, podemos nos deparar com esses dados: 17% de mulheres na direção e 75% de homens; 21% de mulheres no roteiro e 67% de homens; 41% de mulheres na produção executiva e 46% homens.

Ao olharmos para esses dados, temos pistas de como estava e como ainda está estruturado a área Audiovisual, ou seja, há funções exercidas e compostas majoritariamente por homens, como é o caso da função de direção e a função de roteiro. Além disso, nesse mesmo período analisado, observa-se que a função de fotografia dessas obras também foi exercida por 88% dos homens, enquanto apenas 8% das mulheres

ocupavam essa mesma função. De certo modo, naquele momento, além das funções em torno do roteiro e da direção, a função em torno da fotografia também poderia ser considerada majoritariamente masculina no audiovisual. Por outro lado, as mulheres ocuparam, nesse mesmo momento, 58% na função de arte desses títulos analisados, enquanto os homens ocuparam 37% dessa função.

Em 2018, a Ancine elaborou e publicou um novo material em torno do tema, levando o título de “*Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018)*”, mas com base de dados referentes aos anos de 2017 e 2018. Assim, dando continuidade ao material publicado anteriormente, apresentaram um comparativo com os percentuais de gênero entre os anos de 2017 e 2018. Ressalta-se que, infelizmente, esse foi o último documento nesse viés produzido e publicado pela Ancine, isto é, considerando o final de mandato da direção da agência, mudanças no governo, a intensificação de cortes e reformas, muitos foram os impedimentos para a continuidade desse trabalho.

Ao olharmos para o comparativo, veremos que, em 2017, os resultados evidenciaram que 18% de mulheres e 74% de homens na direção; 23% de mulheres e 63% de homens no roteiro; 40% de mulheres e 45% de homens na produção executiva; 10% de mulheres e 86% de homens na direção de fotografia; 57% de mulheres e 38% de homens na direção de arte. Com sutis mudanças, veremos que, em 2018, tivemos: 20% de mulheres e 72% de homens na direção; 25% de mulheres e 60% de homens no roteiro; 41% de mulheres e 42% de homens na produção executiva; 12% de mulheres e 83% de homens na direção de fotografia; 57% de mulheres e 37% de homens na direção de arte.

Sobre os dados, eles evidenciam diferenças significativas quando considerado o gênero com o qual se identificam as pessoas presentes nos dois documentos, poderemos notar que apesar de algumas mudanças em 2018, uma parte bastante considerável das funções continuam sendo exercidas majoritariamente por homens nas obras/títulos observados. Assim, também é possível perceber a existência de certa disparidade nas funções como direção e roteiro - vistas como funções de “maior prestígio e liderança”. Elas são ocupadas majoritariamente por homens e entendidas, vistas como funções “masculinas” e de “maior poder de decisão”; enquanto isso, as funções em torno da maquiagem, arte, entre outras são ocupadas, em sua maioria, por mulheres, fazendo com que essas funções sejam vistas como “mais femininas” e de “menos poder de decisão”.

Com essa breve exposição dos dados, mostramos um pouco do cenário em que se inserem essas mulheres no Audiovisual. E como citado anteriormente, até o momento não temos materiais com esses percentuais referentes aos anos de 2019, 2020, e 2021, ou seja,

a ausência de dados sistematizados invisibiliza ainda mais essa presença das mulheres que estão “atrás das cortinas” dessas produções. Além disso, não temos dados segmentados por idade, classe, entre outros marcadores cruciais para compreendermos as relações no setor.

Dessa forma, a importância da elaboração, sistematização e publicação de materiais com essa temática, ainda mais com o contexto pandêmico e o que poderia ser visto através desses dados sobre a inserção-permanências de mulheres, jovens, homens e dissidências no Audiovisual. Ou seja, considerando os últimos documentos publicados, observamos mais dados em torno da produção e da audiência, por exemplo, os dados sobre as bilheterias, VOD (vídeo on demand), do que sobre profissionais, condições de trabalho.

Outro ponto observado é que além das questões sobre a disparidade salarial e ocupacional, também há a ausência de dados sobre jovens, mulheres e homens negros/as na realização dessas produções. Logo, esses dados seriam de grande valia para compreender a existência ou não das assimetrias sociais no setor. Partindo da importância dessa visibilidade estatística, seria interessante vermos “*quem está atrás das câmeras?*” em materiais assim, isto é, pode contribuir para escancarar algumas questões que precisam ser transformadas, mas que fingem não existir.

Como vimos, o contexto audiovisual, historicamente é ocupado pela prevalência masculina, especialmente pelos custos elevados de produção, formação e todo universo que aborda a inserção-permanência na área. Mas, em várias instâncias, podemos notar a predominância de profissionais oriundos/as de classes mais privilegiadas em posições elevadas da hierarquia presente no Audiovisual, como é o caso da direção e roteiro. E ao observarmos as dinâmicas de gênero, classe e raça na área, torna-se evidente que pessoas negras estão frequentemente “à margem” dessa indústria nacional.

Como pontuamos, existe um “apagão” dos dados sobre gênero, classe e raça no Audiovisual, já que ainda encontramos poucos materiais sobre a temática produzido pela ANCINE e demais instâncias. Mas, também existe um relatório chamado de “A Cara do Cinema Brasileiro”: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas de filmes brasileiros (2002-2012), conduzido pelo GEMAA (Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa do Instituto de Estudos Sociais e Políticos) da UERJ, que destaca essa importante abordagem de olhar raça/gênero dentro do Audiovisual.

Sendo assim, o relatório observou produções brasileiras que alcançaram notoriedade na mídia e nas bilheteiras, destacando que a presença de diretores homens

atinge 86,3%, enquanto diretoras mulheres representam apenas 13,7%. Em termos de raça/etnia, o documento revela que 97% dos diretores são brancos, com 1% pardo, 1% preto e 1% amarelo. Na análise do documento, fica evidente que 84% dos diretores são homens brancos, enquanto mulheres brancas representam 13%. No que diz respeito aos roteiristas, observa-se que 74% são homens e 26% são mulheres, sendo que 93% são pessoas brancas. Ao considerar as variáveis combinadas, constata-se que 68% são homens brancos e 24% são mulheres brancas.

Quanto aos atores envolvidos nessas produções, o cenário é ligeiramente diferente em termos de gênero, com 59% de atores e 41% de atrizes. No entanto, ao analisar a variável de raça/cor, percebe-se que 80% são brancos, 8% são pardos e 12% são pretos. Ao combinar as variáveis, destaca-se que 44% são homens brancos, 36% são mulheres brancas, 9% são homens pretos, 5% são homens pardos, 2% são mulheres pretas e 2% são mulheres pardas.

De maneira geral, mesmo focando no Audiovisual, essa dinâmica também pode ser observada em outros segmentos artísticos como a música, onde o conjunto de privilégios também contribui para a inserção-permanência, sendo os homens brancos e de classes abastadas aqueles com mais possibilidades de acesso, de inserção e de permanência. (SEGNINI, 2014).

Evidentemente, essa dinâmica não é exclusiva do Audiovisual, mas ela reflete padrões diversos de outros campos relacionados ao mundo do trabalho. Em suma, o cenário artístico e cultural também contribuiu e contribui para a perpetuação das desigualdades, das relações de poder que são estabelecidas em torno de fatores como gênero, classe, raça e demais marcadores.

Por fim, é possível tecermos reflexões sobre esse Audiovisual e seus desafios, seja dos momentos antes da pandemia, seja desse “porvir”, isto é, o gênero, a raça, a classe, idade, sexualidade, entre outros marcadores estão nessas relações, formam um grande nó, um nó complexo e que buscaremos compreender posteriormente com as narrativas das jovens. Além dos dados incipientes, existem inserções-permanências que ocorrem pelas “bordas” e que dão um outro rosto para esse Audiovisual, um rosto que nem sempre está visível, mas existe.

CAPÍTULO 2

TRABALHAR PELAS BORDAS

Jovens correm pelas bordas

2.1 Transformações do Capitalismo

O capitalismo passou por uma mudança econômica-política significativa no final do século XX. Essa mudança modificou o modo de trabalho, o modo de consumo, a produção e reprodução do espaço, a relação com o Estado, entre outras coisas. A crise dos anos 1970 marcou o ponto de inflexão que resultou na reestruturação da sociedade. Esses desenvolvimentos produziram o que Boltanski e Chiapello (2009:237) chamaram de "novo espírito do capitalismo":

“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.”

Harvey (2008) afirma que, apesar dessa transformação econômica-política do capitalismo, uma sociedade que se baseia na produção em função do lucro continua existindo e que essa relação continua sendo o princípio organizador fundamental da vida econômica. Portanto, a "transição no regime de acumulação e também no modo de regulação social e política a ele associado" também pode ser definida como as mudanças no capitalismo e nas formas de vida. Os autores da "escola da regulação", como Aglietta (1979), Lipietz (1986) e Boyer (1986), são exemplos de como Harvey usou essa designação original:

“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)”

Harvey (2008:118) considera a ideia da "escola de regulação" como importante e destaca 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”. Como resultado, o regime de acumulação e o modo de regulação consideram que as relações e arranjos ocorrem em momentos e locais diferentes, bem como que cada cenário capitalista possui suas próprias características.

O período de expansão pós-guerra de 1945 a 1973 foi chamado de "fordista-keynesiano" pela "escola da regulação". Esse tempo foi marcado por um conjunto fundamental de mudanças relacionadas a tecnologias, hábitos de consumo, controle do trabalho e "configurações de poder político-econômico". Mas a partir de 1973, esse cenário se modifica e inicia-se um período de “rápida mudança, de fluidez e incerteza” (Harvey, 2008:119). No entanto, Boltanski & Chiapello (2009:229) explicitam uma outra visão e uma outra característica que passa a fazer parte desse 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”. De acordo com Harvey (2008:119), a transição entre o período pós-guerra - entendido pela "escola de regulação" como fordista-keynesiana - e o momento do "colapso" a partir de 1973, quando a fluidez e as incertezas aumentam, passam a ser chamadas de "regime de acumulação flexível". Em geral, essa transição causa mudanças significativas e parte delas envolve o choque do petróleo, a globalização, a abertura dos mercados, o poder dos novos países industrializados, as novas tecnologias, as mudanças nos hábitos de consumo, a diversificação da demanda e a rapidez crescente do ciclo de vida dos produtos são alguns dos fatores que causaram um aumento exponencial das incertezas. Isso teria condenado os sistemas industriais pesados e rígidos, herdados da era taylorista, com suas concentrações (Boltanski & Chiapello, 2009).

Harvey destaca que durante esse período, uma "onda de industrialização fordista competitiva" começou a explorar novos espaços, como a América Latina e a Ásia. Ele afirma que a noção de contrato social na esfera do trabalho era praticamente inexistente, considerando o contexto das nações da América Latina e do Sudeste Asiático em relação às políticas relacionadas às importações e multinacionais. Para o autor, o período de 1965 a 1973 mostra como o regime fordista-keynesiano não conseguiu lidar com as "contradições inerentes ao capitalismo". Além disso, a rigidez é uma justificativa para a ineficiência do sistema fordista. A rigidez dos investimentos de capital fixo de larga escala e de longo prazo em sistemas de produção em massa trouxe problemas, o que impediu uma grande flexibilidade de planejamento e fez com que os mercados de consumo invariantes crescessem de forma estável. No setor conhecido como "monopolista", havia rigidez nos mercados, alocação e contratos de trabalho. (HARVEY, 2008).

Em geral, essa situação levou à inflação, e as economias ocidentais tentaram reduzir o impacto em 1973. No entanto, uma crise global ocorreu no mercado imobiliário e nas instituições financeiras. As economias ocidentais foram "obrigadas a entrar num período de racionalização, reestruturação e intensificação do controle de trabalho" (Harvey, 2008:137) durante o período de deflação entre 1973-1975 e a situação de crise fiscal, o que levou à criação e implementação de novas abordagens para sobreviver na deflação. As "consequências" dessa situação ocorreram nas décadas de 1970 e 1980,

principalmente em países considerados "capitalistas centrais", como os Estados Unidos. Portanto, esse cenário de reajustamento e reestruturação econômica-política são os primeiros passos para a mudança do regime de acumulação conhecido como "acumulação flexível".

Por outro lado, Chesnais (1995) afirma que movimentos de expansão anteriores resultaram em mudanças significativas nos modos de distribuição de renda entre capital e trabalho a partir de 1975. Ele destaca que essas mudanças levaram à criação de um novo modelo de acumulação conhecido como "mundialização do capital" e "internacionalização do capital", no qual a prioridade do regime é centrada no capital privado extremamente concentrado, no capital aplicado em grandes empresas.

A mundialização do capital, uma nova etapa do processo de internacionalização, mostra mudanças significativas nas relações políticas entre o capital e o trabalho, bem como entre o capital e o Estado, na forma do Estado do Bem-Estar. As classes abastadas, que foram severamente enfraquecidas pela grande crise dos anos 1930 e, principalmente, pela crise revolucionária que marcou o fim da Segunda Guerra Mundial, foram obrigadas em todo o mundo, exceto nos Estados Unidos, a aceitar a ampla intervenção do Estado na economia. Além disso, o Estado concedeu aos assalariados um conjunto significativo de direitos, garantias e proteção, mas também impôs muitas limitações. Desde a recessão de 1974-75, que marcou o início desta longa crise instável, o capital tem tentado romper as conexões com as relações sociais, leis e regulamentações que pensava ser capazes de prendê-lo com a ilusão de civilização. (Chesnais, 1995).

Desde os anos 1970, o capital tem estado "rompendo as amarras", em plena expansão e transformação. A expansão e transformação do capitalismo coexistem com a deterioração das condições econômicas e sociais da população. Em outras palavras, parece que a expansão e a transformação do capitalismo aumentam a intensidade das desigualdades. No entanto, a mudança do regime de acumulação fordista para a acumulação flexível levou a algumas tendências no mercado de trabalho. A quantidade de trabalhadores/as considerados/as centrais diminuiu e a rotatividade de trabalhadores/as aumentou. (Boltanski&Chiapello, 2009)

De forma geral, o mundo capitalista "globalizado" criou e reinventou padrões nos sistemas de trabalho dos países conhecidos como "terceiro mundo" e "capitalistas avançados". Como resultado, mesmo de forma breve e centrada em um contexto geral, compreender a mudança do modo de acumulação fordista para o modo de acumulação flexível nos ajuda a pensar e repensar não apenas o "novo mundo capitalista" que surge e

se recria continuamente, mas também as "novas configurações do trabalho" que resultam dessas transformações dos modos de acumulação.

Assim, o capitalismo dos anos 1980 também recebe outro nome, outra definição: "capitalismo global" e "financeirizado". De acordo com Alves (2016), foi o capitalismo global que efetivamente criou o mercado mundial. Além disso, o autor afirma que, no plano histórico-universal, "com o capitalismo global ampliou-se, a condição de proletariado" (2016:683) e chama o período de 1980 a 2010 de "trinta e cinco anos perversos". O autor afirma também que a incorporação da forma-mercadoria ocorreu em quase todos os aspectos do capitalismo global. No entanto, as mudanças do capitalismo, mesmo que ocorram em todo o mundo, são espacialmente distintas e complexas de acordo com o processo de formação correspondente ao local estudado.

De um modo geral, a crise do capitalismo dos anos 70 contribuiu para o surgimento de um "novo capitalismo", um capitalismo em constante expansão e acentuação. Este capitalismo acentuou as assimetrias sociais e "flexibilizou relações", deteriorando e precarizando ainda mais as mesmas. No Brasil, se considerarmos a história de sua formação, poderíamos dizer que a noção de "precário" existe há muito tempo nas relações sociais - passamos pela colonização, escravidão, ditadura, imigração, etc. - e as transformações do capitalismo afetaram profundamente o país. Por fim, ao entender as mudanças econômicas e políticas do capitalismo a partir do final do século XX, é possível pensar em como o "novo-velho mundo capitalista" afeta e continua a afetar a vida cotidiana de milhões de pessoas, em diferentes lugares e formas.

2.2 Jovens e o trabalho na cultura

Quando falamos de inserção-permanência laboral no campo cultural – e aqui, especificamente, do Audiovisual – nos deparamos com cenários complexos. Logo, sujeitos/as traçam suas trajetórias de inserção-permanência laboral de diferentes formas e também experimentam outras formas de organização, de engajamento em áreas como o Audiovisual. Em linhas gerais, ao pensarmos na relação capital-trabalho e a crise da sociedade salarial, vemos que as garantias sociais, o “trabalho protegido” foi sendo erodido e as formas de ganhar a vida “flexibilizadas”.

Com a relação capital-trabalho dentro de uma perspectiva de acumulação flexível (HARVEY), trabalhadores/as experimentam formas laborais desprotegidas, sem garantias sociais e com promessa de “liberdade”. Não é por acaso que essas transformações tenham impactado as formas de organização coletiva e de solidariedade. Afinal, a acumulação flexível instaurou “sistemas de corrosão de solidariedade pós-fordismo”. (DOMIGUES, 2017:99). Com as solidariedades corroídas, garantias sociais erodidas, o que permanece do agir coletivo diante dessas leituras do mundo do trabalho?

O campo da cultura tem se destacado cada vez mais como uma oportunidade de inserção no mercado de trabalho. De acordo com Tommasi (2016), nos últimos anos, a cultura tem se tornado um recurso crucial para o crescimento econômico. Nesse contexto, a entrada dos jovens no campo cultural não é apenas uma questão de possibilidade, mas também desperta paixões, refletindo o forte desejo por envolvimento nesse setor. Dayrell (2003) observa que, em meio às transformações socioculturais no Brasil, surgem novos espaços e experiências para os jovens dentro do mundo da cultura, evidenciando uma interseção significativa entre juventude e expressão cultural.

Em linhas gerais, Dayrell (2003:40) argumenta que o mundo da cultura proporcionou espaços, tempos e experiências para que a população juvenil se construísse como sujeito. Segundo o autor, é importante examinar a juventude "buscando compreendê-los como sujeitos sociais que, como tais constroem um determinado modo de ser jovem". O mundo da cultura contribui para esses 'modos de ser', e não é por acaso que sujeitos jovens buscam se inserir nesse cenário. Parece que para esses jovens, o ambiente cultural representa o único espaço possível para que possam ser aquilo que desejam

Dayrell (2003:43) destaca que é através dessa construção que o jovem é percebido como sujeito, entendido como "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".

Possivelmente, buscar inserção no mundo da cultura representa uma busca por significado, uma forma de se desenvolver como sujeitos a partir de suas singularidades, dentro do contexto disponível. Afinal, como observa Dayrell (2003:43), "eles se constroem como tais na especificidade dos recursos de que dispõem". Assim, a participação e permanência dos jovens no cenário cultural também refletem especificidades, pois essas oportunidades são moldadas pelo que está disponível - e muitas vezes, as opções não são acessíveis - para esses jovens.

No entanto, Machado Pais (2012) levanta dúvidas sobre a viabilidade da profissionalização da criatividade, argumentando que os campos das artes e das profissões frequentemente se separam, embora na prática haja possibilidade de uma atuação de forma oblíqua, numa interseção entre eles. O autor questiona se um indivíduo, como um poeta, ator, cantor, cineasta, músico, entre outros, pode realmente sobreviver profissionalmente com o que produz. Embora as respostas não sejam definitivas, nem sempre a profissionalização da criatividade alcança o sucesso (Pais, 2012:146).

De acordo com Ferreira (2013), os jovens atribuem significados que transcendem a simples busca por "conseguir um emprego" ou "ter um trabalho", confrontando-se com um mercado de trabalho cada vez mais instável, marcado por desemprego e uma crescente adesão a trabalhos temporários e projetos relacionados aos seus interesses de lazer ou consumo para ganhar algum dinheiro. Essa dinâmica evidencia que a relação entre os jovens e as oportunidades de trabalho em áreas de interesse, como o campo da cultura, pode estar ligada à perspectiva de realizar atividades expressivas e criativas. Mesmo que o retorno financeiro não corresponda às expectativas, há a possibilidade de sonhar com a conciliação entre um estilo de vida desejado e o trabalho. Essa busca por conciliação pode proporcionar uma certa satisfação para uma parcela dos jovens inseridos nesse contexto.

No entanto, Almeida (2012) observa que a flexibilização do trabalho e a emergência de novas formas de criatividade podem tanto contribuir quanto acentuar características laborais como a predominância do trabalho sem vínculo empregatício, o trabalho temporário e a dependência de financiamentos públicos e/ou privados no campo cultural, como a realização de projetos por meio de editais, o que evidencia a "sazonalidade" dessas oportunidades. Nesse contexto, o artista se vê compelido a desenvolver simultaneamente diversas atividades, acumulando trabalhos tanto dentro quanto fora de sua área de interesse. Além disso, esses jovens lidam com uma série de tensões decorrentes dessa situação.

Peçanha (2015:21) destaca as tensões presentes na intersecção entre arte, trabalho e profissão no Brasil. Essas tensões incluem as dificuldades de acesso à formação e desenvolvimento de talentos e vocações em diferentes estratos sociais, bem como os desafios relacionados à entrada e permanência no mercado de trabalho cultural. Além disso, o mercado cultural é cada vez mais moldado por leis de incentivo fiscal e editais públicos, em vez de uma estrutura formalizada de relações de trabalho.

No Brasil, o campo cultural está sujeito a diversas tensões, uma das quais está relacionada à falta de estruturação do campo como um ambiente formalizado de trabalho, também reconhecido como profissional. Isso se deve em parte à persistência da visão da cultura como atividade de lazer, o que pode influenciar a percepção da cultura como um campo de trabalho legítimo. As dificuldades de inserção e permanência no campo cultural são frequentemente precárias, o que impacta diretamente a inserção dos jovens nesse ambiente. Embora trabalhar com cultura possa parecer menos exigente, os desafios relacionados ao acesso à qualificação, à formalização e ao mercado de trabalho não são negligenciáveis nesse campo.

A inserção profissional dos jovens pode variar significativamente dependendo de sua classe social, gênero e cor/raça, resultando em desafios que, embora compartilhados pela maioria, são vivenciados de maneira singular e desigual, de acordo com o perfil de cada indivíduo. Tanto dentro quanto fora do setor artístico-cultural, essas inserções podem ser marcadas pela precarização do emprego, flexibilização dos contratos e pela busca por seguir uma profissão que seja do agrado pessoal. No entanto, enquanto alguns jovens podem encontrar oportunidades para realizar seus "sonhos" profissionais, outros podem se deparar com a dura realidade da desvalorização do trabalho, baixos salários, jornadas extenuantes, informalidade, precariedade e instabilidade - características laborais que permeiam não apenas esse campo, mas também outros setores do mercado de trabalho. Dayrell (2003:49) ressalta que muitos desses "sonhos e desejos" nem sempre se concretizam como projetos de vida duradouros, e quando o fazem, muitas vezes são de maneira passageira ou com alcance limitado.

A entrada e permanência dos jovens no mundo cultural são frequentemente permeadas por visões de sonhos e aspirações. No entanto, apesar de o mundo da cultura ser muitas vezes percebido como um ambiente democrático onde os jovens podem se expressar, experimentar e definir sua identidade, é crucial adotar uma visão crítica dessa relação. Dayrell nos convida a esse exercício, lembrando-nos de que, no Brasil, o avanço cultural que tanto influencia a vida dos jovens não é acompanhado por um avanço social

equivalente. Portanto, a aparente abertura do espaço cultural se deve, em parte, ao fechamento de outras esferas sociais para os jovens (Dayrell, 2003:51).

É crucial compreender e considerar a interseção entre cultura e juventude no país. Como sugere Dayrell, a cultura é percebida como um espaço aberto em contraste com outros espaços sociais fechados. Nessa perspectiva, é fundamental reconhecer os jovens como sujeitos de direitos. Quando as portas se fecham em determinados ambientes, busca-se, ao menos, algumas janelas de oportunidade, e a cultura muitas vezes se apresenta como essa janela pela qual a juventude pode tentar se inserir e permanecer. No entanto, é importante problematizar essa visão. O campo da cultura não está dissociado da estrutura do universo capitalista. Apesar de ser percebido como uma possibilidade atraente, o cenário cultural também é caracterizado por dificuldades de acesso e permanência, refletindo desafios presentes em todo o mundo do trabalho. (DAYRELL, 2003)

Portanto, é imperativo evitar uma postura ingênua de superestimar o papel do mundo da cultura como solução para todos os problemas e desafios enfrentados pelos jovens pobres. Em seu contexto, qualquer instituição - seja a escola, o trabalho ou aquelas relacionadas à cultura - terá um impacto limitado se não estiver integrada a uma rede de suporte mais ampla, sustentada por políticas públicas que assegurem espaços e oportunidades para que os jovens possam efetivamente se afirmar como sujeitos e cidadãos, com pleno direito a vivenciar plenamente a juventude (Dayrell, 2003:51).

Portanto, não é surpreendente que Tommasi (2016:102) aponte que "o campo da cultura assumiu, em anos recentes, novos e estratégicos papéis", destacando que "através da 'brecha da cultura', o combate à pobreza, a gestão participativa e o respeito e valorização da 'diversidade' permitiriam um 'outro Brasil'". Assim como Dayrell, Tommasi adota uma perspectiva crítica em relação à imagem "salvacionista" da cultura, que é amplamente divulgada e aproveitada conforme os interesses. A autora observa que é precisamente por meio dessas imagens "salvacionistas" da cultura que os jovens são "agenciados como produtores culturais". Nesse sentido, Tommasi aprofunda a análise, explorando especialmente a relação de "agenciamento" de jovens produtores que residem em favelas. Essa observação revela uma dimensão mais complexa e detalhada das dinâmicas envolvidas na participação dos jovens no campo cultural (Tommasi, 2016; Dayrell, 2003)

De acordo com a autora, na nova fase do capitalismo, os bens culturais, as novas tecnologias e o próprio trabalho imaterial ganham destaque no contexto do crescimento

econômico e desenvolvimento. Isso significa que o campo da cultura passa a ser considerado um recurso a ser utilizado para outros propósitos e por meio de diferentes estratégias dentro da esfera econômica. Em termos gerais, na perspectiva econômica, a cultura é vista como mais um componente de produção ou uma matéria-prima valiosa.

Além de ser utilizada como uma maneira de "dissipar problemas sociais" - como mencionado pela autora, que aponta que desde os anos 90, cursos e formações no campo da arte e cultura foram introduzidos em favelas como uma solução para a violência e para desencorajar jovens do envolvimento com o tráfico - a cultura também é vista como uma oportunidade de trabalho atrativa para a juventude. No entanto, ela acaba sendo utilizada para promover e reforçar um determinado modelo de trabalhador, especificamente o perfil empreendedor, aquele que é responsável por seu próprio sucesso e que se vê como um empresário de si mesmo.

Essa observação revela como a cultura não apenas desempenha um papel econômico, mas também é instrumentalizada para promover uma ideologia específica de trabalho e sucesso individual. Isso sugere uma interseção complexa entre cultura, economia e ideologia, onde a cultura não apenas reflete, mas também molda e reforça determinadas visões e práticas dentro da sociedade contemporânea (Tommasi, 2016).

Ao abordar a desafiante inserção e permanência no mercado de trabalho cultural, que frequentemente está permeado por precariedades e informalidades, o discurso do empreendedorismo associado a esse contexto serve como mais uma estratégia para atrair jovens a aceitarem condições precárias de trabalho. Essa abordagem apela para a busca pela satisfação pessoal, bem-estar e a dimensão afetiva que o campo cultural pode oferecer aos jovens. Assim, se um jovem não alcança o "sucesso profissional", não inova ou cria de maneira eficaz, não se esforça o suficiente, não demonstra proatividade ou não estabelece uma rede de contatos, entre outras premissas associadas à ideia empreendedora, ele é individualmente responsabilizado pelo "fracasso" de sua inserção ou permanência no mercado de trabalho. Essa narrativa coloca um peso significativo sobre os ombros dos jovens, reforçando a pressão para se adaptarem e se destacarem em um ambiente já caracterizado por sua complexidade e incerteza.

Em resumo, abordar o campo da cultura, o empreendedorismo e a juventude não é algo separado, pois essas relações são moldadas e reforçadas pelas próprias mudanças do capitalismo e, por conseguinte, do mundo do trabalho. Nesse contexto, a juventude ainda enfrenta desafios significativos para se inserir e se manter, especialmente no Brasil, onde as altas taxas de desemprego são uma realidade. Portanto, discutir brevemente esse

cenário e essas questões é uma maneira de buscar compreender - e posteriormente analisar - a relação específica dos jovens com o audiovisual. Esse campo também está inserido na cultura e é permeado por complexidades nas inserções e permanências laborais. No entanto, também é um domínio onde os jovens encontram espaço para sonhos, desejos e afetividades, mesmo diante dos desafios e dificuldades do trabalho.

2.3 Precariedade e formas de organização

O debate em torno do precariado e sua relação com o campo cultural é essencial para compreender as complexidades da sociedade contemporânea. Guy Standing (2015) propõe uma análise abrangente dessa nova estrutura de classes e do emergente agente coletivo, o precariado. Embora o termo tenha sido cunhado originalmente na década de 1980 por sociólogos franceses para descrever trabalhadores temporários ou sazonais, seu significado evoluiu consideravelmente nas relações sociais atuais. O precariado é caracterizado pela ausência de diversas formas de garantias relacionadas ao trabalho. Isso inclui não apenas acesso a oportunidades de renda-salário adequadas, mas também proteção contra a demissão arbitrária, segurança no emprego, proteção contra acidentes e doenças no local de trabalho, oportunidades para adquirir habilidades e garantia de uma renda estável e adequada. Essa falta de garantias cria uma condição de precariedade que transcende o simples aspecto econômico, permeando profundamente as estruturas sociais e culturais. (STANDING, 2015:26)

A relação entre precariedade e cultura é multifacetada. A instabilidade inerente ao precariado pode influenciar as formas de expressão cultural e as interações sociais. Por exemplo, indivíduos em situação de precariedade podem ser menos propensos a se envolver em atividades culturais devido a preocupações financeiras e incertezas em relação ao futuro. Além disso, a precariedade pode moldar as narrativas culturais dominantes, refletindo e reproduzindo as desigualdades existentes na sociedade.

No entanto, a precariedade também pode gerar formas de resistência e organização cultural. Comunidades precárias podem se unir para enfrentar desafios comuns, utilizando a cultura como uma ferramenta de expressão e mobilização. Da mesma forma, artistas e criadores podem explorar temas de precariedade em seus trabalhos, ampliando o debate e promovendo a conscientização sobre questões sociais urgentes. Em resumo, o debate sobre o precariado e sua relação com o campo cultural é fundamental para compreender as dinâmicas complexas da sociedade contemporânea. A precariedade não apenas

influencia as formas de organização e expressão cultural, mas também desempenha um papel significativo na configuração das identidades individuais e coletivas.

O artigo de João Domingues (2020) aborda a dinâmica do precariado no contexto cultural, explorando como a insegurança e a instabilidade afetam as formas de organização coletiva e o engajamento político dos/as trabalhadores, especialmente no setor audiovisual. Ele destaca a importância da garantia de representação no mercado de trabalho, exemplificada pelo direito de greve e pela atuação de sindicatos independentes, como meio de fortalecer a voz coletiva dos/as trabalhadores/as no enfrentamento das condições precárias. No entanto, ele observa que a sazonalidade da renda e a natureza intermitente do trabalho por projeto são realidades quase inevitáveis para muitos profissionais do campo cultural, o que dificulta a organização coletiva.

A flexibilização do mercado de trabalho, caracterizada pela insegurança e pela falta de garantias, mina os sentimentos de cooperação e solidariedade entre os trabalhadores/as. A precariedade vivenciada ao longo dos anos enfraquece o lugar do coletivo, desafiando a capacidade de mobilização e organização dos trabalhadores/as no setor audiovisual. Além disso, Domingues (2020) examina a questão geracional do trabalho, destacando como as diferenças de perspectivas entre as gerações podem aumentar as frustrações dos jovens precários. A juventude, em grande parte composta por profissionais do campo cultural, enfrenta dificuldades em encontrar suporte nas relações interpessoais parentais, o que agrava o sentimento de isolamento e insegurança.

O bombardeio de apelos de autoajuda e a narrativa da flexibilidade como uma vantagem exacerbam a sensação de fracasso individual entre os precários. A falta de perspectiva de ascensão profissional pode levar ao desengajamento político e à fragmentação das lutas coletivas em demandas específicas e não necessariamente compartilhadas. No entanto, Domingues sugere que a organização da juventude no campo cultural pode ser mais complexa do que simplesmente buscar garantir a sobrevivência mínima. Há uma busca por formas de engajamento político que levem em conta as particularidades do trabalho no setor audiovisual e as aspirações dos jovens profissionais. A compreensão desses desafios é essencial para desenvolver estratégias eficazes de organização e mobilização no contexto da precariedade. (Domingues, 2020: 102-106)

A luta dos/as trabalhadores do campo cultural por representação pode ser interpretada como uma expressão da própria identidade coletiva, que se manifesta de forma espacializada. Em meio às demandas da existência material e à negação do paradigma tradicional do mundo do trabalho, o território emerge como um elemento

central e constantemente evocado. Esses/as trabalhadores/as revelam, no âmbito político, uma outra dimensão histórica e espacial do labor, produzindo suas próprias cartografias e mapeando uma cultura alternativa, que transcende as normas estabelecidas. (Baron, 2016; Damião, 2014)

Para muitos/as jovens, a produção cultural representa não apenas uma forma de expressão artística, mas também uma oportunidade de obter renda em contraponto às dificuldades e explorações enfrentadas no mercado de trabalho convencional. Eles/as veem na cultura uma maneira de afirmar sua identidade e encontrar realização em um contexto onde o emprego formal não é mais visto como uma garantia real ou mesmo desejável. (D'Andrea, 2013, p. 185) Essa perspectiva ressalta a importância da cultura como um espaço de resistência e autodeterminação para os/as jovens precários no contexto contemporâneo. (Baron, 2016; Damião, 2014; D'Andrea, 2013, p. 185)

Lorusso (2022), apresenta reflexões importantes sobre a relação entre precariedade e empreendedorismo, destacando como esses fenômenos estão transformando a dinâmica do trabalho e da sociedade contemporânea. Inicialmente, ele referencia Slavoj Žižek, em "A coragem da desesperança" (2017), discutindo o surgimento do antagonismo entre o precariado e a classe trabalhadora tradicional. Ele argumenta que, embora se esperasse que a crescente exploração fortalecesse a resistência dos trabalhadores, na realidade, isso tornou a luta ainda mais difícil. Žižek (2017) sugere que o trabalho precário é muitas vezes apresentado como uma forma de liberdade, o que dificulta a mobilização dos/as trabalhadores/as precarizados/as. Para muitos/as, a precariedade torna-se não apenas uma condição de trabalho, mas também um estado de espírito, uma "consciência psicoclassista" transformada em política identitária – na visão de Žižek.

No entanto, ele alega que essa visão positiva da precariedade como liberdade entra em conflito com a realidade vivenciada por muitos/as trabalhadores/as. Muitos projetos fracassam ou nunca são concluídos, levando a uma sensação de desorientação e incerteza constante. Apesar da flexibilidade e da mudança constante de estilos e modos de produção, falta uma visão coletiva que supere a insegurança permanente.

O conceito de "emprecariado" surge como uma tentativa de compreender essa interseção entre empreendedorismo e precariedade. Assim como o termo "precariado" combina "proletariado" e "precariedade", o "emprecariado" reflete a interação entre a mentalidade empreendedora e a instabilidade do trabalho contemporâneo. (LORUSSO, 2022). Nesse contexto, são delineadas diferentes formas de informalidade no mercado de

trabalho, desde os trabalhadores/as informais de subsistência até aqueles que optam pela informalidade para maximizar seus lucros. No entanto, essa precariedade generalizada não afeta todos da mesma forma, e muitos indivíduos são forçados/as a se tornarem empreendedores como única maneira de garantir sua sobrevivência.

O livro de Lorusso (2022) também explora o conceito de "realismo capitalista" (FISHER, 2020), que descreve a aceitação generalizada da precariedade como a norma na sociedade contemporânea. Isso leva a um "lento cancelamento do futuro", onde as perspectivas de progresso e estabilidade são cada vez mais difíceis de serem alcançadas. Ao abordar as teorias de Mark Fisher (2020), Negri e Hardt, (2018) e David Graeber (2022), o livro oferece uma análise crítica das estruturas sociais e econômicas que perpetuam a precariedade. Também examina o papel do empreendedorismo na sociedade contemporânea, destacando como a figura do empreendedor é celebrada, mas muitas vezes obscurece a realidade do risco e da incerteza enfrentados pelos trabalhadores. No cerne dessa discussão está a questão fundamental de quem é o sujeito do trabalho na era da precariedade. Enquanto alguns teóricos argumentam que o empreendedor é o novo sujeito do trabalho, outros questionam essa narrativa e buscam formas de resistência e organização coletiva diante das condições precárias do mercado de trabalho. (Lovink, 2022).

Jeffrey Timmons (1994), destaca a consciência empreendedora como uma revolução, promovendo uma aversão ao trabalho assalariado e propondo como alternativa "tornar-se o próprio patrão". Ele define o empreendedorismo como o ato de criar e construir algo de valor quase do nada, enfatizando o fracasso como uma ferramenta de aprendizado. Já Mark Fisher (2020) e David Smail introduzem o conceito de "voluntarismo mágico", sugerindo que basta desejar intensamente algo para que aconteça. A parábola do empreendedor é fundamentada na vontade, destacando a importância da determinação para o sucesso. Muhammad Yunus (2000) é outra referência sobre empreendedorismo, renomado economista e fundador do Grameen Bank, cujas ideias sobre microcrédito e negócios sociais são exploradas no contexto da economia contemporânea.

O termo "prekar" já foi utilizado por Weber em 1918, enquanto Franco Bifo Berardi define o precariado como uma pessoa que não sabe nada sobre o próprio futuro e vive presa por um fio no presente, louvando a Deus por ser resgatada do inferno terreno. Judith Butler e Isabell Lorey (1990) exploram diferentes dimensões da precariedade, desde suas respostas políticas e sociais até sua relação com o governo e o autogoverno.

Butler (1990) destaca a precariedade como algo inerente à vida humana, enquanto Lorey (1990) delinea três dimensões da precarização: ontológica, política e governamental. Anna Lowenhaupt Tising (2015), em sua obra "O cogumelo no fim do mundo", sugere que a precariedade é a norma de nossos tempos, definindo-a como a condição de ser vulnerável aos outros.

Richard Sennett, (1998), discute como a flexibilidade afeta o caráter humano, definido como o valor ético atribuído aos próprios desejos e às relações com os outros. Guy Standing aborda o precariado como uma classe em formação, caracterizada por uma série de inseguranças sociais, incluindo o surgimento de ondas de ódio e violência. Ele destaca a ambivalência entre o senso de punição e uma espécie de heroísmo entre os trabalhadores precarizados.

Raffaele Alberto Ventura (2022) introduz a ideia de "classe aspiracional" e discute suas características e implicações sociais. Ele explora o desalinhamento entre as expectativas individuais e a realidade material, destacando o fosso entre cooperação e competição. Alex Foti propõe o termo "precariado" como uma nova realidade que se estende progressivamente à sociedade como um todo, enfatizando seu potencial emancipatório e sua capacidade de mobilização. Ele destaca a importância de uma mobilização coletiva do precariado em busca de melhores condições de trabalho e vida.

Ilana Gershon (2017), por sua vez, examina a "economia da demissão", analisando como as práticas de demissão afetam os trabalhadores e as relações de trabalho. Ela destaca a necessidade de compreender as complexidades das relações de trabalho na era contemporânea. Esses diversos pontos de vista oferecem uma visão abrangente e multifacetada do fenômeno do precariado e suas implicações para a sociedade contemporânea.

2.4 Gênero e Trabalho

O Olhar sobre Gênero: definições e contribuições

Antes de discutirmos sobre gênero e trabalho, convém apresentarmos, mesmo que brevemente, algumas das principais autoras, definições e contribuições importantes em torno da compreensão do conceito de gênero. Dessa forma, o conceito de gênero tem sido amplamente discutido e através de uma multiplicidade de abordagens, proporcionado uma visão complexa do que é gênero e como é visto e operado na sociedade. A seguir,

abordaremos algumas das principais contribuições e definições de autoras fundamentais para a discussão e o desenvolvimento do conceito.

Iniciamos com Simone de Beauvoir, filósofa e feminista francesa, que foi uma das primeiras a trazer a noção de gênero como construção social e não como característica inata, ou seja, apresentando o gênero como algo construído pela cultura e não pela biologia. Em sua obra clássica *"Le Deuxième Sexe"* (1949), traduzido como "O Segundo Sexo" (1952), ela apresenta aquela que seria uma famosa frase e bastante difundida até os dias de hoje: *"não se nasce mulher, torna-se mulher"*. Como dito, gênero não é algo biológico, mas sim uma construção social e a sociedade impõe papéis de gênero para homens e mulheres, mas aqui destacamos o *"torna-se"* no contexto das mulheres.

No caso delas, o *"torna-se"* mulher é um processo que ocorre desde o nascimento, isto é, o papel de gênero deve ser desempenhado e esperava-se – e ainda se espera - que as mulheres fossem confinadas em posição de subordinação em relação aos homens. Ou seja, no contexto da sociedade patriarcal há imposição de um conjunto de expectativas e papéis às mulheres, e esse conjunto busca confiná-las em posição de subordinação. Segundo Beauvoir (1949), o processo de socialização é responsável por isso e para que se conformem com essas relações. Em suma, o trabalho de Beauvoir contribuiu para que críticas sobre a naturalização dos papéis de gênero e da opressão das mulheres fossem discutidas. A análise da autora foi uma contribuição crucial para a teoria feminista e o seu desenvolvimento, um marco do pensamento do gênero e também do próprio feminismo.

Já Gayle Rubin, antropóloga, três décadas depois, em seu ensaio *"The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex"* (1975) – traduzido como "O Tráfico de mulheres: notas sobre a "Economia Política" do sexo", – apresenta o conceito de sistema sexo/gênero. Ou seja, Rubin (1975) distingue sexo e gênero, o sexo como algo referente às características biológicas, e o gênero como algo referente às construções sociais e culturais. Para ela, gênero é um sistema cultural que regula e organiza o comportamento socialmente atribuído aos sexos. Dessa forma, ao desenvolver a noção de um sistema sexo/gênero, Rubin (1975) fez dele um conceito pioneiro por distinguir e separar as noções de sexo e gênero contribuindo para debates subsequentes. Em suma, o gênero é visto aqui como uma interpretação social e cultural das diferenças, sendo construído socialmente e também como forma de regulação da sexualidade e do comportamento. Rubin (1975) com o conceito de "sistema sexo/gênero" nos oferece sua contribuição para compreender através de uma nova mirada, a organização da sexualidade nas sociedades e a divisão de seus papéis.

Alguns anos depois, Adrienne Rich, em seu ensaio “*Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*” (1980) – traduzido como “Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica - critica o que ela define como heterossexualidade compulsória, isto é, a imposição da heterossexualidade como norma universal. Ela argumenta que a sexualidade e o gênero são construídos em torno da ideia da subordinação social e sexual das mulheres em relação aos homens. Ao tecer críticas ao patriarcado e ao controle do corpo e do desejo das mulheres, Rich (1980) reforça que a opressão de gênero está vinculada à compulsoriedade da heterossexualidade. Além disso, destaca a importância do reconhecimento da existência lésbica também como resistência às normas de gênero e de sexualidade. Embora Rich (1980) não se debruce exclusivamente no conceito de gênero, reconhecemos aqui a importância dos seus questionamentos sobre as estruturas de poder que se infiltram na sexualidade, mostrando a heterossexualidade compulsória também como ferramenta de subordinação das mulheres. Em suma, ao trazer as intersecções de gênero e de sexualidade, bem como a “desnaturalização” da heterossexualidade, Rich contribui para uma nova arejada nos ares da compreensão de gênero.

Poucos anos mais tarde, Joan Scott, uma historiadora norte-americana, que é amplamente conhecida por seu trabalho em torno das questões de gênero e história das mulheres, também nos deixa a sua marca. Em seu influente artigo “*Gênero: uma categoria útil de análise histórica*” – publicado pela primeira vez em 1986 – Scott (1995) propõe uma definição de gênero como categoria analítica importante para a compreensão das relações de poder e a construção de identidades. Em linhas gerais, ela argumenta que o gênero não deve ser visto apenas pelo viés biologizante, ou seja, gênero não deve ser visto apenas como diferenciação biológica entre homens e mulheres, mas como um sistema de significação que estrutura as relações de poder e as relações sociais.

Para Scott (1995), o gênero é composto por dois principais elementos: *gênero como elemento que constitui as relações sociais baseando-se nas diferenças*; e *gênero como forma de significação das relações de poder*. No primeiro elemento, o gênero é visto como uma estrutura relacional que estrutura e define as diferenças sexuais em esferas da vida como família, trabalho, política, entre outras. As normas culturais e sociais são cruciais para mediar essas relações, e aqui o fator tempo-espaco também contribui para a variação, transformação e negociação delas. No segundo elemento, o gênero além de ser crucial para organizar as relações, também é uma forma de poder operando nas instituições, discursos e nas práticas culturais. Logo, o gênero também é crucial para a

manutenção das hierarquias e a legitimação das desigualdades, tanto na esfera privada, como na esfera pública.

Em suma, o trabalho de Scott destaca o gênero como campo de luta simbólica e a sua proposta de vê-lo como uma categoria útil contribuiu para o estudo sobre essas relações de poder, as identidades, as desigualdades no campo da teoria feminista, dos estudos de gênero, entre outros. Scott (1995) também enfatiza que o gênero deve ser compreendido com outras categorias, como raça, classe, sexualidade, etnia, ou seja, essas categorias também estruturam as dinâmicas de poder na sociedade, então é crucial considerar uma mirada do conjunto, e não apenas, da categoria isolada.

Outra contribuição parte de Teresa de Lauretis, feminista e teórica italiana, que apresentou a definição de “*tecnologias de gênero*” para examinar como as identidades de gênero são representadas e construídas através dos discursos e das práticas culturais. Através desse conceito, Teresa de Lauretis (1987) propõe que o gênero não é apenas uma categoria biológica, uma categoria social, mas algo que está sendo constantemente produzido, reproduzido e negociado por processos tecnológicos e culturais. Em sua análise, DeLauretis (1987) apresenta o cinema como uma das tecnologias de gênero, destacando como essa forma participa ativamente da construção de identidades de gênero.

Através de suas imagens, narrativas e estruturas sonoras, visuais, o cinema cria, recria, perpetua representações do que é feminino, do que é masculino, isto é, representações de masculinidade e feminilidade podem conservar ou transformar, reforçadas ou desafiar as normas de gênero dominantes. Portanto, ao aplicar o conceito de tecnologias de gênero, ela também faz um convite para refletirmos sobre as práticas cinematográficas, pois não estão neutras e são ferramentas de poder que refletem, moldam as dinâmicas de poder e de identidade. Em suma, De Lauretis (1987) enxerga o gênero como uma construção que não é fixa, mas que está sendo continuamente produzida por normais culturais, sociais e tecnológicas.

Kimberlé Crenshaw, advogada e estudiosa, com uma distância temporal bastante pequena em relação às últimas autoras, apresenta em seu artigo “*Demarginalizing the Intersection of Race and Sex*” (1989), o conceito de interseccionalidade para descrever como distintas formas de opressão como o gênero, raça, classe e sexualidade se entrecruzam e interagem nas experiências, e aqui, especialmente na experiência das mulheres negras. Argumenta que as experiências das mulheres negras, por exemplo, não podem ser compreendidas isoladamente em termos de gênero ou raça, mas da intersecção dessas categorias. Embora a autora não redefina o conceito de gênero, ela fornece um

novo conceito de suma importância para olharmos e considerarmos as intersecções. Crenshaw é essencial para a compreensão de que as experiências de gênero – e não somente elas – não são universais, mas que dependem de outras identidades sociais. Essa abordagem introduz uma análise ainda mais complexa das múltiplas dimensões de poder que afetam a vida das mulheres.

Kimberlé Crenshaw é a pioneira ao apresentar o conceito de interseccionalidade em 1989, argumentando que as leis não abordavam de forma adequada as experiências de mulheres negras, já que olhavam raça e gênero isoladamente. E depois expandiu o conceito no artigo *“Mapping the Margins”* (1991), demonstrando como as intersecções entre gênero e raça agrava a vulnerabilidade das “mulheres de cor”, especialmente diante de casos de violência. No entanto, embora Crenshaw seja a pioneira, não podemos deixar de falar de Patrícia Hill Collins (1990) e a sua extensa contribuição na expansão do conceito. Collins, por sua vez, desenvolve em seu livro *“Pensamento Feminista Negro”* (1990), o que chamou de “matriz de dominação”, em que aborda como raça, gênero, classe e outras opressões se interligam. Embora não tenha cunhado o termo, Collins contribuiu e contribui complementando o conceito através de sua análise abrangente das múltiplas formas de opressão. É com Collins que o conceito de interseccionalidade se expande se complexifica. É inegável a enorme contribuição de Crenshaw (1989) e Collins (1990) para a compreensão da interseccionalidade e para a forma que olhamos gênero, classe, raça e a demais opressões.

Já Judith Butler, filósofa e feminista, nos apresenta o gênero como performatividade. Na sua obra *“Problemas de Gênero”* (1990), ela propõe a teoria da performatividade do gênero, ou seja, o gênero visto não como algo que “se é”, mas como algo que “se faz”. O gênero visto como comportamentos, ações, gestos feitos repetidamente, mas que são regulados pelas normas e com o intuito de manter a visão de que a identidade é fixa. Para a autora, gênero não é uma identidade fixa e estável, mas algo que se constrói e se expressa através das repetições de ações. O que comumente é visto como gênero é o resultado de performances reiteradas de comportamentos normatizados, regulados por normas que sustentam o binarismo de gênero. Butler busca desafiar a ideia de gênero como categoria naturalizada e estável, argumentando que ele é continuamente performado. O trabalho de Butler (1990) contribuiu para novos olhares em torno da desconstrução das normas de gênero e de sexualidade, difundindo a perspectiva da fluidez do gênero, isto é, o gênero pode ser fluído e contestado.

Raewyn Connell, socióloga australiana, em sua obra "*Masculinities*" (1995), apresenta a teoria da masculinidade hegemônica, destacando que não há apenas uma masculinidade, mas múltiplas formas organizadas hierarquicamente. Para Connell (1995), a hegemonia ocorre quando se ocupa a posição de privilégio e poder em relação a outras formas de masculinidade e feminilidade. A hegemonia de um em detrimento de outra legitima a subordinação das mulheres e de outras masculinidades, bem como da perpetuação das desigualdades de gênero.

Como vimos, a contribuição de Raewyn Connell (1995) é de ampliação do conceito de gênero ao incluir relações e dinâmicas de poder dentro das próprias masculinidades, isto é, a autora pontua que as relações de gênero são hierárquicas não apenas entre mulheres e homens, mas em diferentes grupos de homens também. Essa perspectiva contribui para vermos como o gênero é complexo e como segue operando dentro das estruturas. Assim, mesmo que a autora não redefina gênero, ela contribui para vermos a relação entre gênero e hegemonia.

Sendo assim, apresentamos uma singela síntese de algumas das contribuições em torno do conceito de gênero. Evidentemente, essas são apenas algumas e a produção de conhecimento segue contribuindo para outras miradas. Logo, essa discussão não se esgota aqui, mas trazer um pouco das contribuições de Beauvoir (1949), Rubin (1975), Rich (1980), Scott (1986), De Lauretis (1987), Crenshaw (1989) Butler (1990), Collins (1990), e Connell (1995), nos permite visualizar o pensamento sobre gênero ao longo do tempo.

Por fim, vemos que o conceito de gênero é complexo e plural, mas ele continua sendo uma construção social e cultural que está profundamente relacionada às desigualdades e às estruturas de poder da nossa sociedade. O olhar de cada uma, de Beauvoir a Connell, de Scott a Butler, nos mostra que gênero é tanto performance, estrutura social, quanto identidade e ferramenta de resistência. Com tantas contribuições e olhares, seguiremos agora pensando o gênero e o trabalho.

Olhando gênero e trabalho

Segundo Heilborn & Sorj (1999:17), "o ingresso do trabalho feminino na pauta universitária do final dos anos sessenta e início dos setenta foi um dos primeiros temas que as feministas utilizaram para marcar sua presença". Dessa forma, inicialmente, a discussão sobre o trabalho feminino tornou-se parte da Sociologia do Trabalho no Brasil devido às "importantes afinidades teóricas com o debate intelectual daquela época, que estava dominado pela teoria marxista" (HEILBORN & SORJ, 1999:18).

Assim, naquela época, a participação das mulheres no mercado de trabalho era analisada sob uma perspectiva marxista, que considerava o contexto de desenvolvimento industrial e tecnológico como determinante para as condições de inclusão ou exclusão delas na força de trabalho.

De acordo com Araújo (2001:131), os estudos sobre o trabalho e os trabalhadores no Brasil até os anos 70 refletiam uma visão uniforme da classe trabalhadora, que negligenciava o trabalho das mulheres e as disparidades de gênero no mercado de trabalho. Em geral, a literatura sobre o trabalho estava centrada em estudos sobre fábricas e operários, ou seja, na própria classe operária. Nesse contexto, a classe operária era considerada homogênea, sendo distinguida apenas pelo status de empregado ou desempregado.

Durante esse período, a questão de gênero não era considerada um elemento distintivo da classe operária, como apontado por Hirata & Kergoat (1994:93). A literatura existente até então frequentemente abordava os operários ou a classe operária sem fazer qualquer menção ao sexo dos atores sociais. No entanto, a partir dos anos 1970, a análise do mundo do trabalho através da lente da classe social passou a ser alvo de críticas. É importante ressaltar que, nesse mesmo momento, estava em curso uma construção conceitual em torno do gênero não apenas no Brasil, mas também internacionalmente, com movimentos feministas e debates sobre a inclusão das mulheres no mercado de trabalho e na esfera pública.

Diante das críticas recebidas, essa mudança enfatizou a insuficiência do conceito de classe para entender as relações entre mulheres e homens na sociedade, assim como as assimetrias que experimentam. Isso levou à percepção de que conceitos como gênero e sexo social são construções culturais e históricas, desafiando a visão biologizante que relegava as mulheres à subordinação e inferioridade. Em suma, esses questionamentos contribuíram para a compreensão de que "a classe operária tem dois sexos".

A afirmação de que "a classe operária tem dois sexos" não apenas contesta a prática comum de usar o termo masculino nos textos que tratam da classe operária, referindo-se tanto a trabalhadores quanto a trabalhadoras. Ela também ressalta que as práticas, a consciência, as representações e as condições de trabalho e desemprego dos trabalhadores e das trabalhadoras são frequentemente assimétricas. Raciocinar em termos de unidade da classe operária sem considerar o sexo social resulta em um entendimento truncado - ou até mesmo falso - do que constitui uma classe social (HIRATA & KERGOAT, 1994:95).

Nesse sentido, de acordo com Araújo (2001:132), houve uma reescrita da história da classe trabalhadora, com a visibilidade cada vez maior da presença das mulheres, especialmente nos contextos fabris. A autora destaca ainda que, a partir dos anos 1940, pesquisadores passaram a destacar o aumento da participação feminina no mercado de trabalho, o que levou à evidência de questões como a dupla jornada de trabalho, a exploração das trabalhadoras domésticas e o trabalho não remunerado realizado em casa (Araújo, 2001:132).

De 1920 a 1980, observou-se um aumento significativo da presença feminina no mercado de trabalho, coincidindo com um período de intensificação dos processos de industrialização e urbanização no Brasil. No entanto, conforme relata Araújo (2001), essa inserção das mulheres no mercado de trabalho extradoméstico foi caracterizada por continuidades. Um grande número de mulheres ocupava posições não qualificadas, com empregos precários, baixa remuneração e pouca ou nenhuma proteção social. Elas se concentravam principalmente em ocupações tradicionalmente femininas, como trabalho doméstico, atividades de produção para consumo próprio e do grupo familiar. Além disso, encontravam-se em nichos como magistério, enfermagem, comércio, telefonia, alguns setores industriais como têxtil e do vestuário, e serviços pessoais, como cabelereiras, manicures e lavadeiras. (Araújo, 2001:133)

A partir dos anos 1990, no contexto brasileiro, emerge a feminização do mercado de trabalho, acompanhada por transformações decorrentes dos processos de reestruturação produtiva - uma dinâmica que teve início nos anos 1970 em nível global - e da globalização. Essa nova forma de acumulação de capital provocou mudanças profundas tanto no Brasil quanto internacionalmente, afetando significativamente o mundo do trabalho e a sociedade em geral.

Nesse sentido, Araújo (2001) destaca que a feminização do mercado de trabalho tornou-se crucial para compreender as transformações no mundo laboral. Entretanto, um dos resultados do processo de reestruturação produtiva foi a deterioração das relações e das condições de trabalho, resultando em novas formas de exclusão que também afetaram as mulheres trabalhadoras.

A respeito das mudanças percebidas, Araújo (2001) relata que, nesse período, as mulheres foram predominantemente absorvidas pelo setor de serviços. Apesar do aumento da escolarização feminina, elas ainda enfrentavam trabalhos precários, salários baixos, contratos flexíveis e disparidades salariais.

Considerando esse breve panorama da inserção das mulheres no mundo do trabalho, é evidente que elas continuam a enfrentar desafios significativos, tanto antigos quanto novos. Ao longo das décadas e das lutas, houve avanços e conquistas para as mulheres. No entanto, é crucial reconhecer que, em um contexto capitalista, nenhuma conquista é garantida permanentemente, e as disparidades sociais tendem a se acentuar e complexificar com as transformações.

Diante disso, torna-se necessário buscar constantemente novas estratégias de inserção e permanência no mercado de trabalho. É a partir desse entendimento que prosseguimos na busca por novos olhares e abordagens, explorando perspectivas "das bordas" para compreender de forma mais completa e inclusiva as dinâmicas do mundo do trabalho contemporâneo.

CAPÍTULO 3

NARRATIVAS DE BORDAS

“Da cabeça às pontas do Audiovisual”

3.1 Ecos e Ruídos metodológicos

Entre o pensar e o realizar, há um longo caminho, um caminho nada linear, com estradas bastantes sinuosas e com tantos possíveis encontros e reencontros com o inesperado. Em síntese, essa é a frase que poderia definir, de certo modo, os tantos caminhos que trilhamos até aqui com a presente investigação e os tantos caminhos que gostaríamos de trilhar, mas não foi possível. Logo, também devemos considerar nessas tantas estradas da investigação dois sentimentos: um oriundo da expectativa e o outro da frustração. É importante frisar que, uma das “heranças” de um pensamento científico¹ que podemos chamar de “originário”, tratava/trava a razão em oposição à emoção, isto é, as constantes presenças das dicotomias, dos binarismos que ainda regem e influenciam o pensamento científico atual e tantas outras esferas da sociedade como: bem/mal, razão/emoção, corpo/mente, feminino/masculino, aquilo/aquele, entre outros.

Dito isso, escrever sobre sentimentos oriundos da expectativa e da frustração em uma investigação de cunho acadêmico-científico não seria algo bem recebido em determinados espaços/situações que ainda separam corpo/mente, razão/emoção para definir o rigor científico e validação nesses moldes. Pontuamos que não há e nunca houve cisão, trata-se de caminhos indivisíveis, estradas sinuosas que sempre se encontram e por isso, compartilhar sentimentos relacionados às expectativas e frustrações do processo da investigação é também reiterar o lugar da “honestidade científica”, que compartilha sentimentos e caminhos, sejam agradáveis ou desagradáveis.

Afinal, realizar uma pesquisa exige um corpo que pensa, um corpo que sente e estamos sempre pensando, sentindo durante todo o processo da pesquisa, não há análise realmente fria dos dados, não há corpo distante da razão, não há neutralidade², isto é, somos afetados/as por tudo que lemos, escrevemos, ouvimos e lemos, tudo isso nos compõe e compõe essa organização de palavras e frases que se fossem uma sonoridade, ela seria dissonante. Dissonante por tantas camadas sonoras que se desencontram, os tantos ruídos de tudo. Entre o pensar e o realizar a pesquisa, há muitas dissonâncias e reverberações no processo e compartilhar esses “bastidores” é também uma forma

¹ Estas são algumas das obras e seus respectivos filósofos que abordaram as dicotomias do pensamento científico - e inspiraram a tradição científica que nos orienta: "Discurso do Método", de René Descartes (1637); "Crítica da Razão Pura", de Immanuel Kant (1781); "A Ciência da Lógica, de Friedrich Hegel (1812-1816), entre outros.

² Essa ideia remonta a debates filosóficos e epistemológicos sobre a objetividade e imparcialidade na investigação científica. A ideia de que a ciência deve ser neutra, livre de influências externas, tem sido discutida e contestada ao longo da história da filosofia da ciência. Autores como Karl Popper, Thomas Kuhn, contribuíram para discussões sobre a neutralidade na ciência.

metodológica que consideramos importante compartilhar. Assim como nos bastidores de uma produção audiovisual, onde temos as cenas nas frentes das câmeras e o que ocorre atrás das câmeras, a pesquisa também possui, e aqui estão os “bônus”, as “cenas extras”, o “making of” desse filme.

3.2 Procedimentos e percalços metodológicos

“Num mundo onde as vozes juvenis raramente modelam os discursos públicos produzidos em torno das categorias adolescência ou juventude (...) conversar com jovens e ouvir as histórias que têm para contar pela sua própria voz continua a ser uma forma privilegiada de entrar nas suas vidas, de compreender as suas experiências vividas e realidades subjetivas.” (FERREIRA, 2017:21)

Para a realização de uma investigação, mobilizamos ferramentas específicas, isto é, munidos/as de métodos e técnicas, nos aventuramos em jornadas descobertas que nem sempre seguem uma linha direta, na busca pela compreensão de uma dada problemática. Dessa forma, o início de uma pesquisa traz consigo uma série de questionamentos que visam ser respondidos dentro de um prazo estabelecido, seguindo trajetórias metodológicas específicas.

Nesse processo de olhar as ferramentas que melhor auxiliem na procura por respostas, também empregamos certas lentes para visualizarmos esses problemas de pesquisa. Essas lentes – que podemos chamar de lentes teóricas – podem melhorar a visibilidade ou até mesmo “desfocar” nossa visão dos problemas de pesquisa. Portanto, não é uma tarefa simples mobilizar nossas melhores ferramentas, nossas lentes, na busca dessas respostas, especialmente quando lidamos com a partilha de narrativas. Não se trata apenas de procurar respostas por meio de ferramentas e lente, mas sim de adentrar o âmago dos indivíduos, acessar memórias, suas jornadas, que também podem ser dolorosas – tanto para quem ouve, quanto para quem fala. É essencial ter cuidado, sensibilidade e respeito pelo que é compartilhado conosco.

Ferreira (2017) nos adverte que adotar uma postura rígida com certezas teóricas e regras metodológicas ao lidar com os/as jovens de hoje e buscar refúgio em métodos convencionais é como dar voltas em círculos, acabando por retornar ao que já se conhece. Ao ponderarmos sobre isso, devemos lembrar da pluralidade das experiências, o que inclui diferentes expectativas, desejos, incertezas e desafios que compõem a vida dos/as sujeito/as da pesquisa. Mesmo com as categorias estruturantes da sociedade e um conjunto acumulado de leituras e possíveis respostas, devemos estar cientes das especificidades, singularidades e descontinuidades que podem nos surpreender ao revelar o inesperado. Essas surpresas não só devem nos chamar atenção, mas também nos incentivam a despirmos de olhares essencializantes³.

Nesta pesquisa, o primeiro passo metodológico não se resume apenas a identificar sua abordagem qualitativa. Consideramos que o primeiro procedimento metodológico envolve um processo de reflexão, revisão, tentativa, experimentação e discussão sobre as potenciais limitações de nossas ferramentas, lentes e olhares. Em suma, embora possa parecer simples quando expresso dessa forma, este passo inicial é encantadoramente complexo.

Diante disso, expor as limitações das escolhas metodológicas e repensá-las é o primeiro passo. E geralmente, esse momento é visto como os *bastidores* do processo de investigação, quando esse momento é a investigação em si. Portanto, as realidades que encontraremos em campo nem sempre cabem em nossas ferramentas escolhidas e compartilhar os possíveis “*erros e acertos de rota*” também é uma possível forma de contribuir para o movimento do conhecimento. Em linhas gerais, Ferreira (2017:20) chamou esse movimento de reflexividade metodológica:

“Não ter medo de reconhecer e discutir publicamente as instabilidades em cada processo de pesquisa revela, por parte do investigador, cuidada atenção à forma como o percurso de investigação está a decorrer, uma atitude de reflexividade metodológica constante, enquanto ato contínuo de pensar a pesquisa a partir dos contextos da sua produção, do lugar tomado pelo investigador, e do lugar a ele atribuído pelos sujeitos investigados. Manifesta também sensatez e maturidade enquanto pesquisador, ao tentar corrigir o que não está a correr bem. Invisibilizar os altos e baixos e o constante vaivém do processo de pesquisa é uma atitude que acaba por potenciar a replicação de

³ Algumas autoras que discutem sobre o rompimento desses olhares essencializantes na ciência são Audre Lorde (1984) e bell hooks (1984), ambas feministas negras. As obras indicadas são, respectivamente, “Sister Outsider” e “Feminist Theory: From Margin to Center”,

“erros” que poderiam ser evitados por outros incautos, caso estes tivessem sido previamente sensibilizados para a probabilidade da sua ocorrência.”

Neste exercício de reflexividade metodológica, é importante considerar que, foram adotadas as seguintes etapas metodológicas: primeiro, realizou-se uma localização inicial das jovens mulheres que atuam "*pelas bordas*" do Audiovisual, com idades entre 20 e 30 anos e atuantes em São Paulo; em seguida, procedeu-se ao levantamento dos perfis dessas jovens mulheres por meio da elaboração e aplicação de questionários; após a análise dos perfis recebidos, selecionou-se pelo menos 5 jovens mulheres para a fase de escuta e registro de suas narrativas, levando em consideração disponibilidade e perfil; as entrevistas foram realizadas de forma semiestruturada, com a elaboração de um roteiro que contemplasse os dados levantados e os perfis, com foco na narrativa, incluindo aspectos como formação, família e outras relações com o trabalho; por fim, foram realizadas as 5 entrevistas semiestruturadas e os dados foram coletados a partir dessas narrativas

Sobre essas etapas e as suas realizações, ressalta-se as transformações ocasionadas em decorrência do período de pandemia que vivenciamos, isto é, desde março de 2020 até 2022 experenciamos o isolamento social devido a covid-19 – ou o novo coronavírus – um vírus de contágio extremamente rápido que atingiu o mundo todo. Diante desse cenário, vivenciamos o incerto e passamos por situações de extremo assombro, ou seja, rearranjos em todas as esferas da vida foram necessários, o que inclui o processo dessa investigação. Logo, considerando o contexto pandêmico e o cuidado com a saúde, todas as etapas metodológicas foram realizadas remotamente, respeitando o isolamento social e o andamento da cobertura vacinal.

Evidentemente, o cenário pandêmico teve um grande impacto no desenvolvimento da pesquisa, aumentando os tantos percalços metodológicos. Ao longo desse período, enfrentamos constantes ajustes, adaptações e frustrações no processo. Entretanto, apesar desses inúmeros desafios ao longo de cada etapa da investigação, conseguimos iniciar as fases e obter as narrativas.

Metodologicamente, esta pesquisa busca compreender as experiências das jovens trabalhadoras do audiovisual por meio de suas narrativas. O objetivo é compreender as estratégias individuais e/ou coletivas que empregam em torno da inserção-permanência no Audiovisual. Dessa forma, concentramos o foco na compreensão dessas relações e nos

sentidos que atribuem ao trabalho que realizam, explorando seus desafios, desejos, sonhos e trajetórias. Consideramos a interação entre juventude e trabalho, gênero e trabalho, e a interseção entre trabalho e o audiovisual como lentes para analisar essas narrativas.

Metodologicamente, esta pesquisa busca compreender as experiências das jovens trabalhadoras do audiovisual por meio de suas narrativas. O objetivo é compreender as estratégias individuais e/ou coletivas que empregam em torno da inserção-permanência no Audiovisual. Dessa forma, concentramos o foco na compreensão dessas relações e nos sentidos que atribuem ao trabalho que realizam, explorando seus desafios, desejos, sonhos e trajetórias. Consideramos a interação entre juventude e trabalho, gênero e trabalho, e a interseção entre trabalho e o audiovisual como lentes para analisar essas narrativas.

Para isso, as jovens mulheres são interlocutoras da pesquisa e suas experiências são compartilhadas através de entrevistas semiestruturadas com cunho narrativo, o que chamaremos aqui de “*narrativas biográficas-laborais*”, ou seja, as jovens compartilham suas narrativas com enfoque na inserção-permanência laboral, mas passa por sua “biografia” ao compartilhar sobre formação, trabalho, família, gostos, experiências, desejos, desafios, isto é, para apreendermos o conjunto de experiências, desafios, desejos e estratégias de inserção-permanência, as jovens nos contextualizam com o “todo” de suas trajetórias. Essas jovens mulheres compartilham suas experiências, conduzindo suas próprias narrativas e abrindo uma parte de suas vidas e seus olhares. Ouvir com respeito e sensibilidade é um compromisso ético presente em todo o momento dessa partilha.

Assim, realizamos a etapa de localização/mapeamento dessas jovens mulheres remotamente, com auxílio das tecnologias disponíveis, fazendo uso das redes sociais que extrapolam as barreiras dicotômicas do *online-offline*, ou seja, o “*online não deve ser entendido em oposição ao offline*” (SIMÕES, 2017:111). Considerando o contexto pandêmico citado e a impossibilidade de buscar presencialmente coletivos, produtoras, grupos e estabelecer qualquer contato presencial para o andamento da investigação na cidade de São Paulo, a busca foi realizada através da internet, isto é, pensando que grupos, coletivos, produtoras relacionados ao Audiovisual também estão em redes sociais como Instagram, Facebook, Twitter, entre outros, partimos desses espaços para a localização e indicação dessas jovens mulheres. Ressalta-se também que a busca via rede social estava prevista antes do contexto pandêmico, mas ela foi intensificada e usada exclusivamente devido ao contexto.

A partir disso, foi realizada uma coleta de perfis por meio de um questionário remoto utilizando o Google Forms, no qual cerca de 15 jovens mulheres participaram.

Dessas 15, selecionamos 5 para esta fase de entrevistas e escuta, onde compartilharam suas narrativas. É importante ressaltar que as entrevistas foram agendadas levando em consideração a disponibilidade das participantes e os perfis coletados por meio do questionário. No entanto, devido ao aumento do uso de plataformas remotas e às exigências deste formato, a localização e o mapeamento das jovens foram desafiados. Muitas delas manifestaram interesse em participar, mas acabaram não respondendo ao questionário ou não estavam disponíveis para as entrevistas devido a questões relacionadas ao trabalho, tempo e outras situações. Além disso, houve casos de jovens mulheres que permaneceram em silêncio: não responderam, nem mesmo visualizaram o contato

Durante esta fase da investigação, localizar essas jovens mulheres exigiu uma mobilização intensa, aproveitando os contatos pessoais e redes estabelecidas em momentos anteriores para obter indicações iniciais. Além disso, foram feitas incursões remotas em grupos e coletivos relacionados ao Audiovisual, apresentando a pesquisa em busca de indicações. A partir das indicações obtidas, novas conexões foram estabelecidas, contribuindo para a construção contínua de uma “rede” de contatos.

Em linhas gerais, essa construção de uma “rede” também é baseada, ou melhor, inspirada na técnica de pesquisa chamada de *Snowball Sampling* (bola de neve). De acordo com Baldin & Munhoz (2012), o método conhecido como “bola de neve” é usado em pesquisas sociais como uma técnica de amostra não-probabilística. Neste método, os/as participantes iniciais do estudo indicam novos/as participantes, que por sua vez indicam novos/as participantes, até que o objetivo do estudo ou o ponto de saturação seja alcançado, quando os novos/as entrevistados/as começam a repetir o conteúdo.

Esta abordagem é uma maneira de utilizar cadeias de referência para obter o maior número possível de informações sobre cada participante da rede (ALBUQUERQUE, 2009). A vantagem dos métodos baseados em cadeias de referência, de acordo com Albuquerque (2009), é que a população oculta pode ser identificada mais facilmente por outras partes da população. Como afirmado por Sanchez e Nappo (2002), a seleção de sujeitos usando a técnica de bola de neve a partir de informantes importantes permite uma melhor compreensão da população investigada e o atendimento de vários grupos. As sementes devem ser as primeiras contatadas, de acordo com Goodman (1961). Eles/as também devem ter conhecimento da comunidade a ser investigada. Isso permite uma melhor compreensão do universo estudado e maior diversidade.

Em linhas gerais, Robert K. Merton (1936) é geralmente considerado o pioneiro da técnica da bola de neve. A ideia de usar informantes-chave para encontrar outros/as participantes pertinentes foi apresentada por ele em seu trabalho chamado "*Focal Points*". A abordagem de Merton (1936) propôs que os/as pesquisadores/as deveriam começar com indivíduos bem informados/as sobre a comunidade ou grupo de estudo, em vez de selecionar participantes aleatoriamente. Criando uma "bola de neve" de conexões, esses informantes-chave indicariam outros/as participantes pertinentes.

Outra contribuição sobre a técnica vem de James S. Coleman, Elihu Katz e Herbert Menzel (1966) que ampliaram o conceito de bola de neve e se concentraram em como pode ser usado nas redes sociais. No artigo, enfatizam a técnica para estudar redes e interações sociais. E sustentam que a bola de neve é particularmente eficaz no estudo das relações sociais em comunidades específicas.

Enquanto isso, Annette Biernacki e Dan Waldorf (1981) criaram o conceito de "amostragem direcionada" na técnica da bola de neve. A pesquisa "*Snowball Sampling: Problems and Techniques of Chain Referral Sampling*", escrita pela dupla, enfatiza como os/as pesquisadores/as podem intencionalmente direcionar a amostra para atingir específicos grupos ou subpopulações. Biernacki e Waldorf enfatizaram que a amostragem bola de neve é flexível, o que permite que os/as pesquisadores/as se concentrem em comunidades específicas que os interessam.

A vantagem da metodologia é que ela é particularmente útil para estudar comunidades pequenas e específicas, pois é mais fácil encontrar informantes-chave. Além disso, os pesquisadores podem acessar rapidamente a rede social de interesse ao começar com informantes-chave bem conectados. A desvantagem é que, como a amostra depende das indicações iniciais, existe o risco de viés na escolha dos/as informantes. Os resultados podem não ser generalizáveis para a população em geral porque a amostragem não é aleatória. De qualquer forma, ao usar a técnica da bola de neve em suas pesquisas, pesquisadores/as devem considerar questões éticas como obter consentimento informado dos/as participantes e proteger sua privacidade, etapa fundamental para a investigação e que realizamos com as jovens mulheres que narraram suas trajetórias.

Com esses movimentos e esforços, a localização e mapeamento inicial foram realizadas na maior parte do tempo através de três ferramentas: Instagram, Whatsapp e Facebook. Ou seja, como já citado anteriormente, o contexto pandêmico impossibilitou a construção e permanência de contatos de forma presencial, fazendo com que uma das principais estratégias metodológicas fosse esse “mergulhar nas redes” e buscar as jovens

mulheres através das tantas @ indicadas. Esse movimento foi um mergulho profundo, falando com inúmeras jovens sobre a investigação, apresentando as motivações, usando cada canto dessas “redes”, mas também foi bastante exaustivo permanecer horas e horas em todas essas redes sociais através de celulares e notebooks.

Mesmo com alguns contatos já estabelecidos presencialmente e/ou remotamente em momentos anteriores – considerando aqui os processos da elaboração da monografia, dissertação e também os diversos espaços já frequentados, relações estabelecidas em momentos outros da vida - com pessoas atuantes da área, entre outros, a pandemia afetou extremamente a disponibilidade de todas as envolvidas: algumas jovens mulheres que tinham confirmado participação anteriormente não conseguiram concluir a participação e esse movimento de buscas por novas indicadas foram constantes durante todos os meses.

Em linha gerais, estava prevista a continuidade da localização/mapeamento remoto das jovens mulheres para levantamento de perfis. Os questionários foram aplicados e distribuídos nos espaços remotos já citados com o intuito de buscar mais perfis variados e selecionar mais jovens mulheres para um segundo momento de entrevistas. No entanto, entrevistamos 5 jovens mulheres e 15 jovens mulheres participaram respondendo ao questionário, e tentamos atingir mais jovens mulheres após o relatório de qualificação, mas não foi possível por falta de disponibilidade delas. Nesse momento de finalização, permanecemos trabalhando com as 5 narrativas e os 15 questionários.

Sobre a escolha de ouvir as narrativas, Bosi (1994) comenta sobre *registrar a voz e, através dela, a vida e o pensamento*. Dessa forma, essas jovens mulheres narram suas experiências, seus desafios e suas expectativas. Elas têm muito o que contar e deixaram conosco uma parte de suas vidas e de seus pensamentos enquanto cedíamos ouvidos atentos e respeitosos.

Por fim, o ato de narrar dos/as jovens também contribui para que possamos compreender os momentos de transição e colabora para fortalecer estratégias nesse momento da vida. Segundo Weller (2014:357), ouvir jovens pode “*apontar transformações na estrutura social de uma forma mais ampla, bem como as consequências dessas mudanças na organização da vida cotidiana*”. Ou seja, as experiências narradas por essas jovens mulheres também podem ser compreendidas como uma forma de enfrentamento, como uma forma de apontar as “falhas” da estrutura social e reivindicar transformações, bem como de compartilhar suas resistências tão constantes em um cenário de transformação.

3.3 Aplicação dos Questionários

O questionário chamado de “*Questionário – Jovens Trabalhadoras do Audiovisual*” foi difundido através de grupos do Whatsapp, Facebook e conversas no Instagram através de indicações de contatos próximos e de outros contatos criados para a pesquisa. Esse momento do mapeamento e localização durou alguns meses e foi bastante desafiador, como já citado anteriormente, a pandemia afetou bastante vários momentos e esse foi um deles. No entanto, 15 jovens mulheres responderam as questões e apresentaremos os resultados dessa busca.

Idade das jovens

Como podemos observar, a maioria das participantes possuem idade entre 20-30 anos, ou seja, recebemos mais participações de jovens adultas. Assim, na faixa etária entre 20-24 anos, participaram 3 jovens, enquanto na faixa-etária 25-30 participaram 11 jovens, e acima disso, uma participante de 33 anos.

Gênero

Sobre gênero, 14 jovens se declaram como “cis”, ou seja, essas jovens possuem a identidade de gênero correspondente ao sexo biológico. Logo, essas jovens se identificam como mulheres “cis” – remete ao termo cisgênero/cisgeneridade. No entanto, observamos que alguém durante a participação se identifica como alguém “além de qualquer caixa” e preencheu o campo dessa forma.

Orientação Sexual

Sobre a orientação sexual, 2 jovens deixaram em branco o campo de resposta, mas 6 jovens mulheres participantes se identificam como bissexuais, 2 jovens mulheres participantes se identificam como pansexuais, 3 jovens mulheres participantes se identificam como lésbicas e apenas 1 jovem mulher se identifica como heterossexual. Nessa questão também ocorreu de 1 jovem pontuar que está além de qualquer caixa, ou seja, não se identificando com nenhuma dessas possibilidades de orientação.

Cor/Raça/Etnia

Sobre questões relacionadas a cor/raça/etnia, a maioria das participantes nessa fase dos questionários são jovens mulheres brancas, ou seja, cerca de 8 jovens se identificam como brancas. No entanto, 3 jovens mulheres se identificam como pardas e 2 jovens mulheres se identificam como negras. Ressalta-se que 1 jovem se identifica como sendo indígena em retomada e outra jovem se identifica como afroindígena.

Escolaridade

Nessa questão sobre escolaridade e estabelecimentos de ensino, das 15 respostas recebidas vemos que: 8 jovens estudam/estudaram em estabelecimentos/escolas privadas e contaram com bolsa; 4 jovens estudam/estudaram em estabelecimentos/escolas privadas e não contaram com bolsa; 2 jovens estudam/estudaram em estabelecimentos/escolas públicas; e 1 jovem estudou/estuda em estabelecimentos/escolas públicas e privadas.

No quesito ensino superior, a maioria das jovens cursaram e completaram essa modalidade de ensino. Ou seja, 11 jovens assinalaram que concluíram o ensino superior, mas 3 jovens assinalaram que não concluíram essa modalidade de ensino. Sobre a realização de pós-graduação (lato sensu), 1 jovem assinala que concluiu essa modalidade de ensino.

Ainda sobre escolaridade/estudos, 11 jovens não estão estudando atualmente, mas 4 jovens assinalaram que estão estudando atualmente. Dessas 4 jovens que assinalaram que estão estudando, 2 responderam que estão frequentando o ensino superior, 1 respondeu que está frequentando a pós-graduação e 1 jovem não assinalou, mas respondeu em outra questão.

Logo, das 4 jovens que estão estudando atualmente, uma delas está cursando *Artes Visuais*, outra jovem está cursando *Urbanismo Social: Gestão Urbana, Políticas Públicas e Sociedade*, outra está cursando *Gestão Ambiental* e uma está fazendo cursos técnicos online na área de Motion. Aqui podemos perceber as aproximações e os distanciamentos com o Audiovisual durante a busca por tais formações.

Cursos Extras

Das 15 jovens, 5 jovens não estão frequentando curso/oficina; 5 jovens estão frequentando cursos/oficinas no campo da Arte/Cultura; 2 jovens estão frequentando cursos/oficina para Qualificação Profissional; 1 jovem está frequentando curso/oficina de Idiomas/Línguas; 1 jovem está frequentando curso/oficina em Comunicação/Marketing Digital; 1 jovem está frequentando curso técnico online na área de Motion; e 1 jovem está frequentando aulas da língua Tupi-Guarani Nhandéwa.

Cursos no Audiovisual

Das 15 participações no questionário, 12 jovens responderam que:

- 1) cursos sobre gravações de clipes;
- 2) Pós-Graduação em Fotografia na FAINC;
- 3) Instituto Criar de TV, Cinema e Novas Mídias, Projeto Sampa Cine Tec (Prefeitura de SP) e Graduação em Produção Audiovisual;
- 4) Cursos breves como o do Bucureste em São Paulo e Direção de Fotografia em 2017;
- 5) Cinema na Anhembi Morumbi (Prouni);
- 6) Cursos na AIC, Instituto Criar, Instituto Casa dos Criadores e Universidade Federal de Alagoas;
- 7) Curso de Animação Tradicional no Instituto Criar, Programação de Jogos no Senac (gratuito) e Graduação de Tecnologia em Produção Multimídia no Senac (paga);
- 8) Cursos de Cenografia no Instituto Criar, Roteiro no IFF e Narrativo Audiovisual no Barco;
- 9) Rádio e TV pela Anhembi Morumbi e técnico em Áudio e Vídeo pela ETEC Roberto Marinho;
- 10) Bacharela em Cinema;
- 11) Cursos na AIC, Sesc e DRC;
- e 12) Audiovisual na Faculdade das Américas e curso técnico de Operador de Câmera no Senac;

Trabalho

Todas as jovens responderam que estão trabalhando e realizando algum trabalho no Audiovisual atualmente. E das 15 jovens, 5 jovens assinalaram que

realizam trabalhos de forma Autônoma/Conta Própria; 8 jovens assinalaram que realizam trabalhos como Microempreendedora/e Individual (MEI); 1 delas assinala que realiza trabalho como Empregada/o do setor privado com contrato/carteira assinada; e 1 delas assinala que realiza trabalho como Empregada/o do setor privado sem contrato/carteira assinada.

Cidade que reside/trabalha

Das 15 jovens, 11 jovens moram em São Paulo, 1 jovem assinala que mora em Sorocaba e São Paulo, 1 jovem assinala que mora em Sorocaba, 1 jovem assinala que mora em Bauru e outra em Santo André. Das 15 jovens, 12 jovens trabalham em São Paulo, mas 2 das jovens destacam que também se deslocam; 1 jovens assinala que trabalha em Barueri, 1 em Sorocaba e 1 em Bauru.

Tempo de atuação no Audiovisual

Das 15 jovens que trabalham na área do Audiovisual, todas, exceto uma, forneceram informações sobre sua experiência. A maioria delas destacou o ano em que ingressou nesse campo, enquanto outras indicaram aproximadamente quantos anos estão atuando. Para ser mais preciso, temos o seguinte levantamento: uma jovem ingressou em 2011; outra em 2014; duas em 2015; duas em 2016; três em 2017; uma em 2018; uma em 2020; uma afirmou estar na área há 9 anos; outra há cerca de 13 anos; e a última mencionou que está envolvida desde a adolescência, totalizando cerca de 10 anos de experiência.

Outras Atuações

Entre as 15 jovens, 13 delas compartilharam as diferentes áreas em que também atuam ou atuaram. Estas áreas incluem:

1. Cozinha;
2. Ilustração, Arte Educação e Ensino de Fotografia;
3. Marketing Digital (Mídias Sociais), Design Gráfico e Fotografia;
4. Terceiro Setor;
5. Edição de vídeo e Animação;
6. Arquitetura e Comunicação visual;

7. Ilustração de estampas de sapato antes da faculdade e criação de capas de cadernos durante o estágio universitário;
8. Exclusivamente audiovisual e música;
9. Fotografia;
10. Produção musical e trilha sonora no setor musical e de espetáculos, além do audiovisual;
11. Experiência em restaurante, varejo, atendimento ao cliente e recreação infantil, entre outros;
12. Ensino de línguas;
13. Trabalho administrativo;

Participação em coletivos

A maioria das jovens não está envolvida em coletivos ligados ao Audiovisual; aproximadamente 11 jovens mulheres não participam de nenhum coletivo, enquanto 4 jovens estão atualmente envolvidas em coletivos, principalmente em São Paulo. Quanto à participação em outros coletivos ou movimentos, cerca de 5 jovens afirmam não terem participado ou participarem de nenhum; aproximadamente 5 jovens deixaram essa questão em branco; e 5 jovens compartilham sua participação em outros coletivos ou movimentos, incluindo:

1. Coletivo Trama de Arte Têxtil e Roça Punk;
2. Participação na produtora JODO e na produtora Yoni;
3. Coletivo Sobre Olhar e Núcleo Negro de Pesquisa e Criação;
4. Participação em coletivos feministas durante a faculdade;
5. Participação em coletivo de mulheres do audiovisual entre os anos de 2017 e 2019.

3.4 Narrativas das Jovens

KIARA

Kiara tem 26 anos, é bissexual e negra. Trabalha e reside em São Paulo. Ela nos conta que sua chegada inicial no Audiovisual aconteceu em 2012 e através da Fotografia durante o período que cursava o ensino médio. A escola pública que ela estudava oferecia um curso livre de Fotografia e ela fez cerca de dois, três meses de um curso chamado *“Olha a gente aqui”*. Durante o curso, ela explorava o espaço da escola através da Fotografia e também aprendeu sobre teoria.

Depois desse curso, ela foi trabalhar como jovem aprendiz e uma amiga comentou sobre a existência do Instituto Criar de TV, Cinema e Novas Mídias. A amiga de Kiara achou a cara dela e também tinha feito um curso no Criar, fazendo com que Kiara se interessasse e olhasse a relação dos cursos. Ela conta que nessa época era por oficinas, mas que agora são por núcleos, departamentos. Assim, ao buscar pelo curso, encontrou o de Câmera e fala que: *“como eu já fiz Fotografia, eu sempre gostei muito de Foto, aí eu fui fazer o processo seletivo pra entrar no Criar e isso em 2015”*.

Assim, Kiara passou no processo seletivo e foi estudar no Instituto Criar entre 2015 e 2016, período que teve contato com cinema, com vídeo, porque antes disso, só teve contato com a Fotografia: *“a partir do Criar, passei a ter contato com vídeo”*. Com acesso as aulas teóricas e bastante contato com aulas práticas, ela teve contato com os equipamentos, teve saídas para a rua e fazia curtas-metragens dentro do espaço do Criar, conta que têm os galpões, equipamento e que a partir disso, ela seguiu no Audiovisual e acabou gostando.

Com a aproximação da Fotografia no período da escola e o gosto pelo Audiovisual formado através do contato com o Criar, Kiara fez o curso de Produção Audiovisual, como bolsista do Prouni, em uma faculdade particular chamada FMU, em São Paulo. Ela entrou na graduação após o Criar, conta que foi um curso de 2 anos e tecnólogo, reforça o quanto a bagagem do Criar contribuiu para que compreendesse muitas coisas durante a graduação e acompanhasse com facilidade as atividades previstas.

Sobre o seu contato inicial com o Audiovisual e suas influências para que isso acontecesse, ela também lembra de outras situações além da amiga que fez a recomendação do Instituto Criar. Assim, conta sobre outra amiga que fez o curso de Rádio e TV e relembra a infância quando brincavam e ambas diziam que seriam

jornalistas. Como essa amiga é um ano mais velha do que Kiara, ela concluiu o ensino médio e foi fazer audiovisual e conta que: “*eu brincava com ela falando: aí não quero fazer Audiovisual, quero ser jornalista*”, mas que depois foi para a mesma área. Ela foi para a parte de vídeo, de câmera e a sua amiga para a produção. Kiara conta sobre a grande influência da amiga e sobre a correria da vida em impedir que realizem projetos juntas:

“Ela também foi uma grande influência, porque a gente sempre trocou bastante, por conta da correria, a gente não conseguiu ainda fazer nenhum projeto juntas, a gente tentou... a gente tentou um edital recentemente e não rolou, mas... a gente sempre tem uns projetos... a gente tem projetos junto e a gente não conseguiu iniciar ainda por conta das correrias da vida”

Ela conta que na infância sempre gostou de observar e de imagens, e foi de onde veio a identificação com a Fotografia, mas depois que começou a estudar vídeo, passou a gostar mais de vídeo, de fazer mais vídeo do que fotos. Ainda sobre apoio e influência das amizades, conta que outros amigos também indicaram outro curso, um curso que foi realizado com parceria de empresas e da Prefeitura de São Paulo junto com a Secretária do Trabalho. Fala que: “*o bacana era que você recebia, estilo Bolsa Trabalho que é muito comum em São Paulo*”, que você estuda e depois recebe por isso, sendo um ótimo incentivo.

Esse curso era chamado de *Sampa Cine Tec*, mas fala que acredita que ele não deve existir mais por conta das trocas de gestão e descontinuidades. Alega que os amigos indicaram, deu certo e ela fez antes de cursar a faculdade, ficou cerca de 3 meses fazendo “freela” na área audiovisual e foi para esse curso no final de 2016 até 2017, período também após a formação no Instituto Criar.

A ideia do curso era de encaminhar para o trabalho nas produtoras, conta que eles tinham contato de produtoras e encaminhavam para elas e foi assim que ela também foi encaminhada para trabalhar em uma produtora de audiovisual. Kiara conta que não finalizou esse curso *Sampa Cine Tec*, porque deu prioridade para o trabalho, mas reforça o quanto foi bom ter esse acesso, já que entrou como estagiária em uma produtora e nessa mesma época ingressou na faculdade. Assim, ela ficou cerca de 2 anos como estagiária e depois 2 anos como fixa na função de assistente de produção, área que diz não ser a dela e que não gosta, confessa que não gosta de trabalhar com produção, mas que foi uma experiência boa e aprendeu bastante. A maioria dos trabalhos que fez foi como

videomaker e independente, trabalhou em eventos, festa, fez casamentos, fez videoclipe. Alega que trabalhou 4 anos em uma produtora, mas conta sobre a sua atuação no terceiro setor:

“Minha maior atuação é no terceiro setor, porque eu faço parte de um projeto social desde 2018, um projeto aqui do bairro, então sempre somei nessa parte dos registros dos eventos, de fotografia, de vídeo. Então, a minha maior atuação não seria no... não sei se no cinema em si, mas nesse... nessa área do terceiro setor acho que é minha a maior atuação. E além, né, ter atuação no cinema, porque eu trabalhei numa produtora durante 4 anos.”

Kiara realizou e realiza trabalhos em vídeo, quanto em fotos e ainda reforça essa dimensão com o bairro, do envolvimento em um projeto do bairro e somar também no registro dessas atividades. Como nem tudo são flores, ela também compartilha um pouco sobre as experiências boas e o aprendizado, mas também fala sobre as discriminações presenciadas e/ou vividas por ela durante o período de formação, falando sobre questões relacionadas ao machismo e às questões raciais que perpassam a inserção-permanência na área audiovisual:

“Assim (risadas) era meio loucura, tinha vez que era muita loucura. Não, sempre era loucura, mas foi um período bom por conta desse aprendizado. E no Criar que a gente teve as experiências, né? Mas, é... no Criar você lida com as primeiras questões do cinema, com o machismo, aí você lida com as questões raciais também, né? Aí, você já fica “opa!” ... aí, você vai entender que lá fora, infelizmente, você também vai acabar esbarrando com... com algumas questões, né? Eu sempre lembro de um diretor que... que a gente fez um curta, que era até para o finado Ministério da Cultura, era com... (...) era com verba deles, aí a gente teve que fazer um curta. Nossa, o diretor era um porre! Assim, ele não ouvia as meninas, ele não falava com as meninas, é... sempre que fosse falar alguma coisa para as meninas, ele falava para os meninos, assim era desse jeito, olhando pro “ai, tem que falar pra ela que não é desse jeito”, eu sempre lembro, até hoje eu lembro, assim.”

Ao expor que presenciou essas questões, conta que o filme acabou saindo, mas que foi bem difícil, bem complicado trabalhar com esse diretor em específico. Também reforça que essa foi a única situação no Criar, e de certo modo, ao longo da sua trajetória,

classifica a situação como mais marcante. Ela compartilha sobre essa questão na produtora em que trabalhou:

“Eu lembro dessa no... no Criar em específico, né? Pelo menos, a produtora que eu trabalhei, a diretora é preta, então a maioria das pessoas também eram pretas, LGBTQIA+. Então, a gente tinha muito cuidado com essas questões, principalmente em pensar não só quem tá lá na frente das câmeras, mas principalmente quem tá lá atrás também, né? das câmeras, a gente tenta sempre trabalhar o máximo de diversidade possível. Então, felizmente é um... é algo que a produtora sempre levou, assim, ao longo dos anos, né? Tanto nas temáticas dos filmes, quanto também na equipe. Mas, tipo, dessas situações eu lembro dessa em específico, talvez ao longo da conversa eu lembre de mais... de mais alguma (risos)”

Além de relatar a experiência com essas questões e cuidado com isso tudo na produtora que trabalhava, Kiara fala um pouco sobre as referências masculinas na área e sobre o histórico do audiovisual ao tentar definir funções de acordo com o gênero nas funções de maquinário, câmera, arte, etc:

“Mas, o ruim é que quando você começa... o que eu sinto, assim, o que eu senti, quando você começa nessa área, você fala que quer trabalhar com vídeo, você ainda via muitas referências masculinas, né? Principalmente, na parte de fotografia, maquinaria, então é sempre... das pessoas sempre achar que é só homem que faz essa parte, aí porque tem que carregar equipamento pesado, e daí? A mulher também, ela carrega o equipamento, sabe? Aí, de... de ter esse... de ter esse histórico, claro que isso vai mudando ao longo dos anos, mas ter esse histórico de como algumas áreas são “para homens” e outras “para mulheres”, né? A arte é só para...a maioria são as mulheres que trabalham no departamento de arte, a maquinaria tem que ser só homem, assim, né, gente?”

Ao falar sobre o histórico que o audiovisual ainda carrega ao tentar definir funções para “homens” e funções para “mulheres”, Kiara mostra o descontentamento com essa situação, mas assinala as mudanças ao longo dos anos. No entanto, outro ponto compartilhado por ela e que também possui relação com esse histórico do audiovisual são as condições de trabalho na área e as suas conhecidas extensas jornadas:

“Em específico, na produtora, assim, tinha a questão... eu não ia, nem todas as gravações que tinha eu geralmente ia, que eu era... eu fazia produção de base, né, que fala... eu fazia produção de base e aí já ouvi relatos de (risos) eu já contando várias babados já (risos). Relatos de gente que foi trabalhar na.... eu lembro um caso específico, que trabalhou na produção de um filme que a gente estava fazendo, e daí ele denunciou a produtora no sindicato, porque tinham passado acho que duas horas...tinha passado das doze horas diárias, acho que tinha ido para quatorze, algo assim. Óbvio, esse menino nunca mais foi chamado, né? Mas, o sindicato acho que não tomou providência nenhuma também, porque se tivesse tomado teria... acho que eu ia saber, né? Porque ia chegar na gente, mas pelo que fiquei sabendo foi em outra cidade, então. Daí, chegou, acaba chegando esse papo na produtora, porque a gente estava em São Paulo, né, fazendo filme de longe, daí chegou esse papo, mas... óbvio, a diretora ficou com raiva dele e tal, mas eu pensei, ele... eu pensando, né, mas não falei nada, né? Eu falei: ele não está errado! Você vai passar dezesesseis horas, sei lá, dezoito, dezoito horas diárias sendo que você tinha gravação no dia seguinte, tem desprodução, e você passar quase... mais da metade do dia numa... trabalhando, né? Assim, ele não estava errado, aí têm muito essas questões também, né? O que me faz pensar muito no outro assunto, que cinema é muito... não sei se eu tô fugindo também, né, do assunto, mas, o cinema é muito panelinha também, né? Ah, se você fala alguma coisa, você é o vilão... e aí, você nunca mais é chamado, né? Porque aí fala pra outra pessoa que fez isso e fala pra outra: olha o que fulano fez! Aí, o fulano reclamou do trabalho! Aí, fulano...”

Kiara também conta que saiu da produtora há 1 ano e 2 meses, e por isso, não está acompanhando muito as questões em torno das condições de trabalho e a movimentação do Sindcine com a #Jornada Justa. No entanto, comenta que viu um pouco da movimentação em torno disso na pandemia, ouviu a amiga comentar e quer se atualizar mais sobre isso. Reforça que percebe mais atividade, movimentação em torno disso agora, mas que antes da pandemia não existia essa movimentação.

Ela conta que não solicitou nenhum tipo de auxílio durante a pandemia e que continuou trabalhando na produtora a partir de sua casa. Apesar de não ter ficado sem renda e nem sem trabalho durante a pandemia, Kiara fala que foi uma loucura, porque não sentia os limites, sentia que passava muito dos horários. E como já citado anteriormente, as jornadas extensas já eram bastante comuns no Audiovisual antes da

pandemia, mas Kiara sentiu que com a pandemia esse trabalho redobrou e continuaram passando do horário. A produtora que ela trabalhava fechou presencialmente e ela não sabe dizer se reabriu em outro lugar, mas reforça que como não perdeu o emprego na pandemia, não encontrou motivos para solicitar auxílios do Governo Federal ou aqueles voltados para o Audiovisual.

Ainda sobre a pandemia, as questões de sentir o trabalho redobrado, da sobrecarga do trabalho não foram as únicas, ela fala sobre a dinâmica do trabalho dentro de casa e a relação familiar, a dificuldade dessa adequação, ou seja, comenta que como nem todo mundo mora sozinho/a foi necessário adequar essa organização, seja pela espaço físico, seja pelas relações com a família que não compreendiam esse momento de trabalhar em casa e viam como momento disponível. E complementa que quando voltou para o produtora presencialmente, as medidas de segurança por conta da pandemia eram seguidas à risca, toda equipe era testada, EPI's, toda rigidez possível foi adotada pela segurança e saúde da equipe, ou seja, ela pontua que isso também aumentou o orçamento das produtoras, sendo também mais um gasto bastante necessário para as produtoras e afins preverem em suas planilhas.

Sobre os desafios de inserção-permanência, Kiara conta que era o de se manter nessa área de *videomaker*, de câmera como mulher, porque durante muitos anos deram prioridade para a inserção dos meninos, ou seja, o estereótipo do “as meninas na produção” e “os meninos na câmera”. Para ela, esse é o maior desafio desses anos todos de atuação no Audiovisual, mas reconhece algumas mudanças no cenário, mas ainda fala sobre isso, sobre essa hierarquia.

Ao falar sobre a relação com o Instituto Criar, Kiara fala que foi uma relação de muita troca com colegas e educadores/as, sempre teve muito espaço para diálogo, para o pensamento crítico e esse olhar como uma rede de apoio. Ressalta a importância da criação de uma rede de apoio nesse meio, principalmente para quem está iniciando, como é o caso do público que o Instituto Criar recebia/recebe: *“galera bem jovem, de 17 a 20 anos”*. Ela relaciona sua experiência no Criar como um ponto crucial para sua trajetória: *“Então, o Criar foi uma... foi uma experiência muito boa, eu acho que se... se eu começasse em outro lugar que não fosse o Criar, com certeza a minha trajetória seria diferente. Eu... eu penso dessa forma, assim...”*

No Criar, ela também participou de coletivo e teve a experiência com o VAI em 2015. Assim, conta que tem bastante experiência com editais, seja pela produtora, seja pelo coletivo criado no Criar. Ganhou alguns editais com a produtora, mas não ganhou

nenhum edital sozinha. Conta que o equipamento que utiliza é oriundo desse VAI de 2015, ou seja, o coletivo que foi criado no Criar ganhou o edital, comprou alguns equipamentos e usam coletivamente esses equipamentos até hoje.

Kiara conta que como a maioria mora na Zona Leste e ela na Zona Oeste, devido ao deslocamento, ela acabou adquirindo câmera e lentes próprias, mas todos os equipamentos mais caros, ela e os/as demais integrantes do coletivo ainda usam de forma compartilhada. Ressalta que a ideia é ir comprando aos poucos, mas que emprestam para outros/as, que é muito comum essa prática: *“Você cria essa... rede, equipamento é caro, né?”*. Ao perguntar sobre a existência desse coletivo, ela afirma que ainda existe, mas está parado.

Ao falar da sua relação com o território, conta que mora no Jardim Colombo, na Zona Oeste de São Paulo, desde 2014. Ela conta que não tinha vínculo no lugar que morava antes, mas que nesse ela gostaria de ter. Assim, quando viu o Festival de Artes do Jardim Colombo, foi se envolvendo, encontrou pessoas da mesma idade na época e construiu essa aproximação a partir de 2018. Ela conta que falou que era do Audiovisual, que estava na faculdade e se envolveu em um projeto de transformação social, cultural e territorial.

Nesse projeto, antes da pandemia, todos os eventos eram mensais, ela fazia o registro audiovisual desses eventos e o espaço era um antigo lugar para descarte de lixo e entulho, mas que o local estava sendo revitalizado e era também frequentado por crianças aos finais de semana. Na pandemia, o foco foi a arrecadação de alimentos e de produtos de higiene, mas Kiara continua até hoje nos registros audiovisuais e ajuda na comunicação, também conta com ajuda de dois amigos fotógrafos quando podem comparecer. Conta que pensa em dar oficinas de audiovisual futuramente para crianças, jovens e para mulheres no território, além de ajudar com as redes sociais e a divulgação dos trabalhos.

Atualmente, Kiara está fazendo uma pós-graduação na área de Gestão Pública e conta que seu TCC é sobre mobilização cultural no território onde ela mora, ou seja, o Jardim Colombo, na Zona Oeste de São Paulo, citado anteriormente. Ela conta sobre a tentativa de encontros com pessoas do bairro para escrever editais, isto é, através desses movimentos e de uma mobilização em torno do Coletivo [nome preservado], mas fala sobre as paradas, que existe a continuidade e a vontade de trabalhar em outras comunidades, mas também existe o movimento da descontinuidade dessas ações pelo próprio tempo, correrias e afins.

Pensando sobre inserção-permanência na área ao longo dos anos, além desse envolvimento de Kiara com coletivos e territórios, ela também compartilha sobre suas estratégias de inserção-permanência no Audiovisual:

“Eu vou usar duas palavras, acho que a curiosidade e a persistência. Persistência é algo que a gente tem que ter muito, né? Principalmente quando você gosta de... ah, descobri, é isso que eu gosto de fazer, então eu vou... e a curiosidade de sempre ir, daí as pessoas sempre perguntavam: ah, mas como é que entra assim na área? Aí, eu falava muito da curiosidade também, vai buscando. Claro, não vou dizer, assim, que... não, a gente tem mais... um acesso mais “fácil” a informação, mas de ir buscando mesmo, às vezes conhecer alguém e perguntar mesmo ‘aí, quero entrar na área, quero fazer um curso’, vai sempre ter esse lado mais curioso, ajuda bastante, assim. Que o legal nessa área, né, são pessoas que conhecem seu trabalho e aí fala do seu trabalho pra outra pessoa e fala pra outra, aí com isso já conseguiu passar por alguns... por algumas áreas, por algumas partes, né? Desde trabalhar com eventos a trabalhar com teatro. Durante a pandemia consegui pegar alguns trabalhos, por exemplo, editei um espetáculo que foi exibido online, nunca imaginei que eu ia fazer um, trabalhar num projeto mais voltado pra essa parte assim. Então, é bem legal, assim, de ter mesmo essa curiosidade e ser persistente mesmo, que a gente sabe que não é uma área fácil. Infelizmente, trabalhar com arte e cultura no Brasil é complicado, é bem difícil, mas a gente... da gente ser persistente e seguir tentando, né?”

Kiara pontua a curiosidade e persistência como cruciais para sua inserção-permanência no Audiovisual, mas além delas, ela também compartilha quais são as estratégias coletivas e as estratégias individuais para essa inserção-permanência na área, reforçando também a questão do compartilhamento e da não-desistência:

“Estratégia acho.... estratégia coletiva é de a galera crescer, todo mundo crescer junto, né? Então, de... se eu tive acesso à uma informação, por que não compartilhar, né? Não adianta eu ter uma informação e eu guardar ela pra mim, assim. Então, se eu sei que dá pra fazer esse caminho e que esse caminho pode dar certo, compartilha com alguém também que tá ali junto, que tem vontade de seguir na área, então acho que... dessa parte de compartilhamento, assim, pra todo mundo andar junto mesmo, caminhar junto é... acho que é muito importante. E acho que estratégia individual... não sei por que acho mais difícil falar, quando a gente fala em coletivo e quando vai falar de si mesmo é

mais complicado, né? Acho que estratégia individual, assim, sempre penso bastante em não desistir, né? Às vezes, dá um... opa, dá um desânimo, você quer... aí, será que tô no caminho certo e tudo mais? Mas, é estudar bastante, eu sempre, eu sempre gostei muito de estudar, mas... sempre tentar estudar bastante, se atualizar. Acho que é mais isso, assim, parece que eu vou falar de mim mesmo, não... não parece que é mais difícil falar de si mesmo, né? E acreditar no seu trabalho, né? Principalmente.”

Kiara olha para a importância do correr junto, do compartilhar e do não desanimar como formas de permanecer, se inserir no Audiovisual. Mas, apesar das dificuldades encontradas em sua trajetória e compartilhadas por ela, a dimensão dos sonhos, dos desejos na área também são cruciais para esse movimento de inserção-permanência. Logo:

“O meu sonho, eu gosto, gosto muito dessa parte... eu vou usar essa palavra, vai, de empreender. Eu ainda quero trabalhar com... sei lá, ter a... ter o meu espacinho, ter o meu local pra trabalhar, pra conseguir trabalhar só com fotografia e vídeo, porque o que eu faço é mais freela, não é... não consigo fazer só dessa parte, mas ainda quero. O meu sonho, sonho real era... que ainda tá ali em stand by, era fazer, era trabalhar nessa parte. Não só em registro, mas também de gerenciamento de mídia e rede social para o terceiro setor, que é uma área que eu já tenho, que eu ... eu gosto de trabalhar e eu já tenho mais experiência. Então, ainda quero oferecer esse serviço para o terceiro setor, que é algo que tenho identificação já, mas a minha ideia é trabalhar ainda só com a parte de foto e vídeo, assim. Acho que ainda vou conseguir fazer isso.”

Ela compartilha seus sonhos na área, mas também compartilha sobre os momentos que pensou em desistir: *“será que isso é pra mim? Será que devo procurar outra coisa pra fazer?”* Ou seja, ela também se questionou se a área seria rentável, se mudaria de área, se buscaria outra graduação, mas fala que *“ela gosta de fazer e sabe fazer”* foto e vídeo, que pensou em migrar ou sair de vez do Audiovisual, mas vai permanecer.

Ainda sobre inserção-permanência, conta sobre os suportes nesse processo, ela mora com a mãe e sempre teve apoio dos pais. Compartilha que na época do ensino médio, ela foi fazer um curso técnico de Design Gráfico, mas *“não tinha grana nem para o ônibus”*, ou seja, o curso era longe, precisava de ônibus e metrô, ela não trabalhava na época, apenas o seu pai, mas ele disse: *“você não vai sair desse curso”*. Depois, ela

começou a trabalhar e conseguiu pagar a passagem, fazer as economias, conseguiu terminar o curso que durou cerca de um ano e meio, mas ressalta sempre o apoio dos pais para não desistir.

Ela se recorda de quando entrou no Criar, ela também foi promovida na empresa em que era jovem aprendiz, contando que o resultado do processo seletivo saiu nessa mesma época. Na época, ela conversou com a mãe por estar em dúvida entre a promoção recebida na empresa como jovem aprendiz e a seleção no Criar, ressalta que o Criar pagava também, mas era um valor menor. Assim, sua mãe perguntou: “*o que você quer fazer?*” e Kiara respondeu: “*Eu quero ir para o Criar!*” e recebeu apoio em sua escolha: “*se é o que você quer, vai!*”.

Kiara sempre teve apoio da mãe e do pai, mas agora mora somente com a mãe. Sempre teve abertura através do diálogo, mas reforça que o suporte recebido era somente o emocional, já que seus pais não possuíam condições para oferecer suporte financeiro. Na parte financeira, sempre buscou recursos próprios e juntou economias, mas como suporte emocional sempre teve os pais ao seu lado e da sua irmã. Conta que o mesmo aconteceu quando entrou na faculdade e que sempre conversa sobre suas escolhas, que sua irmã e ela ouviram dos pais que “*a gente foi privado de fazer o que a gente gostava*”, e por isso, sempre abriram o diálogo e a possibilidade delas buscarem o que gostam.

Sobre a questão dos investimentos na área e a realização dos trabalhos durante esses anos todos, Kiara brinca: “*acho que o Audiovisual tá me devendo um pouco (risos)*”. Assim, conta que comprou equipamentos usados de amigos: câmera, lentes e flashes. Ao todo, gastou cerca de 2000 reais com a câmera, 400 reais com os flashes e 900 reais com as duas lentes, ou seja, ao somar tudo isso Kiara contabiliza um investimento de 3000 reais, mas fala que se contabilizar o valor do notebook, cartão de memória, fone e outros equipamentos, esse valor de investimento ultrapassa.

Ao falar sobre o trabalho no Audiovisual, verbaliza que já fez jornadas de 14, 15 horas, porque estava na produção e quem está na produção geralmente é “*o primeiro a chegar e último a sair*”. Verbaliza que gostaria de fazer trabalhos fora de São Paulo, mas ainda não conseguiu fazer, pretende fazer documentários.

Ao falar sobre as condições futuras do Audiovisual, ela fala que “*a pandemia deu um sacode nas produtoras*” e compartilha de uma visão esperançosa em relação ao futuro do Audiovisual, isto é, ela acredita que a tendência é melhorar, das produtoras oferecerem melhores condições para quem trabalha, pensando na saúde e bem-estar da equipe.

Kiara também relembra que fora do Audiovisual chegou a trabalhar em festas de Buffet como monitora de crianças, mas odiou. Assim, fora da área, ela possui essas experiências de trabalhar como jovem aprendiz, trabalhos voluntários e o Buffet. No audiovisual, Kiara conta que é MEI desde 2019, porque teve que abrir devido as notas da produtora, mas deixou aberta para demais trabalhos e como aprendeu a fazer, também ajudou alguns amigos com isso. No entanto, Kiara comenta que há uma migração de MEI para ME acontecendo, conta que uma amiga que exerce a função de controlar precisou migrar de MEI para ME como exigência da produtora para poder receber os cachês:

“Têm profissionais que já não aceitam mais MEI, aceitam agora ME, mas ME é mais caro. Têm cargos que eles não deixam mais você ser MEI, você em que ter ME, eu falei caramba, mas ME é caro, é 6% por cada nota emitida!”

Kiara se mostra bastante preocupada com essa exigência solicitada por algumas produtoras, porque existe o aumento dos cargos nas notas e parece que isso está ficando comum para quem está trabalhando na área. Mas, apesar das preocupações, ela também compartilha sobre as condições ideais que gostaria de ter no Audiovisual, ou seja, fala que gostaria de poder trabalhar com todos os equipamentos que gostaria de ter, porque ainda não teve esse acesso e também deseja cachês ideais e justos, porque *“muitas vezes, quando você é autônomo e você vai cobrar o valor de um trabalho, as pessoas reclamam, elas querem ter o vídeo mais bonito, mas não querem pagar por isso”*.

Dessa forma, Kiara deseja evitar pagar para trabalhar, diz que quer: *“entender que meu trabalho é importante e que eu deva cobrar por ele”*. Que sua vaga ideal seria como videomaker, ganhar cerca de 4000 reais como salário, jornadas diárias de 8 horas, trabalhar de segunda a sexta. E se considera uma trabalhadora do Audiovisual quando diz: *“eu sou fotógrafa e videomaker, trabalho com fotografia e vídeo... e edição de vídeo também, eu me considero uma trabalhadora da área audiovisual.”*

Além de se ver como uma trabalhadora da área Audiovisual, Kiara também se vê nessas “bordas” do Audiovisual: *“eu sou essa pessoa que tá aqui nas bordas junto com outras pessoas, tentando fazer acontecer dentro e fora.”* E ao fazer um retrospecto e falar de suas formações, conta que só teve dois professores negros e eles que mostraram esse outro cinema, como é o caso do cinema negro e outras referências fora da perspectiva

eurocêntrica, ou seja, ela nunca ouviu sobre o Brasil e essas outras cinematografias e possibilidades antes desse contato.

Ainda nesse retrospecto, Kiara também pensou em desistir da sua formação, mas seguiu, reforça que sua formação contribuiu muito para sua atuação no Audiovisual, mas que todos os cursos que fez valeram mais do que a graduação que ela fez. Kiara é uma jovem trabalhadora do Audiovisual que passou pelo Instituto Criar, pelo Sampa Cine Tec, pelo Sampa Criativa – aqui não com aluna, mas como oficina pela produtora – e pelo FMU, todos os cursos gratuitos e/ou através de bolsas e que deseja aprender mais sobre edição de vídeo. Diante de tantos movimentos de inserção-permanência em busca dessas formações no Audiovisual, alega que a maior dificuldade foi a de locomoção quando precisava se deslocar da Zona Oeste para Zoa Leste de São Paulo para cursar Design.

Ela ressalta que o audiovisual não era um sonho, mas se tornou. Ou seja, o audiovisual representa muita coisa para ela. Compartilha que consegue se expressar, consegue falar de outras formas através da foto e do vídeo, consegue causar emoções e sentimentos e enxerga o audiovisual como ferramenta. A expectativa de Kiara é de continuar na área, esse desejo de permanecer existe, mas ela deseja ficar na área e fazer o que gosta, trabalhar com coisas que gosta, viver e sobreviver. Uma permanência que não machuque.

Ao comentar sobre acesso ao audiovisual e políticas públicas, Kiara alega que muita coisa está acontecendo, muitas presenças, a relação com o streaming, diretores/as negros/as nessas plataformas e estamos vendo mais esses corpos, que ainda não é o nosso ideal, mas existe essa mudança. Segundo ela, *“diretor branco e equipe branca, mas na tela pessoas negras, isso também não é o ideal”*, ou seja, Kiara ressalta a importância de pensar não só em quem está aparecendo nas telas, mas também em quem está fazendo acontecer e reconhece que esse movimento leva tempo. Além disso, fala do medo do boicote, ou seja, que muitas das mudanças nessas telas são por medo de boicote e não por apoio às causas, apoio à diversidade, mas estão caminhando de alguma forma.

Kiara também ressalta a importância dos coletivos, que eles são importantes por juntar pessoas com o mesmo propósito, enxerga o coletivo como lugar de fortalecimento, de um poder fortalecer o/a outro/a, de ajudar, somando forças e *“não deixar ninguém cair”*. E fala que: *“na minha utopia, no meu mundo ideal, quero que as pessoas façam o que gostem, trabalhem com o que gostem”* e questiona *“por que eu fui escolher se é algo que eu não gosto?”*

Assim, Kiara compartilha mais uma vez sobre o gostar e repete que quer permanecer no Audiovisual, mas fazendo o que gosta. E conta que está trabalhando com fotografia, mas que não está atuando no viés que gosta, no caso, a Moda, ou seja, estava há 3 dias atuando nesse viés, mas afirma que: *“minha permanência é buscar coisas que eu realmente acredite, que eu goste de fazer”*. Kiara também fala sobre sobrevivência e permanência:

“Atualmente, estou permanecendo mais por uma questão de sobrevivência. Atualmente, eu não quero me manter... (...) nessa linha que não me faz feliz. Permanência como mais por sobrevivência mesmo do que acreditar no trabalho em si. Ao longo do tempo, a gente vai lapidando isso pra melhorar”

Ao final da partilha de sua narrativa, Kiara cita Mano Brown: *“você é do tamanho dos seus sonhos”*. Essa é a frase escolhida para finalizar a sua narrativa como uma jovem trabalhadora das bordas do Audiovisual, ou seja, Kiara fala que a gente é do tamanho do sonho, que devemos sonhar grande, mas não apenas sonhar, mas tentar e buscar as ferramentas possíveis para fazer acontecer.

TALIA

Talia tem 30 anos, é bissexual e afroindígena. Trabalha e reside em São Paulo. A sua chegada no Audiovisual aconteceu por meio do Instituto Criar de TV e Novas Mídias. Na época, ela conta que já tinha muita vontade de trabalhar com Arte e cursava o ensino médio. Buscava um curso técnico de Marketing na ETEC, mas o plano era fazer um curso de teatro, a arte que ela mais teve acesso na escola e que chamava sua atenção. A escola que ela estudava possuía uma parceria com o Instituto Criar para selecionar alguns alunos/as para fazerem o curso técnico de cinema no próprio Criar. Nessa época, era dividido por áreas como Cenografia, Iluminação, Áudio, Edição, Produção, entre outras, mas ela fez Cenografia e através disso se aproximou mais do Audiovisual:

“E tipo, eu não conhecia como é que funcionava o Audiovisual, eu não conhecia a estrutura, a linguagem, assim, como era feito e eu descobri tudo isso no Criar. Então, eu escolhi Cenografia porque era o que... mais próximo, assim, do que eu tinha em mente que era Teatro, né? Então, falei: bom, posso levar uma coisa pra... pro outro lugar também, né? Tipo, cenário é tanto ali para teatro quanto pra cinema, mas aí quando entrei no Instituto Criar, eu vi que tipo, o audiovisual era bem além, né? Comecei a sacar, assim, como é que funcionava.”

Essa aproximação aconteceu quando Talia era bem nova, no ensino médio, chegando através da própria escola e o seu interesse por arte, teatro. Ela alega que sempre gostou de escrever e que percebeu que tinha interesse nas áreas mais artísticas, em ser mais livre, ser mais autêntica e viu esse caminho na arte, nos projetos culturais e o encantamento que veio através desses momentos. Compartilha que na pré-escola, ficou encantada com um teatro de fantoches e por aí foi se encantando mais através dos passeios promovidos pela escola, tudo isso despertou esse interesse artístico e fala sobre essa motivação de *“saber como faz a mágica”*.

Ela sempre morou em São Paulo, mas a sua mãe é pernambucana e o seu pai é baiano. Ela nasceu em São Paulo, mas também conta que os pais se encontraram aqui e que possui uma ancestralidade nortista. Também sempre trabalhou em São Paulo, mas rodou bastante, principalmente nos interiores. Até o último dia do mês de junho de 2022, conta que estava em uma produtora chamada CB [nome fictício] e que lá faz produção, foi cobrir a licença maternidade de outra produtora, entrando em janeiro e saindo em

junho. Antes disso, Talia fazia freelas em outra produtora como produção de set, fazendo produção de set, mas ela fotografa também:

“No meio tempo, assim, tipo, eu pego freelas, né? Tipo, Fotografia, pra fazer foto mesmo, de still, fotos de espetáculo e também quando surge, assim, tipo pra gravar, né? Gravações mais simples, eu também faço esse trampo de operar a câmera.”

Podemos perceber a quantidade de experiências em diversas funções que Talia possui e ela mesma brinca que é *“pau pra toda obra”*. Assim, não é por acaso as tantas experiências dessa jovem trabalhadora do Audiovisual, ou seja, para quem se aproximou com 17/18 anos na área e atualmente possui 30 anos, contabilizamos cerca de uma década de trajetória nessa área. E quando pensamos em trajetórias, também pensamos em desafios e aqui Talia partilha esses momentos iniciais no Audiovisual:

“Pensando, assim, na minha trajetória, pessoalmente, quando eu sai do Criar, é... eu fui fazer estágio num telefilme, aí eu participei na equipe de arte, fazendo tipo, efeito especial, era um telefilme pra TV Cultura. E aí, ali eu, tipo, minha primeira experiência de set, depois que eu passei por essa experiência, tipo, eu ainda tava trabalhando com... eu cheguei a trabalhar de telemarketing também, pra comprar a câmera fotográfica, é.... a minha primeira câmera e depois trabalhei numa produtora, que eu fiquei um ano, acho que fixa. E aí foi interessante, porque era uma produtora que era grande, assim, era uma produtora grande que fazia bastante publicidade e ela faliu. Aí, então, eu peguei a desprodução da produtora (risos), que era, tipo, desde vender os adereços, os objetos, né? Lá eles tinham uma moviola, que, né, antes, né? Já tinha uns 20 anos, assim, a produtora, eles trabalhavam ainda com filme, né? Com película, aí até eles doaram a moviola pro museu lá de Paulínia, eu acho. Então, eu, tipo, eu vendi, aliás, eu vendi os computadores e peguei o finzinho de uma prestação de contas de um filme aqui que tava rolando, né? Que eles já tinham, tipo, feito que era o Menino da Porteira com o Daniel. Aí, peguei esse movimento, assim, da produtora, tipo, tá fechando, né? É.”

Talia conta que isso aconteceu por volta de 2010, logo depois de sair do Instituto Criar. E antes de entrar nessa produtora, ela também fez estágio em uma outra produtora chamada [nome preservado] e que foi através disso que foi indicada para a produtora [nome preservado]. Nessa época, ela já estava fazendo faculdade de Fotografia e ficou

cerca de 3, 4 meses fazendo estágio na [nome preservado] em um filme e foi a partir daí que ela começou a estagiar com produção, com produção em si. Ela ressalta o quanto aprendeu com todo esse processo e fala um pouco mais das dificuldades que vivenciou:

“E nesse tempo, tipo, eu recebia, é o valor do transporte e a... alimentação, né? Que era do job, então eu aprendi muito, só que na época, tipo, eu passei por dificuldades, porque muitas vezes eu não tinha o valor pra pagar, tipo, pra transporte, pra ir pra faculdade ou pra ir tramar. Então, eram coisas, assim, que tipo, eu exigia o mínimo, né? Do tipo, ah, dá pra pagar meu transporte, dá pra pagar o vale alimentação, porque eu passava o dia todo lá, assim, tipo, super me dedicava e assim, gravação sempre extrapola os horários, né? Então, às vezes, eu chegava atrasada na faculdade, não tinha essa dinâmica, assim, tipo, mais certinha de horário. Era meio...tipo, vamo aí, né, na vibe do job.”

Além de partilhar sobre essa inserção laboral, esses primeiros passos no Audiovisual, Talia conta também sobre sua formação, ou seja, após realizar o curso no Instituto Criar, prestou o Prouni/Enem e entrou em uma faculdade privada para cursar Fotografia. Conta que prestou para três cursos: Pedagogia, Comunicação Social e Fotografia, mas escolheu a Fotografia por gostar muito de fotografar, ela tinha uma câmera e um celular “antigo” e se interessava muito por tudo isso.

Assim, Talia cursou Fotografia e fala da dificuldade em fazer estágio e não ter dinheiro, de ter que entrar no telemarketing e fazer outro freela em uma produtora, trabalhar em uma locadora de vídeo como atendente. Ao realizar todos esses trabalhos, conseguiu juntar dinheiro para comprar uma câmera, ou seja, ela foi trabalhar em dois empregos para lidar com as dificuldades com o dinheiro.

Ressalta que durante todos esses processos, teve apoio da família, mas o apoio emocional, alega que eles não entendiam o que era tudo aquilo, mas existia o apoio emocional. No caso do apoio financeiro, ela não teve, porque os pais não tinham condições de pagar faculdade, comprar livros, entre outras coisas e diz: *“eu sempre tive que correr atrás”*.

Ainda sobre os trabalhos, Talia fala que após trabalhar no telemarketing e receber a indicação para a produtora [nome preservado], foi trabalhar fotografando partos para uma outra produtora dentro de uma maternidade. Ficou cerca de 2 anos trabalhando com isso, mas acabou saindo porque escreveu um projeto com amigos/as do Criar para o VAI, isto é, Talia conta que a intenção do projeto era de registrar poetas periféricos, faziam as

gravações e chamava-se [nome preservado],. Logo, ela sai da produtora para realizar esse trabalho.

Nessa mesma época, quando ela tinha cerca de 20 anos, ela sai da casa dos pais e conta que ficou com o projeto do VAI e freelas no audiovisual, seja para produção, seja freela para gravar, para peça de teatro, fotografia de casamento, eventos, vídeos, e também os projetos audiovisuais com coletivos. Ela fala que: “*aí, desses coletivos, assim, fui indo por essa toada*” e que também foi para um estúdio de fotografia fazer ensaios: “*Fazia ensaios, assim, bem... é.... como é que é?... bem McDonalds, né? Nesse sentido, assim... do tipo, entra e sai, 30 minutos pra cada...*”. No entanto, esse estúdio também faliu, mas ela conta que ganhou um kit de flashes dos/das proprietários/as. Ela também sinaliza a vontade dela e do companheiro de mudarem para uma casa maior e fazerem fotografia, ou seja, ela montou um estúdio em casa, continuou com freelas de produção depois nas produtoras e foi intercalando os trabalhos em torno da fotografia, dos coletivos e do audiovisual:

“Então, eu fiquei intercalando de novo, né? Tipo, a cada três meses num projeto audiovisual, depois, tipo, ficava dois meses, assim, entre aspas sem projeto, mas tava fotografando. Então, foi uma forma, assim de.... é... dá uma estabilizada, né? No sentido, de não estar entrando trabalho com produção, mas eu tô fotografando. E aí, também em coletivos, né? Tanto a [nome preservado], que foi esse pelo VAI, que a gente pegou dois VAI e depois, é cada um foi pro seu lado, assim, tipo... questão de projeto. Aí, depois eu entrei no Núcleo Negro [nome preservado], faz uns cinco anos. E aí, a gente produziu também um outro filme pelo VAI, que se chama Jardim [nome preservado]. E aí, a gente fez esse filme curta-metragem, é... na perspectiva de ancestralidade e reconhecimento do território ali, né? Da história e memória dos moradores que moram no Jardim Peri Alto, aqui na Zona Norte. E aí, é uma mescla, né? Tipo, é um documentário, só que têm partes de ficção também, e aí esse curta a gente produziu no Núcleo Negro. E aí, o Núcleo Negro, ele é um lugar, assim, de encontro, né? De vontades de artistas pretos e periféricos, e muito do... partiu muito do sentido também, do tipo, não só dá gente estar na frente das telas, mas também pensar a idealização do projeto, porque não era só o fato, assim, simplesmente, assim... é uma coisa que a gente olha e tipo, pode ser que soe meio bobo, mas na verdade é algo muito profundo, né? Que é essa questão de além da representatividade, ir além do... da pessoa preta ali na tela, né? Quem faz, quem roteirizou, né? O que que a gente tá passando, essa queda dos estereótipos, um outro pensar, né? Também sobre a produção em si e como... a gente tinha dificuldade, tipo, a maioria também do pessoal do

grupo são atores e atrizes, essa dificuldade de conseguir espaço pra atuar. Então, a única forma, tipo, da gente entre aspas atuar é eles nas áreas deles de interpretação e a minha no vídeo, era a gente mesmo começar a produzir espaços, pra gente poder produzir, né? Então, a gente criar espaços para que a gente pudesse trabalhar. E ali, no Núcleo Negro, eu participei, tipo, e participo, assim, fazendo registros audiovisuais tanto de foto quanto de vídeo.”

Talia compartilha sobre essas idas e vindas no Audiovisual, intercalando trabalhos aqui e ali, participando de editais, criando relações no território e mostra a importância dessas formas coletivas de produzir, enxerga como uma forma de criar espaços mesmo com as dificuldades. Ou seja, reforça que essa criação de espaços são além dessa representatividade de estar apenas nas telas, mas estarem na idealização do projeto, na produção, de que esses corpos pretos e periféricos estejam nas telas e fora delas durante o processo.

Talia também conta que a sua participação no Núcleo Negro foi importante durante a pandemia, foi a que “*salvou na pandemia*”, porque ela estava com um projeto chamado [nome preservado], mas ele seria presencial pelo Edital Zé Renato, e acabou passando para o online. Assim, ela recebeu um valor por um tempo, conseguiu receber esse valor na pandemia através desse projeto já aprovado e também começou a escrever seus próprios projetos. Escreveu [nome preservado], um curta-metragem, durante a pandemia através do Instituto Criar e com bolsa.

A ideia era produzir um filme em 1 mês, dentro da própria casa durante o isolamento e ela produziu esse filme a partir dos arquivos que tinha há 15 anos. Na época, o filho estava com 1 ano e isso auxiliou também, porque ela precisava de tempo para estar com o filho e salienta que esses auxílios ajudaram a ter esse tempo. Assim, Talia conseguiu ficar tranquila na pandemia por conta disso e também conseguiu outros auxílios como o auxílio emergencial e auxílios específicos para a área audiovisual.

Sobre esses auxílios específicos para o Audiovisual, ela conseguiu o auxílio da Netflix e o auxílio da APAN (Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro). Compartilha que recebeu uma parcela única da Netflix de aproximadamente 2000 reais e uma parcela única da APAN de aproximadamente 3000 reais, ou seja, ela conta que por ser mãe, teve esse acréscimo de 1000 reais no auxílio ofertado pela APAN. Assim, durante a pandemia, Talia conseguiu se manter através desses auxílios, dos editais de performance, da bolsa recebida do Instituto Criar e também por fazer outras produções

individuais. E ela fala sobre esse lugar de “freelancer” para além da pandemia, suas dificuldades e seus desejos:

“Por ser freelancer, eu acho que nesse meio tempo, depois da pandemia eu comecei a ter mais consciência do que era ser uma trabalhadora autônoma, que é... que toca em lugares, como por exemplo, tipo, você entender minimamente, assim, sobre economia, né? Conta, se você tem o CNPJ, se é MEI, direitos, porque durante a pandemia, por eu não trabalhar fixo e tá nesse início da maternidade depois que meu filho nasceu, não... eu não tive trabalhos, assim, é... eu não fui chamada pra... eu acho que do Casulo ali, não fui chamada pra trabalhar em produtoras ou lugares. E por não ter um valor mensal fixo, eu não tive, tipo, por exemplo, é.... auxílio maternidade, tipo, licença maternidade, eu não tinha ali um valor, nem o que eu juntei durante esses anos pra tipo, dar conta do que viria, né? É, então, (ao passo de), tipo, hoje, eu acho que tô me organizando melhor nesse sentido, tentando, né? E aí, um retorno também ao mercado de trabalho, mas nesse lugar de freelancer e entendendo melhor, tipo, como tenho que fazer essas contas pra poder fechar no final do mês, né? Desde o dia que você recebe até agora, é... agora eu tenho uma contadora, também uma equipe de contadoras pra me auxiliar nessa questão das notas e passei de MEI para ME esse ano pra tentar... é.... porque eu nesse tempo, eu tava... eu participei do coletivo [nome preservado], que era uma produtora minha e do meu companheiro. Então, a gente pegava, tipo, projetos, assim, é, gravava peças de teatro, a gente já gravou muita peça de teatro, projetos sociais, eu e ele, né? É, aí, a gente contratava outras pessoas quando exigia mais pessoas na equipe. Só que ano passado, a gente desfez o coletivo [nome preservado] por conta de exigir muito, assim, um fluxo de caixa muito maior do que a que a gente tinha. Porque, por exemplo, se eu pego o projeto, um edital e aí. não pagam no... não pagam no dia que tava ali acordado e vai dali à dez, quinze dias, como é que eu vou pagar os prestadores de serviço a qual eu chamei para estarem junto fazendo aquele trabalho? Então, eu como produtora, né, é CNPJ produtora, teria que ter esse dinheiro pra... é... pagar aquelas pessoas e depois receber, né? Tipo, se depois da data acordada, mas que... tivesse esse acerto com as pessoas que eu me responsabilizei. Então, tava muito... ficou muito difícil, assim, pra gente sustentar esse lugar de produtora e aí a gente se desfez, só que ao mesmo tempo eu peguei a minha ME, a minha MEI e transformei em ME. E hoje, eu tô pensando muito, assim, nesse sentido de continuar no audiovisual, mas assim, é... não como prestadora de serviço, mas de continuar com uma produtora minha, né? Não sei como, tipo, montar uma produtora onde eu realmente trabalhe em casa, é.... na minha casa, né? Tipo, um sistema mais online, né? Mas, ter os computadores ali pra tipo, pra alguém fazer edição, mas eu contratar as pessoas, pegar os

projetos, fazer o site. Então, isso é algo que eu tô na minha cabeça, assim, de juntar esses meus anos de experiência e começar essa produtora sozinha, mas é..... eu não sei ainda, né? É uma vontade, é um desejo, mas eu ainda fico meio assim, justamente por conta desse valor de investimento que eu não tenho, né? (risos).”

Entre desejos e dificuldades, Talia compartilha sobre a vontade de ter a sua própria produtora, mas ao mesmo tempo tem o impedimento financeiro para essa realização. Além disso, a instabilidade do audiovisual de modo geral e o contexto pandêmico, fizeram com que refletisse de outras formas sobre sua inserção-permanência na área, bem como a questão de ser mãe e não ser chamada para trabalhos em produtoras por isso. De todo modo, Talia faz seus rearranjos nessa nuvem de dificuldades, mas também de desejos que acompanham sua trajetória na área.

Ao falar do desejo de ter uma produtora, fala da questão dos clientes, de poder mostrar quem ela é, ou seja, isso é o que ela idealiza para a própria produtora e deseja trabalhar com profissionais pretos, profissionais trans, dar abertura e trabalhar com mães também. Gostaria que essa forma de idealizar a produtora fosse também um selo de qualidade, algo como *“as pessoas que trabalham aqui estão saudáveis”*, ou seja, ela fala da questão da importância da alimentação, do cuidado e que quer transpor isso para a sua produtora. De acordo com ela, no Audiovisual tudo é para ontem, tudo é uma correria, *“parece, assim, sempre com falta de ar”*, Talia deseja evitar isso na sua produtora, porque essa correria impede de assimilar o próprio conteúdo que produzem e fala também da sensibilidade de quem trabalha na área:

“Então, compilar, né, essa experiência e tipo, conseguir transpor numa produtora que preze, inicialmente... primeiro, assim, pela equipe, né? E pelo conteúdo ali que tá sendo gravado, mas primeiramente pela equipe, porque é ter a consciência de que não são só... não são só trabalhadores técnicos, mas são artistas, porque quem trabalha com audiovisual são pessoas muito sensíveis, assim, são artistas.”

Sobre as condições de trabalho e considerando as experiências que teve no Audiovisual, Talia também compartilha sobre as longas jornadas de trabalho que vivenciou/vivencia, principalmente, na produção, e salienta que agora busca como caminho e força, um trajeto mais individual na área:

“Hoje, assim, pra mim, olhando as experiências que eu tive, eu acho que essa força pra mim, né? No caminho que eu tô agora, seria mais individual. Até por conta das condições de trabalho, assim, que por exemplo, quando eu comecei a traba... quando voltei, né, a trabalhar mais assim, tipo, com produção depois que meu filho nasceu, com mais frequência, eu notei, assim, que tipo, parece que é uma dinâmica que não casa. É, por conta dos horários, você expande também o seu período de trabalho, porque ali, você tá... se você tem gravação num dia, você tá a todo momento atento, né? Porque podem te ligar de madrugada, por exemplo (risos), se alguma coisa dar errado ou à noite, e isso ficar até onze e pouco no celular trabalhando, respondendo mensagem, é... conectando ali as pessoas, né? Então, parece que não casa, assim, tipo, um fixo de produção, por exemplo, pra mim, né? Nesse sentido, assim, de querer mediar e não ficar tão fora, né, da produção da vida, o que é um outro trabalho, né? A produção da vida é, tipo, eu vou me alimentar bem, vou almoçar, vou acordar tal horário, né? Nem sempre vou estar acordando tão cedo pra ir na gravação, eu vou conseguir jantar, vou conseguir fazer um curso, porque trabalhar com produção não deixa você, tipo, por exemplo, fazer uma faculdade à noite, fazer um curso, porque têm dias que a gravação pode ir, tipo, até tarde e outros terminar cedo, mas aí é instável, né? Não tem um... uma coisa certinha, assim, né, de horário, de um fluxo, assim, que você possa colocar na agenda, né? Na verdade, sua vida se adapta ao trabalho, na maioria das vezes, e não o trabalho se adapta à sua vida.”

Talia salienta dois movimentos: o da produção da vida e o trabalho; isto é, com a correria do audiovisual esses dois movimentos se desencontram e em muitos momentos precisou optar por um ou outro. Assim, fala que nas produtoras que trabalhou, a dinâmica sempre foi a de estar para o projeto, mas que existem horários de pré-produção com fluxos mais tranquilos e horários menos extensos, por exemplo, casos de jornadas das 10h até 18h. Esse era um dos fluxos de trabalhos mais tranquilos, no sentido de, não chegar tão tarde em sua casa, mas as gravações sempre eram mais pesadas. Por isso, ela não conseguiu fazer cursos pela noite e outras atividades que gostaria, conta que tentou várias vezes fazer cursinho para entrar em outra graduação, mas não conseguiu por “*estar mais para o trabalho mesmo*”. Talia também compartilha outras situações relacionadas às condições de trabalho vivenciadas por ela além das jornadas intensas, trazendo um pouco sobre alguns valores recebidos, orçamentos e a hierarquização presente na distribuição de funções/valores na área Audiovisual:

“Eu era contratada como PJ, então eu emitia a nota para prestar serviços durante aquele mês. E muitas vezes, tipo, por exemplo, o valor total lá que eu recebia, tipo, pra sei lá, seis anos atrás, eu tivesse num projeto recebendo 2000 por mês, daquele valor eu tirava o meu transporte ou tirava a minha alimentação. Então, muitas vezes, eu levava marmita, por exemplo, tipo, é... pra poder, é... aquele valor render no mês, né? Além do... porque é assim, meio que você ser prestador de serviço também, PJ, você se vira com aquele valor, né? Tipo, porque a empresa não se responsabiliza total por você como numa CLT. Do tipo, ter aquele horário certinho, 44 horas semanais, um auxílio, né? Você ter algum tipo de auxílio, tipo, de transporte, alimentação e produção em si, tipo, também, por conta que a gente tá ali do início ao fim do projeto, então não recebe a diária, né? Então, por exemplo, às vezes, eu fechava a diária, tipo que... dependendo se era publicidade, tipo, às vezes, um diretor de fotografia chegava a ganhar 2000, que era o que eu recebia no mês, então eu via, assim, tipo, também, essa hierarquização, eu achava um tanto injusto, assim, tipo, no sentido de valorizar o trabalho de todos que estão ali envolvidos e não só das cabeças, né? Do diretor, então, tipo, às vezes, você ter que barganhar, pedirem pra você barganhar com alguém da equipe, tipo, ajudante de produção: não, não recebe 500, fala... fecha com ele 300! E aí, você vai ver o valor do diretor tá, tipo, 20 mil, 30 mil. E aí, você pensa assim: nossa, se você olhar melhor esse orçamento, você não vai precisar, tipo tirar, né, ali da pessoa que tá na ponta pra fazer esse trabalho. Você pode remanejar e fazer de uma outra forma, até porque pela pressa, acontece várias coisas, tipo, que você tem que resolver na hora, assim, então acabam liberando dinheiro pelo erro, saca? Do tipo: aí, faltou uma lente, aí você vai ver o preço da lente, tipo, nossa já estourou o orçamento aqui!”

Talia sente que há uma hierarquização nas funções/valores distribuídos e ressalta a importância da valorização do trabalho de toda a equipe envolvida, ou seja, “das cabeças” até “as pontas” do Audiovisual, todo trabalho deveria ser valorizado, mas não é o que ela presenciou. Além disso, essa atitude de barganhar os valores para quem está “nas pontas” do Audiovisual é classificada como bastante injusta, isto é, ela fala que os erros nos planejamentos e orçamentos poderiam ser evitados, porque esses gastos extras para adquirir equipamentos durante o processo, acabam prejudicando aquele/a profissional que está como freela, acabam tirando 200, 300 reais do cachê combinado. Comenta que:

“De qualquer forma estourou o orçamento, sabe? E aí, tipo, tirou aqueles 200 ali da outra pessoa que realmente faz sentido ter um

valor, é.... ok pra se trabalhar. Até porque, a gente é freelancer, então.... data de pagamento, né? E., então, pensar nisso, assim, do tipo, também de muitas vezes, eu fui aprendendo, né? Do tipo, ah, me contratam e não sei o que, aí eu falo: ó, preciso de ajuda de custo pra isso, preciso do valor do transporte adiantado, eu preciso... porque eu sou uma trabalhadora freelancer! Eu não tenho ali 15, dia 15 do mês, todo mês eu vou receber X valor, às vezes, eu recebo metade, e tipo, tal dia, às vezes pra 40 dias, já peguei trabalho pra receber em 60 dias, dependendo da produtora. Então, são várias questões, assim, que eu vejo no sentido de trabalho que são... é... poderiam ser pensadas melhor, é.... pra dar condição da gente continuar sendo freelancer, né? Acho que nem precisaria chegar em um sentido, assim, de CLT, mas mais uma valorização ali da, dos prestadores de serviço, principalmente, quem tá mais na base, né? E aí, por isso que eu vejo, assim, que é... pra minha condição ideal de trabalho, hoje em dia, tipo, seria realmente eu conseguir... é, ser empreendedora mesmo! É eu empreender os meus projetos, tipo, de produção, de roteiro, eu comecei a estudar roteiro também, é justamente para tentar mais pra frente escrever projetos meus, assim, de roteiro em edital, dar oficina de audiovisual que é algo que eu gosto também, tipo, é algo que eu já fiz trabalhando em ONG, que foram os lugares que eu tive mais prazer, assim, de trabalhar com audiovisual foram os. à margem (risos). Foram os trabalhos à margem, assim, tipo, no Núcleo Negro, no... pegando projeto do VAI, porque ali a gente podia fazer da nossa forma, né? Aprender e tipo, fazer de outro jeito, tipo, fazer do nosso jeito!”

Ela fala novamente sobre a questão de ser freelancer e a instabilidade disso na questão dos pagamentos, alegando que essas condições poderiam ser melhoradas, pensadas de outra forma, valorizando o trabalho e sem afetar o/a profissional. Nesse caso, as condições de melhoria para ela, não precisaria ser de um trabalho com vínculo CLT, mas no sentido de um certo respeito e limite com quem trabalha como PJ/MEI. Diante das instabilidades, desafios e das condições narradas por ela, Talia justifica que por conta disso tudo, a sua condição ideal de trabalho é empreender, mas ao mesmo tempo pontua que os trabalhos mais prazerosos foram aqueles mais coletivos e “às margens” como é o caso de suas experiências no VAI, no Núcleo Negro, e afins. Além disso tudo, ela compartilha outros desejos na área Audiovisual, mas também que possuem essa dimensão significativa:

“O meu ideal agora é, tipo, os desejos, né? Eu, na área do audiovisual, seria realmente, assim, tipo, é... eu conseguir empreender numa produtora e aí implica naquilo que eu falei, né,

na forma de produção, de produzir e também o conteúdo, né? Então, conteúdos ligados à.... a educação, a.... é.... natureza, né? Ecologia, tipo, assuntos assim que eu costumo pesquisar como autodidata. Então, tipo, sobre parto, tudo eu vejo que são conteúdos que têm que ser divulgados, assim, de uma forma mais honesta, né? Tipo, de forma mais verdadeira, no sentido de disseminar a ideia, tipo, usar o audiovisual como uma ferramenta de educação, porque ele é essa ferramenta. Então, conscientemente usá-lo dessa forma. E começar a escrever, né, os roteiros, ter esse tempo pra... (risos) pra escrever os roteiros e conseguir submeter os meus projetos, né?”

Dessa forma, Talia também enxerga o Audiovisual com uma ferramenta de Educação e deseja usá-lo dessa forma e deseja, de um modo geral, poder dar visibilidade para as suas ideias e atuar dessa forma considerada mais honesta. Ela deseja empreender em sua produtora, mas a partir desse olhar do cuidado com sua produção e atuação, buscando temas e lugares que façam sentido.

Após compartilhar sobre condições de trabalho vivenciadas por ela e pensar sobre as condições ideais e desejos que gostaria de vivenciar em sua trajetória no Audiovisual, ela retoma a questão dos desafios desses anos todos na área. Assim, um dos maiores desafios para ela nesses anos todos foi a questão financeira e essa instabilidade de lidar com o dinheiro, comenta que veio de uma família de trabalhadores/as operários/as e que está aprendendo agora após 10 anos na área a lidar com essa questão: *“A gente ganha mais que um salário mínimo, né? Mas, não é todo mês, então tem essa instabilidade de você saber lidar com o dinheiro e saber lidar com as finanças, né, de uma forma que... eu tô aprendendo mais agora, depois de 10 anos trabalhando com audiovisual.”* Um outro grande desafio vivenciado por ela é a relação com as pessoas:

“Muitas vezes, é... me senti invisibilizada, mas meio que no sentido, assim, do tipo, se eu entro numa produtora ou algum projeto que é mais comercial assim, tipo, eu sentia assim que eu tinha um limite até onde eu podia ir. Então, é... se eu fosse, se eu for assistente de produção, por exemplo, eu trabalho há 10 anos aí na área, já fiz diversos trabalhos, mas... é... eu fico pensando assim, que tipo, eu vou ser assistente de produção pra sempre, assim, entre aspas, sabe? Porque.... é... não deixam que você, tipo, vá mais além, alcance outras funções, né? Outra relação, assim, tipo, com as funções.”

A questão desafiadora em torno da relação com as pessoas, acontece através da invisibilidade narrada por ela oriunda de uma impossibilidade de movimento entre as funções. Logo, conta que já fez de tudo, tem vasta experiência e em produtoras já teve que auxiliar outras pessoas, ensinar a fazer a assistência de produção e afins, mas sente que não olham para as qualidades dela e preferem outras contratações: *“Só que, conhecendo, né? E sendo uma produtora pequena também, é preferível, tipo, sempre você... é... contratar uma mina branca que faz USP do que... do que olhar, assim, pra uma qualidade minha como assistente de produção e aí... eu conseguir, tipo, também exercer outras funções, né?”* Talia sente que mesmo se envolvendo e mostrando seu interesse em exercer outras funções, que existe: *“sempre o rolê de: ah, ficar no seu lugar ali, né? Um lugar específico.”*

E pensando nesse lugar, ela comenta que há um limite de até onde poderia ir, mesmo com 10 anos na área, sente que não deixam que você vá mais além e alcance outras funções. Além de narrar essa relação com as pessoas como um desafio na área, Talia também expõe outras situações vivenciadas/presenciadas por ela em torno dessa invisibilidade, discriminação e hierarquização no Audiovisual:

“E as relações que, tipo, me doeram, assim, que de fato eu carrego como um rolê que eu não quero mais passar, tipo, é lidar com diretores brancos, daquelas (risos), porque assim, tipo, eu já levei muito grito, é.... trabalhando na área, porque tem um rolê de hierarquização que é muito foda, é bem complicado, porque parece que tipo... ah, hoje, eu consigo entender melhor, assim, como essa ligação, assim, de inflar o ego, né? Principalmente, relacionado a alguns profissionais, né? Não generalizando, mas profissionais que dirigem, tanto homens brancos, quanto mulheres brancas de... é... assumir aquele lugar, assim, de direção e gritar com a equipe, sabe? Desde tipo, às vezes, xingamento, mas gritar que já é uma violência, né? Tipo, ou, quando você comete algum erro, tipo, gritarem com você na frente de todo mundo. Então, tipo, essas coisas, assim, me deixaram muito chateada até hoje. E aí, tipo, tanto é que eu prometi pra mim mesma, que eu nunca ia deixar mais ninguém gritar comigo no set. Então, essa é uma postura que eu adotei como defesa, do tipo, gritou comigo, eu tipo, eu faço isso aqui ó: ó, tô saindo, foda-se, fica aí com o seu rolê, sabe? Porque já aconteceu muito isso comigo, então tipo, é algo que eu não quero mais passar.”

Passando por situações de violência como é o caso dos gritos e xingamentos no set, Talia sentiu/sente essas diferenciações, essa hierarquia ao também vivenciar o

episódio da escolha entre uma pessoa da USP e ela, ou seja, visto como uma forma de não-reconhecimento da sua experiência. Para ela, existe discriminação também na formação, ou seja, fala que a sua formação é muito autodidata: *“eu aprendi a fazer as coisas na prática”* e *“eu entendo das coisas, assim, de set olhando assim”*. Por conta disso tudo, ela fala que para exercer certas funções no audiovisual é necessário um diploma, um currículo mais acadêmico, ou seja, aquela relação narrada por ela entre quem está “nas pontas” e quem está “nas cabeças” desse audiovisual.

E ao falar disso, compartilha também sobre essas “bordas” e relações com o território. Pensando na questão do território, Talia conta que sempre mudou muito de casa desde pequena e que já morou em mais de 15 lugares em São Paulo. *“Então, tipo, eu nunca tive, assim, uma relação... fixa com território, eu sempre estive em muitos lugares, mas é sempre na periferia, muitos lugares periféricos, né? Eu cresci na periferia, então a minha relação, assim, é no geral, com a periferia, tipo, mas não... sem um território fixo”*.

No entanto, fala sobre a possibilidade de abrir uma porta e poder usar o audiovisual para atingir o público periférico, *“os nossos”* e que a questão de transpor os filmes online também como uma relação com esse território, ou seja, as suas atuações e as suas relações no/com o espaço e com as pessoas permanece até hoje e afirma poder contar com isso. Conta que deu oficinas de audiovisual em escolas e ONGs através do Criar, e foi muito importante, lembra de quando começou a fotografar e revendo isso nos/as jovens como reflexo da sua própria história:

“É o rolê de tipo, você realmente sentir um poder quando você segura numa câmera, quando você começa a contar suas próprias narrativas, você começa, tipo, a perceber a sua vida de uma forma diferente através de uma ferramenta, né? De uma câmera, de um papel pra você escrever o roteiro, de uma foto que você tirou. Então, é a gente produzir o conteúdo, né? Mas, mais do que isso, tipo... não só a gente consumir, tá ali consumindo, mas também produzir um conteúdo e um conteúdo que é ligado à nossa realidade”.

Além de falar sobre o poder do audiovisual como ferramenta e segurar uma câmera para contar suas narrativas, Talia fala sobre a importância de perceber o que está no entorno, fazer conexões e criar oportunidades ou seja, para ela, o audiovisual possui essa proporção de conseguir juntar talentos, sem necessidade de um curso na área: *“Pra mim, o audiovisual, tipo... com grupos e coletivos, veio muito desse lugar também de...”*

que eu falo muito, assim, pros meus amigos, que é da gente, tipo, pensar a produção de forma diferente. Tipo, então pra mim é um rolê muito ancestral, porque...” existe a preocupação com a alimentação, existe o carinho, o cuidado, o afeto com as pessoas, o momento de perguntar como o/a outros/a está e olhar nos olhos, poder discutir o processo com todo esse envolvimento com o tema. Logo, ela fala que é uma experiência muito forte, porque *“a gente é afetado, né? E a gente tem tempo de ser afetado ali”*.

No meio de tanta correria, aqui Talia encontra o tempo para afetar e ser afetada. Enxerga como um caminho de força, de resistência e que exige que corram atrás de muita coisa, no sentido de realização dos editais, oficinas, projetos, que é uma correria junto para locar, gravar, mas também fazer com aquilo que tem, *“de trabalhar o por trás e depois a ferramenta”*. E entre essa correria, esse por trás e essa ferramenta, Talia também compartilha suas estratégias de inserção-permanência no Audiovisual:

“É, de estratégia, assim, tipo... eu acho que, tipo, estratégia de permanecimento assim na área, eu acho que foi muito, tipo, o boca-boca (risos), QI, tipo de, assim, eu sempre fui muito... (...) isso, rede... tipo, eu sempre fui muito aberta, tipo, a conversar com todo mundo, então sempre troquei muita ideia com as pessoas, né? E aí, aquilo, tipo, você vai trocando ideia, tipo, do motora... até tipo, você troca ideia com todo mundo, daí sempre... né? Tipo, uma pessoa te indica, indica outra e é a forma que você se relaciona com o outro, né? E aí, o pessoal, tipo, fala: ah, não, você é ponta firme! E aí, indica você pra pessoa (risos).”

Talia salienta que a sua permanência está atrelada às relações que fez/faz no Audiovisual, a “rede”. Além disso, comenta sobre os investimentos que fez/faz para se inserir na área alegando que está equilibrado, mas que esses investimentos ainda não se pagaram, acredita que somente com equipamentos investiu cerca de 15 mil reais, sem contar os cursos que fez através de bolsas e afins. Ao citar esses cursos, conta que fez Fotografia Analógica, Roteiro, Assistente de Produção no Kinoforum, salienta que foram todos com bolsa, mas são valores que deixou de pagar por não ter condições para isso, mas configura como um investimento de tempo, de alimentação e transporte nessa soma.

O investimento dela no Audiovisual vai além do equipamento, fala da relação “zero a zero”, porque se ela tivesse condições, teria investido mais, mas ela acaba locando para trabalhar. Com os valores que recebe paga as contas do mês, mas não possui dinheiro

para lentes, câmera e afins. Logo, ela não costuma estourar seus orçamentos, fala que olha o projeto e olha o que dá para fazer: *“eu trabalho com o que tem (risos)”*.

Ao falar dos cursos, retoma a sua formação e as expectativas, relações em torno disso. Conta que além do Criar e da faculdade de Fotografia, ela fez curso de Fotografia de Teatro, Narrativa Fotográfica (quando saiu da faculdade), Fotografia Analógica, Assistente de Direção, Roteiro, Narrativa Audiovisual e cursos como aluna ouvinte em universidades públicas, salienta que sempre em São Paulo e *“sempre bolsa, nunca paguei pra fazer curso (risos)”*. De forma geral, fala que sua formação foi bastante positiva para a sua atuação, porque os espaços que frequentou são espaços mais horizontais de educação e era educação através da arte, ou seja, o cunho político e respeitoso sempre esteve presente nos cursos e ela saiu como uma bagagem grande não só pelo conteúdo, mas pela dinâmica do coletivo.

Talia fala que nunca quis desistir de sua formação e que *“na verdade, eu queria ter estudado mais!”*, porque teve que trancar 3 cursinhos por não conseguir conciliar com o seu trabalho. Conta que existia o desejo de cursar uma universidade pública, mas não tinha tempo para estudar por estar trabalhando, mas que essas foram as formas que ela encontrou para continuar aprendendo, se desenvolver, seja com pesquisas em casa, seja buscando espaços alternativos de vivência e afins para realizar as oficinas que tanto gosta de fazer. Enfim, sobre a experiência e as expectativas nos cursos reforça que não quis desistir, que contribuiu bastante, porque foi *“leve”* e ela *“foi firme e forte”*, Talia conta que manteve boas relações do Criar até hoje e que todo ano busca fazer algum curso do seu interesse.

Sobre relações e suportes, Talia comenta que além dos pais, ela conta com amigos/as até hoje, conta que tem uma amiga que liga e fala: recebi, precisa de algo? E existe essa troca. Salienta que sempre teve muita ajuda, tanto no âmbito profissional, quanto no pessoal, de por exemplo, conhecer um amigo e ele ser o fiador da casa dela, porque não tinha ninguém de sua família de pudesse ser. Além disso, fala sobre ganhar flashes do estúdio, receber adiantamento de trabalho por estar no perrengue. Sempre teve esses apoios, principalmente, depois que teve o seu filho que está com 2 anos de idade.

Atualmente, morando com o seu companheiro, Talia compartilha sobre a sua organização antes de sair da casa dos pais e agora com o filho e companheiro. Ela conta que sempre trabalhou, mesmo antes de sua entrada aos 18 anos no Audiovisual, trabalhou antes em outras coisas, mas que logo nesse período que entrou no Audiovisual, quando tinha cerca de 18/19 anos, saiu da casa dos pais por uma organização dela. Mas, lembra

e compartilha que quando morava com a mãe e chegava do trabalho, mesmo que tarde, sempre tinha um prato de comida separado, um cuidado com ela, uma forma de dar suporte, ou seja, sua mãe auxiliava também dessa forma, reconhecendo a correria entorno dos cursos e trabalho.

Com o companheiro, conta que a dinâmica é: os dois cuidando do filho, os dois cuidando do trabalho e os dois cuidando da rotina da casa, ou seja, um pouco aquela relação comentada por ela da produção da vida e do trabalho. Fala que ambos estavam trabalhando em casa com audiovisual e na pandemia, mas que não existe uma rotina, somente uma organização semanal, porque têm semanas com 4 gravações, outra com menos e se organizam a partir disso. Talia salienta que pelo companheiro ser da área, existe maior compreensão e sempre conversam sobre o trabalho, as condições do trabalho e que ele fez Ciências do Trabalho e comentam sobre serem freelancers.

Ao retornar ao tema das condições de trabalho, Talia comenta que existe um sindicato (Sindcine) e que são coisas que caminham bem devagar, porque de quando entrou no Audiovisual até hoje, teve avanços que ela foi percebendo e conversando com as pessoas, mas ainda em questões básicas. Assim, compartilha um episódio, de quando estava trabalhando e recebeu a notícia de que um eletricitista morreu eletrocutado por subir em um poste, mas que não havia essa autorização para essa ligação e que nesse instante ocorreu uma movimentação no sindicato (Sindcine) em torno de regras para garantir a segurança no trabalho, fiscalizar o set, mas que nunca viu fiscalização nos sets até hoje. Conta que nos sets que trabalhou nunca presenciou acidentes, mas que nos entornos já ficou sabendo de vários e que já teve jornadas de entrar 6 horas da manhã até 3 da manhã: *“parece que quando você marca a diária, tá valendo tudo, né?”*

Ainda sobre condições de trabalho, Talia conta um pouco sobre a pandemia e como os protocolos foram realizados nos lugares em que trabalhava. No começo da pandemia, ela trabalhou mais com transmissão ao vivo, mas nos projetos que participou, faziam a testagem para covid-19 e o distanciamento era mantido, só que em produções pequenas e gravando artistas para transmissão ao vivo. No entanto, na produtora que está trabalhando, até janeiro, estavam testando todo mundo nas gravações e toda semana testavam a equipe e artistas. A partir de fevereiro, começaram testar somente quem ficava perto de artistas e artistas em si, porque ficavam sem máscara. *“Agora, a gente só testa, tipo, se... o contratante exige”* e conta que algumas vezes, não testam o apresentador/a, só se apresentar sintomas ou se tiver contato com alguém que esteve/está com a covid-

19. E cita que, atualmente, pela lei, realmente não é necessário realizar a testagem em todo mundo, somente em quem está próximo de atores/atrizes e afins nas gravações.

Após compartilhar todas essas questões envolvendo condições de trabalho e a própria pandemia, Talia narra sobre o significado do audiovisual na sua vida e como pensa a sua permanência na área. Ela enxerga o audiovisual como símbolo de expressão, significa expressão para ela: *“aí, na minha vida é essa ferramenta, assim, tipo, de poder... ecoar não só a minha voz, né? Mas, de... muitas pessoas”*. Mesmo o Audiovisual possuindo essa dimensão de ferramenta de expressão e de ecoar vozes na vida de Talia, ela já pensou em desistir várias vezes da área alegando que *“não vou mais fazer, tá difícil”*, mas que permaneceu também pelas ajudas que recebeu e que recebe. Assim, sobre permanecer, Talia conta:

“Sinceramente, tipo, eu... às vezes, tipo... eu tô assim, num momento da minha vida que eu gostaria, né? Não falar, assim, eu vou permanecer na área, né, tipo, fazendo só isso, porque eu acho que eu sou multilinguagem também. Então, eu gosto de fazer relações com vários assuntos. Então, eu acho que o audiovisual, ele não vai desaparecer da minha vida, mas vai tomar forma de... em formas de trabalho diferentes, sabe? Tipo, em projetos, em oficina de audiovisual, em mostras, não só tipo a produção do audiovisual em si, né?”

Por fim, Talia comenta que se o Audiovisual fosse acessível, espaços como o Criar não existiriam, ou seja, fala sobre os acessos aos editais e ao Audiovisual. Ao final de sua partilha da narrativa, fala da importância não só da representatividade nas telas, mas a importância do conteúdo, de quem também está atrás das câmeras, na produção daquilo. Deseja se cuidar, cuidar de quem “corre” junto com ela e que o Audiovisual possa ser a ferramenta política de mais pessoas por essas “bordas”.

FILIPA

Filipa tem 30 anos, considera-se bissexual e parda, reside na periferia da Zona Sul de São Paulo, e há uma década sua trajetória se entrelaça com o universo do audiovisual. Seu percurso teve início no Instituto Criar de TV e Cinema, uma ONG dedicada a inserir jovens da periferia no mercado audiovisual. Ela conta que recebem a formação técnica e que escolheu a Cenografia, mas ao longo dos anos, explorou diversas áreas, incluindo direção de arte, figurino e produção executiva

Apesar de ter experiência no mercado tradicional, trabalhando em emissoras como a TV Globo e em programas de realities, Filipa diz que gosta mesmo é de fazer o trabalho de audiovisual no território. Integrante de um coletivo composto por mulheres periféricas de São Paulo, ela conta que desenvolvem esse trabalho de audiovisual não só produzindo filmes, mas também facilitando oficinas de audiovisual, principalmente de cinema comunitário, com enfoque em fortalecer o território, identidade e articulação. Assim, Filipa fala do audiovisual como ferramenta política:

“Então, a gente usa o audiovisual como uma ferramenta política para engajamento e mobilização das pessoas do território. Então, quando a gente fala de cinema comunitário, a gente fala... muito, tipo, sobre a memória daquele lugar, sobre a cartografia daquele lugar, sobre as pessoas históricas daquele lugar.”

Ao destacar a importância de utilizar o audiovisual como ferramenta política, Filipa também conta sobre a participação do coletivo em um festival latino-americano de cinema comunitário. Assim, em 2017, o coletivo que está inserida participou do festival chamado Ojo al Sancocho, na Colômbia, conectando-se a uma rede de cineastas comunitários em toda a América Latina. Filipa conta que no festival existem pessoas de vários territórios, sobretudo territórios periféricos, territórios com problemas de violência, com problemas de negação de direito.

Atualmente, o coletivo está envolvido em um projeto para facilitar oficinas de audiovisual para mulheres em Guaianases. Ao longo desses dez anos, produziram quatro filmes, sendo "X" [nome trocado] o mais impactante. Esse filme, que retrata a história das mulheres que trabalharam como empregadas domésticas, abriu portas importantes, conectando-se a outras narrativas de mulheres periféricas. Filipa destaca a visão do coletivo, expressa por uma amiga, outra integrante: *"quando a quebrada produz, ela*

produz para se conectar consigo mesma". A produção do coletivo, portanto, é direcionada sobretudo à periferia, buscando uma conexão autêntica com as comunidades locais.

Ao ser questionada sobre sua trajetória inicial no Audiovisual, ou seja, se houve influência de amigos, familiares ou colegas em sua entrada no Criar e no campo do audiovisual, Filipa confirma que sua entrada teve essa relação. Ela revela que sua entrada no Criar se deu através de um amigo do ensino médio, construindo desde então uma rede valiosa de networking que a levou a explorar diferentes áreas, como moda, por indicações de colegas. Ela também fala da natureza um tanto fechada do audiovisual, onde indicações muitas vezes são cruciais:

“Sim, é... o audiovisual é uma panelinha, né? Pra você entrar, você precisa ter alguém que te indique. Mas, chegar no Criar, eu cheguei por conta de um amigo, amigão assim, que estudava comigo no ensino médio e depois a gente foi pra faculdade juntos, é... e daí ele falou "ah, tá tendo um curso muito legal e não sei o quê, vamos se inscrever". Daí a gente se inscreveu e a gente passou. E aí, pra entrar no mercado, o próprio Criar te insere, mas eu também... dentro da rede do Criar, porque são 150 alunos por turma, a gente acaba também formando uma rede muito grande de networking, né? Então, eu entrei pelo Criar, mas depois também eu fui entrando pelos... por essa rede que eu já tinha do próprio Criar. Então, eu fui parar na moda, por conta de uma amiga do Criar, fiz diversas coisas sim, por conta de amigos do Criar, né?”

Quanto à sua situação atual em São Paulo, Filipa compartilha que, além de seu envolvimento no audiovisual, está imersa no movimento social, desempenhando funções na comunicação de um movimento. Essa mudança reflete sua compreensão da comunicação como uma ferramenta crucial para o engajamento político:

“Trabalho na comunicação do movimento social, porque além do audiovisual, eu entendi que a comunicação era uma ferramenta muito potente, né? De engajamento para incidência política. Então, eu dou uma desviadinha do audiovisual tradicional e vou parar no terceiro setor, do terceiro setor, eu vou parar no movimento social. Hoje, eu trabalho no Movimento [nome suprimido]. Então, lá eu faço foto, edito vídeos, trabalho nas redes sociais e trabalho com coletivo também.”

Ao falar sobre as condições de trabalho em momentos distintos: antes, durante e após a pandemia, Filipa relata que, durante a pandemia, teve a sorte de ter um emprego

fixo e remoto, o que a protegeu dos impactos diretos. Assim, durante a pandemia, Filipa manteve um emprego fixo e remoto, minimizando o impacto direto em sua vida profissional. No entanto, com a retomada das atividades, ela voltou ao audiovisual, enfrentando um período agitado de testes frequentes, especialmente enquanto trabalhava na Globo em 2021. Ela destacou a ênfase na testagem e o retorno positivo da indústria, observando um aumento na demanda por profissionais. Não precisou recorrer a auxílios do audiovisual - como aqueles da APAN⁴, da Netflix ou do Governo Federal - durante a pandemia devido à estabilidade de seu emprego fixo. Ao ser questionada sobre suas estratégias individuais e/ou coletivas de inserção-permanência no Audiovisual em todos os 10 anos, ela alega que:

“Eu acho que a permanência no mercado é sempre de uma perspectiva coletiva, considerando que eu já vim de um lugar que tem o foco de inserir jovens periféricos, né, no mercado. Então, aí você forma uma rede, uma rede que já é politizada, uma rede que já é periférica. E isso também me ajuda a se manter, é uma estratégia de se manter no mercado, porque tipo, hoje tenho muitos amigos que trabalham no mercado. Então, quando não tem *job*, como em alguns momentos, eu falei "gente, tô precisando de *job*, alguém me indica e não sei o que". Então, a estratégia é sempre manter os contatos, o network e falando "olha, tô aqui, eu tô sem *job*, tô com a agenda aberta" pra conseguir se manter, né?”

Além disso, Filipa reconhece a complexidade da jornada de trabalho no set, caracterizando-a como cansativa e, por vezes, abusiva, especialmente em projetos de longa duração que impactam a vida pessoal. Ela expressa a falta de respaldo jurídico e sindical para os/as profissionais freelancers do audiovisual, que enfrentam jornadas exaustivas. Ao ser indagada sobre a experiência com jornadas extremas, ela relata ter enfrentado um máximo de 17 horas de trabalho. A conversa desloca-se para as movimentações do Sindcine e do Jornada Justa, com Filipa expressando seu acompanhamento e esperanças de que esses movimentos resultem em melhorias nas condições de trabalho para os/as profissionais do audiovisual:

⁴ Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN) é uma instituição de fomento, valorização e divulgação de realizações audiovisuais protagonizadas por pessoas negras, bem como a promoção desses/as profissionais para o mercado audiovisual.

“Olha, é sempre muito complexo, né? Porque jornada de trabalho no set é... muitas horas, muito cansativo. Quando eu trabalhava na Globo, é... não tinha horas excessivas, mas por exemplo, tipo, você sabia da escala, tipo, sexta à noite, sabe? E daí, não dava para você programar sua vida, é... Às vezes, você precisava viajar e daí horas excessivas no set, no sol, sabe, sem estrutura. Então, eu acho que jornada de horas no set é sempre muito abusiva, sabe? E é sempre assim, rouba tua vida total. Tava conversando com uma amiga outro dia que no começo do ano, a gente fez um reality, né? Do quanto é nocivo. Você dá uma pausa na sua vida quando você pega um projeto grande, tipo, você fica três meses em função daquele projeto. Daí você não consegue marcar médico, você não consegue viajar, você não consegue ficar com a família, porque você tá naquele projeto e é... meu, trabalha seis vezes por semana, muitas horas de pé pra lá e pra cá. Então, é bem cansativo mesmo assim, o set, geralmente, dez horas pra cima, sabe? Tipo, nunca é um set de oito horas, nunca é um set de nove horas. Então, são jornadas muito exaustivas assim. Eu sinto falta de um respaldo jurídico, de um respaldo... sindicato assim, sabe? Para garantia de direitos das pessoas que trabalham como freelancer no audiovisual.”

Ao ser questionada sobre os suportes, sejam financeiros ou emocionais, ao longo da sua jornada no audiovisual, ela explora como a família e a rede de apoio foram fundamentais, especialmente nos primeiros anos, quando ingressou na área com um filho pequeno. Ela também destaca a evolução no suporte, observando uma maior abertura para o cuidado dos/as profissionais nos grandes sets, com canais específicos para discutir questões como assédio:

“Olha, no começo era bem complexo, porque meu filho era pequeno, né? Meu filho tinha quatro, cinco anos quando entrei. Então, era complexo porque tinha que deixar com alguém, tinha... eu contei muito com uma rede de apoio. E aí hoje, por exemplo, eu sinto que existe uma preocupação, principalmente quando é... grandes produções assim, a Endemol, Netflix, tem um canal pra... pra discutir assédio, a gente fala sobre isso no set. Então, eu sinto que existe uma abertura maior pro cuidado desses profissionais, mas nem sempre foi assim. No começo não era assim, é tipo, foda-se.”

Ao abordar seus desejos na área do audiovisual, Filipa compartilha sua trajetória inicial de romantização, desejando fazer parte do mercado, que evoluiu ao longo do

tempo. Atualmente, ela expressa o desejo de trabalhar em projetos mais autorais, como filmes e documentários, valorizando sua paixão pela fotografia:

“No começo, eu romantizava bastante sim, eu tipo... queria fazer parte do mercado, queria tá no mercado. E aí, isso foi se... foi mudando um pouco, justamente por conta das grandes jornadas excessivas. (risos) E hoje, eu tô num momento mais tranquilo da minha vida, onde eu não quero mais pegar trabalhos grandes que me roubam muito tempo. Mas, eu tenho alguns desejos de fazer filme. Eu quero fazer um filme ainda esse ano e fazer documentário, assim, fotografia também é uma coisa que eu gosto muito. Então, o meu desejo hoje em dia tá muito mais pra esse lado, uma coisa mais autoral, assim, sabe?”

Quanto aos desafios, destaca a falta de estabilidade como o principal obstáculo, uma realidade comum na indústria, onde períodos de trabalho intenso podem ser seguidos por meses sem emprego:

“O desafio é a falta de estabilidade, que eu acho que é uma coisa super tensa assim das pessoas, porque de repente você trabalha três meses e aí, de repente você não tem trabalho mais pros próximos dois meses, sabe? Então, acho que a falta de estabilidade é um desafio gigantesco pra quem quer se manter na área. E é o maior desafio, assim, é a falta de estabilidade.”

Sobre experiências de discriminação, seja racial ou de gênero, Filipa responde afirmativamente sobre ter vivenciado e/ou presenciado essas situações, compartilhando casos vivenciados na indústria da moda, onde modelos negras eram solicitadas a prender os cabelos, enquanto modelos brancas podiam mantê-los soltos, refletindo um viés discriminatório e de hipersexualização dos corpos negros: *“Na moda, por exemplo, já vi situação de tipo, de falar que é... que, sabe? Tipo, pedir pra modelo preta prender o cabelo, porque tava vulgar e daí a modelo branca, tudo bem ficar de cabelo solto. Tipo, hipersexualizar os corpos pretos assim, essas coisas.”*

Retomando a temática do coletivo, Filipa conta sobre outras experiências incluindo mesas, rodas de conversa, parcerias e redes oriundas da própria relação com o coletivo que atua. Alega que por fazer parte de um projeto que juntava muitos coletivos,

de várias redes para além do audiovisual e com diversas frentes culturais, possuía contatos com vários coletivos. Sobre o coletivo, o audiovisual e o “pós-pandemia”, Filipa confidencia:

“É, a gente pensa em se posicionar como produtora agora, né? Tentar uns clientes, mas... além do coletivo, cada menina trabalha, né? Tem a sua própria vida profissional, que demanda muito tempo também. Então, a gente tem uma agenda um pouco apertada, né? A gente tá com esse projeto, tá pegando um projetinho por vez assim. Mas, a gente pensa que o coletivo é uma coisa que a gente quer continuar sim, que a gente quer seguir com ele. E agora a gente... a gente deu um tempo... por um tempo, assim, por uns três anos. E daí, agora a gente retoma, né? A gente tá meio que numa fase de retomada, de mudar identidade visual, de se reunir, de fazer coisas, né? Inclusive, nesse projeto que a gente está agora, a gente vai fazer um seminário grande com realizadores periféricos do audiovisual.”

Ela conta que estudava Arquitetura e Urbanismo, mas não terminou e era bolsista. Depois, fez diversos cursos na área de audiovisual, fez edição de vídeo, que era uma escola mais formal. Fez direção de arte na Academia Internacional de Cinema, fez alguns cursos livres também. No geral, ela acha muito gostoso a troca de estar nesses espaços, mas que a metodologia do Criar ainda é algo ímpar, uma vivência especial, porque uma coisa é você passar por uma escola comum que não tem uma formação política, outra coisa é você passar por uma escola que tem essa formação política, um olhar crítico.

Filipa acha que isso também define um pouco do profissional que você vai ser e alega que o Criar foi uma das melhores experiências. Além disso, diz que “*a busca da formação é eterna*” para ela. Gosta de sempre estar aprendendo, se apropriando de uma nova ferramenta, encontrando outros caminhos. Mas, afirma que já pensou em desistir várias vezes do Audiovisual.

“Mas, eu já pensei sim em desistir várias vezes, porque... desistir no sentido de tipo, esse é o meu ganha pão, sabe? Tipo, assim, mano, eu não posso depender só do audiovisual! Justamente, porque ele não tem o respaldo, né? É, não tem uma segurança, não tem estabilidade. Então, hoje eu não penso em desistir do audiovisual como uma paixão, um hobby, uma ferramenta política. Mas, eu não quero ter que contar com o audiovisual pra eu viver, entendeu?”

Após compartilhar sobre a vontade de desistir, Filipa relata que participou de uma palestra no Criar, onde teve a oportunidade de exibir um filme e compartilhar sua experiência com os/as alunos/as. Durante o evento, ela refletiu sobre sua trajetória, destacando um momento há dez anos, quando desejava estar no lugar em que se encontrava naquele momento. Na época, trabalhava em um reality show, consciente de que estava trocando suas horas de vida por dinheiro, uma reflexão que compartilhou com os/as presentes. Ela enfatizou a importância de compreender o trabalho no audiovisual como um emprego, afastando-se da romantização muitas vezes associada a essa indústria. Observou como a glamourização da profissão pode obscurecer a realidade de que é um trabalho como qualquer outro, necessário para pagar as contas.

Filipa admitiu que, no início de sua carreira, também foi envolvida pelo encantamento do audiovisual, mas agora encara de forma pragmática, reconhecendo que vender suas horas de trabalho faz parte da jornada profissional e está tudo bem com isso. Ao ser questionada sobre se ver como uma profissional do audiovisual, se o audiovisual é um sonho e qual o significado dele em sua vida, respondeu:

“Olha, é... eu sou uma profissional do audiovisual, tenho um currículo grande (risos) já fiz coisas assim que dá pra contar, não fiz cinema ainda, tipo, cinema, séries, não fiz. Na verdade, sim, fiz cinema autoral, é cinema, mas eu não fiz ficção ainda, é uma coisa que eu tenho vontade de fazer. Apesar que eu sei que é uma loucura também, mas eu acho que tudo pode ser um sonho, né? Dependendo daquilo que você quer, do que você deseja, que você projeta. O meu maior sonho, na verdade, através do audiovisual, é ajudar, fazer parte da construção de um novo imaginário coletivo, sabe? Um novo imaginário que seja mais plural, que seja mais acolhedor, que seja antirracista. Então, meu sonho pelo caminho do audiovisual é esse assim.”

Além de comentar sobre a construção de um novo imaginário coletivo, Filipa também refletiu sobre a experiência de adentrar em diferentes territórios, destacando a amplitude da descoberta que isso proporciona. Ela observou que as pessoas nos territórios muitas vezes têm aspirações e desejos que não são reconhecidos externamente. Ao investigar mais a fundo, questionando as narrativas sobre esses territórios, enxerga essa exploração como uma oportunidade de compreender e valorizar a identidade das comunidades locais. Para ela, essa entrada nos territórios vai além de uma simples exploração geográfica, *“a entrada no território pra mim é sempre uma construção política, uma construção de afeto, de identidade, de identificação.”* Ressalta a importância

de assumir uma perspectiva sensível e empática ao abordar esses lugares, reconhecendo o valor das vozes locais na definição de suas próprias histórias e identidades.

Sobre a sua relação com os/as mais jovens, considerando sua passagem pelo Criar e seu envolvimento atual em transmitir sua experiência para eles/as, Filipa expressou como essa interação é fascinante e destaca os encontros entre diferentes gerações. Ela elogiou a energia dos/as mais jovens, sua vontade genuína e a ingenuidade que considera encantadora e importante de preservar.

Enfatizou que todos têm o direito de sonhar e até mesmo de se desapontar, pois isso faz parte do processo de aprendizagem e crescimento. Ela compartilhou sua abordagem pedagógica, preferindo não impor as realidades árduas da profissão logo de início, mas sim encorajando os jovens a sonhar e desejar alcançar seus objetivos: *“então, eu não gosto muito de chegar falando “olha, 12 horas de set, hein?”*. Ela fala sobre a importância de manter um equilíbrio entre sonhar e enfrentar a realidade do trabalho, que isso é válido em qualquer profissão.

Ao ser questionada sobre as políticas públicas e o acesso ao Audiovisual, Filipa expressou sua visão sobre o atual cenário político, destacando o momento de reabertura para o diálogo e para a cultura, especialmente em um governo progressista. Ela ressaltou que essa perspectiva positiva surge após períodos de desmonte, genocídio e barbárie, demonstrando esperança e disposição para contribuir com esse momento, mencionando nomes como Lula e Margareth como figuras que inspiram essa energia coletiva.

No entanto, ela também reconheceu desafios, especialmente em relação à acessibilidade das políticas públicas, citando a complexidade de editais que muitas vezes requerem CNPJ e outros requisitos específicos. Também apontou a centralização de recursos e oportunidades no Sudeste do Brasil, com foco em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, como uma questão problemática. E também discutiu a democratização das tecnologias e plataformas digitais, alertando para a falta de regulamentação, que pode levar a problemas como fake news e golpes.

Ela defendeu uma reeducação sobre o uso dessas plataformas para proteger a democracia. Apesar da acessibilidade oferecida por redes sociais e aplicativos de edição de vídeo, ela enfatizou a necessidade de discutir os limites dessa abertura, reconhecendo que o acesso ao audiovisual através do mercado tradicional e das políticas públicas ainda é limitado para muitos: *“acessar o audiovisual pelo mercado tradicional ainda é pouquíssimo acessível e aí pelas políticas públicas têm umas brechas, mas têm esses editais super elaborados que aí complica, as pessoas não conseguem acessar.”*

De maneira estratégica, Filipa também explicou que os equipamentos disponíveis são fruto de investimentos coletivos obtidos através de editais. Ela mencionou ter investido também em cursos e alegando que investiu cerca de sete mil reais para realizá-los. Além disso, destacou a aquisição de equipamentos por meio de projetos financiados por editais, ressaltando que, embora não tenha sido um investimento direto do próprio bolso, foi resultado de uma ação do coletivo.

Entre os equipamentos adquiridos estão três câmeras e dois computadores, alega que o investimento em equipamento totaliza algo próximo a cinquenta mil reais. Ela enfatizou a importância da estratégia coletiva para manter o acesso aos equipamentos, porque comprar uma câmera individualmente e demais equipamentos seria ainda mais dispendioso. Também mencionou que o grupo raramente aluga equipamentos, pois os próprios já são suficientes para atender às necessidades. Filipa também mencionou o apoio oferecido pelo Criar, mencionando a Usina Criar, que disponibiliza o espaço e equipamentos para locação sem custos para ex-alunos/as.

Ao compartilhar sua trajetória profissional fora da área do audiovisual, destacou que começou a trabalhar aos 16 anos. Seu primeiro emprego foi no Serasa, seguido por uma posição em uma loja de brinquedos. Em seguida, teve uma breve passagem por um escritório de advocacia antes de ingressar na área do audiovisual, onde permanece desde então. Ela relembrou os salários que recebia em cada emprego, começando como jovem aprendiz aos 16 anos, ganhando cerca de 500 a 560 reais por mês. Na loja de brinquedos, passou a receber um salário mínimo, aproximadamente setecentos e trinta reais na época. No escritório de advocacia, seu salário aumentou para cerca de 1200 reais. Posteriormente, Filipa entrou na área de cenografia na empresa Chris Ayrosa, onde passou a receber cerca de 1500 reais. Esta última experiência já a inseriu no campo do audiovisual.

Sobre a relação familiar, Filipa compartilha suas experiências morando com seus pais. Ela conta que inicialmente morava com os pais, mas após um casamento e subsequente separação, voltou a viver com eles por cerca de dez a doze anos. Atualmente, é casada novamente e reside com seu companheiro e filho. Além disso, Filipa comenta sobre a dinâmica familiar relacionada ao trabalho no Audiovisual, contando sobre o suporte de seu companheiro, do ex-companheiro e o impacto da maternidade em sua jornada profissional. Explicou que, após uma década na área, todos já se ajustaram à situação, e não é mais um grande problema. Ela reconheceu os desafios, como a jornada exaustiva, especialmente como mãe, mas destacou que seu filho já está mais velho, com

14 anos, o que torna as coisas mais tranquilas. Filipa expressou que a fase mais difícil já passou.

Sobre a sua continuidade no Audiovisual, Filipa compartilhou sobre sua jornada futura, revelando seus outros interesses. Atualmente, imersa nos estudos de Gestão Ambiental, ela delinea sua trajetória também no ambientalismo, mas sempre mantendo uma conexão com a comunicação. Seu desejo é caminhar por esses dois mundos simultaneamente.

Ao discutir sua nova incursão, descreve uma mudança de perspectiva marcante. Ela enfatiza a distinta dinâmica entre suas experiências no Audiovisual e sua atuação pelo viés ambiental. Ela comenta sobre um outro olhar, outra dinâmica, sua atuação dentro do Audiovisual envolve a dinâmica de set, de cenógrafa, trabalhar o dia inteiro procurando objetos, roupas, coisa e vendo tudo acontecer. No ambientalismo, ela comenta sobre leituras e uma entrada intelectual, onde ela conta que exige um processo de elaboração de conteúdo e cumprimento de prazos. Essas diferentes dinâmicas representam um desafio renovado para Filipa e ela deseja trilhar ambos os caminhos conectados.

Ao refletir sobre seus deslocamentos, compartilha que suas viagens foram mais esporádicas do que uma rotina estabelecida. Ela mencionou ter viajado mais como parte de um coletivo do que diretamente ligada ao mercado. No entanto, confirmou ter experienciado viagens em função de trabalhos que exigiam deslocamento para diversas cidades. Suas jornadas a levaram a lugares diversos, como Mato Grosso do Sul, Colômbia, Rio de Janeiro, Bahia, Recife e Curitiba. Além disso, ela recordou ter visitado alguns locais em São Paulo, como Bertioga, embora não pudesse recordar todos eles com precisão.

Ela também relata sobre sua experiência em relação à sua formação, descrevendo-a como uma jornada tranquila, especialmente em relação aos professores e professoras, com quem ela se sentia à vontade. No entanto, ela destacou uma diferença perceptível na dinâmica com colegas de classe, que vinham de origens e formações diversas, muitas vezes de cursos mais caros:

“Eu só consegui pagar, porque eu trabalhava fixo em outro lugar, que não era o audiovisual. (risos) É muito louco isso, né? Porque pra eu conseguir pagar um curso bom, caro, de audiovisual, eu precisei trabalhar fixo no terceiro setor, com tempo, com horários para eu conseguir fazer, sabe? Então, era uma relação diferente assim, com os alunos assim, mais do que com os professores.”

Ela explicou que só conseguiu custear sua formação em audiovisual graças ao trabalho fixo que mantinha em outro setor, que não estava diretamente relacionado ao audiovisual, uma ironia que ela achava engraçada. Essa situação peculiar refletia a necessidade de equilibrar suas responsabilidades profissionais com seu desejo de buscar educação em uma área de interesse. Essa dinâmica criava uma relação diferente com colegas de classe, já que ela tinha que conciliar seus horários e compromissos de trabalho com os estudos.

Considerando os custos e os desafios vivenciados por ela, alega que recebeu suporte dos pais, seja fornecendo transporte, seja ajudando com despesas básicas. Ela reconhece a importância do apoio dos seus pais, mencionando que, especialmente no início, era difícil se sustentar apenas com os ganhos da profissão, dada a natureza intermitente do trabalho e os períodos de espera para receber os pagamentos. Com diárias que demoram mais de 45 dias para cair, a ajuda se torna necessária, ainda mais no começo.

Apesar desse histórico, conta que a situação financeira atual está mais tranquila, principalmente devido ao aumento de seus ganhos. Ela comparou os valores que recebia no passado – 90 reais a diária –, destacando que agora sua remuneração diária é significativamente maior – 150, 300 reais a diária. Além disso, ela ressaltou que desenvolveu uma melhor organização financeira ao longo do tempo, aprendendo a lidar com a irregularidade dos fluxos de trabalho na área. Essa experiência a ajudou a planejar suas finanças de forma mais eficiente, proporcionando-lhe maior estabilidade e segurança financeira. *“Já peguei as manhas, você trabalha três meses e depois você fica mais três sem trabalhar. Então, fui tendo uma organização financeira pra me dar esse respaldo, entendeu?”*

Filipa é MEI (Microempreendedor Individual), mas comenta sobre a adesão de demais profissionais como ME ⁵(Microempresa), expressa que por sua atual dedicação ao terceiro setor e aos movimentos sociais, não encontrou necessidade de formalizar-se como ME para realizar trabalhos. Embora não tenha realizado o registro até então, ela reconhece a opção como uma possibilidade caso seja necessário. Ela observa que muitos em sua rede estão optando por essa modalidade.

Quanto à sua aspiração em abrir uma produtora, Filipa esclarece que sua atenção está voltada exclusivamente para o coletivo no momento e não possui interesse. Ela

⁵ Uma das principais diferenças entre MEI e ME é o faturamento, possuindo um limite máximo anual. De acordo com a Lei Complementar 123/2006, a receita bruta anual do MEI é de até 81mil reais, e do ME é igual ou inferior a 360 mil reais. Informação do SEBRAE.

compartilha suas experiências anteriores, destacando que trabalhou como freelancer em produtoras, mas nunca em posição fixa, exceto por um período na Globo, onde atuou como contrarregra. No entanto, sua vivência na emissora foi marcada por condições desfavoráveis, como baixos salários e uma dinâmica de trabalho estressante. Filipa revela detalhes sobre a estrutura de contratação na Globo, mencionando que, apesar de ter sido contratada inicialmente como adrecista, acabou exercendo o papel de contrarregra:

“A Globo não te contrata direto, ela te contrata pela Let. Aí, você precisa passar seis meses pela Let e aí, depois, talvez, você entra na casa. Eu era adrecista, na verdade, né? Então, eles me pagavam 2300. Mas, para os meninos que eram somente contrarregras, eles pagavam 1700, tipo, mano, é pouquíssimo. (...) Não é condizente com o mercado, entendeu? Quando você é freela, você ganha seis, sete, oito pau, como contrarregra. Então, não faz sentido, né? Eu fiquei dois meses só pra ter no currículo, mas não dá pra sustentar, né? Tipo, eles pagam pouquíssimo.”

Ela critica a disparidade salarial e a falta de adequação dos salários oferecidos pela emissora em comparação com os valores praticados no mercado freelancer. A experiência, embora breve, serviu mais como um acréscimo ao seu currículo do que como uma fonte de sustento financeiro, dada a remuneração considerada insuficiente. No entanto, Filipa conta que ter a Globo no currículo não aumentou a quantidade de trabalhos, porque o conta na área é a rede:

“O audiovisual é indicação, eu nunca precisei mandar um currículo para trabalhar no audiovisual. (risos) Essa é a verdade, assim. Tenho meu portfólio, mas nunca... assim, pra trabalhar no mercado formal, eu nunca precisei mandar um currículo, sempre foi indicação. Então, não faz diferença, na real. Você só vai aumentando o seu networking, né? Porque aí você vai conhecendo uma galera, você vai tendo experiência.”

Além de esmiuçar detalhes sobre suas experiências laborais na área, Filipa compartilhou suas impressões sobre o audiovisual, destacando o que mais a incomoda e o que mais a atrai na área. Ela expressou sua preocupação com o desperdício de recursos financeiros, a produção excessiva de plástico e resíduos, além do preciosismo presente na busca constante pela perfeição. Também criticou a pressão por ter uma variedade excessiva de opções, o que resulta em desperdício de tempo, dinheiro e materiais. Essa

mentalidade de "vamos produzir tudo!" muitas vezes leva a um acúmulo desnecessário de itens e uma produção exagerada.

Por outro lado, revelou sua paixão pela produção de imagem e arte no audiovisual. Ela aprecia especialmente a oportunidade de criar manualmente, transformando ideias em realidade por meio da manipulação de elementos visuais, como cenários, cores e luz. *“Ah, eu gosto de produção de imagem, né? Da arte, de produzir coisas com a mão, de transformar, sabe? Da coisa manual, de ir lá fazer um cenário. Eu gosto de imagens, de cor, de luz. Então, acho que eu gosto da arte mesmo do audiovisual.”*

Essa fascinação pela imagem, cor, luz, cenário não é atual, Filipa conta da sua infância e a inspiração do programa TV "Castelo Rá-Tim-Bum". Ela recorda com carinho como se encantava com os cenários do programa, especialmente a cozinha. Inicialmente, sua paixão a levou a escolher Arquitetura como curso universitário, influenciada pela matéria de cenografia. No entanto, foi a partir dessa disciplina que se interessou profundamente pela cenografia, o que eventualmente a conduziu ao campo do audiovisual.

Além da relação com a infância e as motivações com o Audiovisual, ela conta que durante toda a sua trajetória de formação foi bolsista uma única vez, e foi pelo Criar – um curso gratuito, mas obteve bolsa da prefeitura na época. Filipa também conta sobre seus deslocamentos, e que, apesar de morar na Zona Sul da cidade, ela e seu coletivo têm uma presença dinâmica em várias partes de São Paulo, adaptando-se aos diferentes territórios. Ela destacou a fluidez das relações pela cidade, mencionando que atualmente estão atuando em Guaianases, mas já estiveram em diversas outras localidades, como Grajaú, em uma aldeia indígena, no Parque de Jaraguá e em Osasco, demonstrando um alcance abrangente e uma disposição para trabalhar em diversos contextos e comunidades ao longo de São Paulo. *“De ponta a ponta da cidade”*.

Sobre a dinâmica de trabalho pré e pós-2020, bem como sobre um imaginário utópico em relação às condições de trabalho, Filipa destaca que a questão vai além do audiovisual e envolve o desmonte das leis trabalhistas, como a CLT, que ocorre não apenas no Brasil, mas em todo mundo. Enfatiza a importância da organização enquanto classe trabalhadora para proteger seus direitos em meio a essas mudanças. Essa troca de ideias reflete a preocupação mútua com as condições de trabalho e os direitos dos trabalhadores em um cenário em constante transformação.

Ao ser indagada sobre a possibilidade de imaginar um “audiovisual CLT”, se isso seria viável ou se as opções de contratação permaneceriam predominantemente como

MEI (Microempreendedor Individual), Filipa considera difícil a implementação de um modelo de trabalho CLT no audiovisual. Mas, ela acredita que ainda há espaço para melhorias dentro do próprio MEI, sugerindo que essa modalidade poderia ser aprimorada para oferecer condições mais favoráveis aos trabalhadores/as do setor. Essa reflexão possibilita o reconhecimento das limitações atuais do sistema e um desejo de encontrar soluções que possam beneficiar os/as profissionais do audiovisual.

E sobre o empreendedorismo dentro do setor audiovisual, Filipa expressa ceticismo em relação à narrativa empreendedora que se tornou prevalente. Ela reconhece que já considerou essa possibilidade, mas acabou entendendo que o discurso do empreendedorismo é, na verdade, uma estratégia das instituições e empresas para transferir a responsabilidade das condições precárias de trabalho para o indivíduo, forçando-o a se tornar um microempreendedor.

Para ela, essa abordagem é uma forma de desviar a atenção da erosão dos direitos trabalhistas, enquanto as empresas continuam a se beneficiar de uma mão de obra mais barata e menos regulada. Também critica a ideia de que o caminho para o sucesso é ser um empreendedor milionário, especialmente em um contexto de recessão econômica e crise ambiental global. Questiona a sustentabilidade desse modelo, especialmente diante da escassez de recursos e da falta de estabilidade econômica para muitos indivíduos. Ela vê o crescimento do empreendedorismo como uma cortina de fumaça que obscurece problemas estruturais mais amplos, como a falta de empregos formais e a erosão dos direitos trabalhistas:

“Olha, eu já tive essa pretensão, mas aí eu entendi que, na verdade, esse papinho de empreendedorismo nada mais é do que as instituições, né? As empresas tirando a responsabilidade de si, da CLT e jogando na mão do indivíduo que não tem outra opção a não ser microempreendedor. E aí, ele vai empreender pra sobreviver, mas isso é uma falácia da... distrair a gente enquanto tão comendo nossos direitos trabalhistas, entendeu? Então, eu acho que as pessoas têm que sonhar, mas eu acho que é uma falácia. Acho que não, não, o caminho não é ser empreendedor e milionário, porque a gente tá vivendo uma recessão gigantesca no mundo inteiro. A gente tá tendo uma crise capitalista, uma crise ambiental e fica criando mais empresas, mais empresas. Empresas, no sentido assim, grandes, né? Porque ser microempreendedor nem é empresa, sabe? Ser empreendedor pequeno nem é, tipo, mas... Então, eu acho que é uma falácia, assim, esse negócio, eu acho até o termo, tipo, microempreendedor é... é estranho. E daí a galera tem que ser

empresário, porque não tem emprego, não tem CLT, mas na real, tipo, vai se criando essa cortina de fumaça, sabe? Todo mundo agora tem quer ser empresário e todo... e tem uma startup e tem não sei o quê, e negócio de inovação e inovação, mas assim, os recursos do planeta estão acabando. (risos) Não tem CLT, não tem dinheiro, sabe? Tipo, então acho uma grande falácia esse negócio de empreendedorismo aí!”

Em resumo, ela enxerga o discurso do empreendedorismo como uma falácia que mascara questões fundamentais e contribui para uma ilusão de progresso, enquanto as desigualdades e os desafios socioeconômicos continuam a persistir. Mas, apesar desse cenário, Filipa também se permite sonhar, se permite compartilhar sobre uma atuação ideal, renda ideal, espaço ideal dentro da área:

“Olha, hoje eu queria tá fazendo um...alguns filmes, documentários e aí com dinheiro, mas com dinheiro público. Eu queria fazer filme com...ainda assim, sou humilde, né? Queria fazer filme com 500 paus, queria fazer filme, sabe? Tipo, filmes autorais, assim, a partir de 300 paus, eu já tava feliz!”

O ideal para Filipa é fazer filmes, filmes autorais com financiamento, projetos com orçamentos entre 300 mil reais e 500 mil reais. Ela ficaria humildemente feliz com essa realidade. Além disso, ela também comenta sobre “as bordas” disso tudo, enfatizando as tantas tendências e movimentos criativos provenientes das periferias. Para ela, as periferias não representam apenas criatividade e inovação agora, mas também no futuro:

“Olha, eu acho que as bordas são as soluções, né? (risos) Tipo, tudo que vem de inovação no mercado de entretenimento, vem da periferia. A música vem da periferia, sabe? Tipo, os cliques de funk que trouxeram essa cultura de clipe novamente pro Brasil, é da periferia. Então, eu acho que a solução está na periferia, sabe? Inovação, criatividade, para mim é isso, assim, é o futuro, sabe? A gente fala muito de afrofuturismo, de ecofuturismo. É, então, pra mim, olhar pras bordas é almejar um futuro, assim, sabe? Um futuro possível com as pessoas vivas produzindo, produzindo arte. E as minhas maiores referências, assim, tão nas periferias, sabe?”

Considerando que olhar para as bordas é também almejar futuro, Filipa comenta sobre a relação entre essas bordas, as telas e esses corpos presentes na feitura desse

trabalho. Segundo ela, os sets de filmagem aparentam uma crescente diversidade, destacando a presença de uma variedade de corpos e identidades. Mulheres, pessoas trans, homens trans, mulheres trans, pessoas não-binárias, pessoas pretas, pessoas indígenas presentes no que ela chama de “sets tradicionais”, ou seja, grandes produções, realities, etc. Ela ressalta que dentro dos coletivos essa diversidade já é comum, mas considera uma mudança bastante significativa observar isso em ambientes de trabalho mais tradicionais. Demonstra uma evolução importante em termos de representatividade e inclusão na produção audiovisual.

E ao refletir sobre o papel do audiovisual como um lugar de utopia, onde se busca construir um novo imaginário coletivo, Filipa alega que isso vem da utopia de humanizar esses corpos e nossas subjetividades, construir subjetividades. Essa busca é contínua e fundamental. *“Então, ele nasce na utopia e permanece nela.”*

Ao vislumbrar o futuro do audiovisual, ela destaca que o futuro está muito em um lugar de pensamento decolonial. Ou seja, envolve repensar estereótipos, repensar como as pessoas são retratadas e reconstruir narrativas mais inclusivas e diversas. *“Quais são os papéis que essas pessoas estão ocupando nas telas? Então, eu acho que o futuro é muito isso, assim, de decolonizar o imaginário e muita tecnologia, sabe? Tipo, outras narrativas.”*

Além de vislumbrar o futuro do audiovisual com o imaginário decolonizado, Filipa também ressalta que o *“audiovisual por si só é muito coletivo”*, que fazer audiovisual já é coletivo, mas que é necessário pensar *“com quem que a gente tá se aliando dentro desse fazer coletivo?”* Logo, se o fazer audiovisual é intrinsecamente colaborativo, considerar as parcerias e alianças são de suma importância para esse processo, ainda mais quando se almeja uma transformação, a construção de outros imaginários. E dentro desse coletivo que é o audiovisual, Filipa compartilha que se enxerga “nas bordas”:

“Eu sou uma profissional da borda, a minha subjetividade foi construída na borda e meus afetos, minhas referências. E acho que a câmera na mão e a narrativa, ela traz esse... ela traz essa autoestima, assim, né? De você se vê na tela e se identificar com outras pessoas que tão fazendo o filme, e falar "poxa, essa história é parecida comigo", "olha como é bonito esse lugar, "olha como é bonito essas pessoas parecidas comigo". Então, eu acho que é muito sobre identificação mesmo, sabe? Criar uma identidade, recriar e se reconectar com as nossas identidades mesmo.”

Para finalizar a sua narrativa, Filipa ressalta que é uma profissional das “bordas” desse audiovisual. e a importância da identificação e da representatividade nas telas. Ela enfatizou que a câmera e a narrativa têm o poder de fortalecer a autoestima e criar conexões significativas entre espectadores e personagens que compartilham experiências semelhantes. Para ela, trata-se de criar e recriar identidades, reconectando-se com elas. Por fim, entre telas e bordas, existem narrativas como a de Filipa que almejam imaginários e futuros dentro e fora do Audiovisual.

CLARICE

Clarice tem 24 anos, considera-se lésbica e negra, trabalha em São Paulo, reside na Zona Leste, também na capital, e atua no audiovisual desde 2015. Sobre a sua aproximação inicial com o audiovisual, relata como sua jornada começou em 2007, quando, aos dez anos de idade e entediada durante as férias escolares, descobriu o Windows Movie Maker (software simples de edição). Ela conta que editou seu primeiro vídeo e desde então se apaixonou pela edição, eventualmente levando-a considerar isso como uma profissão. Ela menciona como seu pai comprou um editor de vídeo para ela, e que usou até entrar na faculdade em 2015.

Ao continuar relatando sobre sua influência familiar e jornada, alega que sua mãe e seu pai sempre foram ávidos consumidores de filmes, mantendo uma grande variedade de opções em casa, desde locadoras até serviços de streaming como Netflix e canais de filmes por assinatura. Ela menciona que seu pai, embora não trabalhasse diretamente com artes, tinha afinidade com música, sendo professor de bateria por alguns anos e tocando violão. Quando ela começou a se interessar por edição de vídeo, seu pai a apoiou, fornecendo ferramentas e programas para desenvolver suas habilidades, inclusive instalando um computador em seu quarto, algo incomum na época. Sua família ficou entusiasmada com seus vídeos, solicitando sua singela produção para eventos familiares.

À medida que ela crescia, seu interesse em audiovisual se consolidava, levando-a a considerar essa área como uma possível carreira. Ela prestou vestibulares, inclusive para cursos de audiovisual, mas acabou ingressando em Rádio e TV na faculdade Cásper Líbero. Antes disso, ela fez um curso de roteiro na AIC (Academia Internacional de Cinema) para ter uma ideia melhor do que esperar da graduação. Surpreendentemente, ela descobriu que o conteúdo do curso de roteiro correspondia ao que ela aprenderia em seu primeiro ano na faculdade, o que a deixou satisfeita com sua escolha. Ela comenta sobre o apoio financeiro de seu pai para sua formação, indicando que não recebeu bolsa, mas contou com o patrocínio dele, como ela bem pontua “paitrocínio”.

Clarice compartilha suas experiências de trabalho durante a faculdade, mencionando uma série de estágios e cursos que fez para aprimorar suas habilidades em edição de vídeo e outras áreas relacionadas. No primeiro ano de faculdade, ela se dedicou a fazer vários cursos, incluindo Photoshop, Avid e After Effects (editores de vídeo), este último se revelando desafiador devido aos requisitos do programa. No segundo ano, ela começou a trabalhar e continuou a fazê-lo ao longo de sua formação, embora apenas por 6 meses atuou diretamente no audiovisual.

Ela revela que nunca teve que pagar sua faculdade, pois seu pai estava sempre lá para cobrir as despesas. Apesar disso, ela relata que o salário na área do audiovisual não era muito atraente, levando-a a buscar oportunidades em outros campos. Ela detalha seus estágios em uma agência de mídia social e na Secretaria Municipal de Saúde, onde enfrentou desafios únicos, como períodos de inatividade devido às eleições municipais. Mesmo com salários modestos, ela valorizava a experiência e aprendeu bastante durante esses períodos. Fora do audiovisual, ela menciona um estágio que seu amigo conseguiu na Universidade Uninove, onde ela ministrava aulas de inglês como parte de suas responsabilidades de estágio, recebendo um salário significativo para uma estagiária.

Ela reflete sobre sua decisão de iniciar esse estágio, descrevendo suas motivações financeiras e o desejo de independência em relação à família. Ela revela ter iniciado essa jornada aos 19 anos, em meio a um contexto de desânimo e frustração, principalmente devido às dificuldades enfrentadas na Faculdade Cásper Líbero. Sua saída da instituição foi uma decisão difícil, mas ela acredita que foi a melhor escolha para seu crescimento pessoal e profissional. Ao trocar para a Universidade Anhembi Morumbi, ela encontrou um ambiente mais acolhedor e enriquecedor, onde pôde desenvolver suas habilidades práticas de forma mais eficaz.

Relata as dificuldades enfrentadas na Faculdade Cásper Líbero, caracterizada por ela como uma instituição de mentalidade ultrapassada e preconceituosa, que a fez sentir-se desvalorizada e humilhada. Apesar disso, ela destaca o apoio de seu orientador de iniciação científica e sua tentativa de resolver os conflitos com a coordenação do curso. No entanto, sua insatisfação foi minimizada e ela percebeu que precisava buscar um ambiente acadêmico mais adequado às suas necessidades e aspirações.

Segundo ela, a decisão de deixar a Cásper não foi isolada, pois outros alunos/as também optaram por sair da instituição, o que reflete a insatisfação generalizada com o ambiente acadêmico lá presente. Após sua saída, ela recebeu uma ligação do diretor da Cásper, deixando-a ansiosa sobre suas intenções.

Descreve uma situação em que, após várias tentativas, finalmente atendeu uma ligação para descobrir que poderia ter sido resolvida por e-mail desde o início. Ela foi chamada para uma reunião para expressar suas preocupações sobre o curso, foi solicitado que ela detalhasse tudo o que considerava errado, incluindo nomes de professores/as e problemas específicos. No entanto, admite que a experiência foi um borrão em sua memória, devido ao seu estado emocional.

Menciona que foi conduzida até a TV Gazeta, onde falou sobre sua decisão de sair da Cásper e suas impressões sobre a instituição. Alega que foi estranha a sensação de ser apresentada a várias pessoas como alguém insatisfeita com o curso, o que a deixou profundamente humilhada. Diante dessa experiência desconcertante, afirma que foi uma situação extremamente desnecessária e única em sua vida refletindo sobre o impacto emocional, e expressa seu desejo de que situações semelhantes nunca mais ocorram.

Além dessa situação, Clarice comenta sobre a possibilidade de ter havido outros momentos de discriminação racial e de sexualidade ao longo da sua trajetória acadêmica e profissional em audiovisual. Ela menciona que desde 2017, a maioria de seus trabalhos aborda questões raciais. Também descreve a resistência que enfrentou dos/as professores/as e do orientador em seu primeiro trabalho sobre mães de santo, destacando a relutância em abordar o tema e a necessidade de persistir na escolha do assunto.

Ao relatar seu TCC sobre a história da população negra em São Paulo, menciona que recebeu a orientação de não focar no sofrimento, mas sim nas alegrias da população negra. Observa que essa abordagem era frequentemente desencorajada, especialmente por professores/as brancos/as, com exceção de um professor negro de rádio que demonstrava mais afinidade com ela. Além disso, compartilha um episódio em que um professor a puxou pelo braço para dentro de um estúdio, destacando a possível influência de sua identidade como mulher negra nessa situação. Ela enfatiza que tal incidente provavelmente não teria ocorrido se ela fosse uma mulher branca ou um homem.

Para Clarice, o episódio foi perturbador e o professor invadiu seu espaço pessoal, mas o mesmo não aconteceu com sua dupla de trabalho. A reação chocada dos/as colegas é lembrada por ela, revelando a gravidade do incidente. Naquela época, alega que morava sozinha e enfrentava desafios cotidianos para ir à faculdade, que estava cansada e vulnerável às brincadeiras de mau gosto do professor. Essa situação desencadeou um movimento na sala de aula para evitar que o professor continuasse dando aulas para a turma, e destaca que essa foi a primeira vez que conseguiram algum resultado ao reclamar, pois o professor não ministrou aulas para sua turma no semestre seguinte e, possivelmente sendo demitido após o relato do incidente à coordenadora.

Apesar desse episódio traumático, expressa gratidão por ter tido experiências positivas de inclusão no campo audiovisual, onde encontrou apoio e reconhecimento pelo seu trabalho. Ela destaca que sua identidade racial e sexual se tornara elementos

importantes em sua prática profissional, proporcionando uma visão única e valorizada por alguns clientes. No entanto, reconhece que o audiovisual ainda carece de diversidade, especialmente em termos de representatividade negra e LGBTQ+, mas celebra a existência de uma bolha dentro desse contexto onde essa diversidade é mais visível e valorizada.

Sobre sua experiência atual, ela destaca principalmente os desafios e as peculiaridades do trabalho de edição para clientes específicos. Descreve um projeto em andamento com uma família americana que mantém um canal no YouTube há quase três anos, ressaltando a liberdade criativa que essa forma oferece. A possibilidade de explorar sua criatividade é particularmente gratificante, dado que a maior parte de seu trabalho envolve projetos corporativos, como edições para a CNN e comerciais.

No entanto, reconhece os desafios enfrentados pelos/as criadores/as de conteúdo no Brasil, onde o pagamento por serviços de edição muitas vezes não condiz com o tempo e a habilidade exigidos. Ela resalta a importância de cobrar um preço justo pelo seu trabalho, considerando sua experiência na área. Embora seja tentador aceitar trabalhos por um preço mais baixo para fechar as contas, ela agora está mais determinada a estabelecer preços que reflitam adequadamente o valor de seu trabalho e sua dedicação ao ofício.

Essa decisão é motivada pela sua experiência ao longo dos anos, onde já se viu em situações onde cobrava muito pouco pelo seu trabalho, muitas vezes resultando em esgotamento e subvalorização de suas habilidades. Ela destaca a injustiça de certos padrões de remuneração no audiovisual, compartilhando uma experiência em um grupo online onde alguém oferecia serviços de edição por um valor extremamente baixo, evidenciando a necessidade de valorização do trabalho dos/as profissionais do setor. Clarice enfatiza sua postura em relação aos preços que cobra por seus serviços, mencionando que não edita um vídeo por menos de R\$ 300,00, enfatizando que um preço justo é crucial para manter seu trabalho de maneira sustentável.

Ao compartilhar sobre seus trabalhos passados e destacando os valores envolvidos e os desafios enfrentados, menciona um projeto com a CNN, onde ela e um amigo receberam cerca de R\$ 15.000,00 pelo trabalho realizado ao longo de um mês e meio, resultando em uma divisão de R\$ 7.500,00 para cada. Apesar do montante aparentemente significativo, resalta que o volume de trabalho foi intenso, demandando dedicação exclusiva durante semanas consecutivas, especialmente durante o período das eleições.

Em contrapartida, ele relembra uma situação onde acabou recebendo um valor bem abaixo do esperado. Ao aceitar um trabalho de edição para um canal no YouTube por R\$ 3.000,00 por mês, ele logo percebeu que o volume e a complexidade das tarefas eram muito maiores do que o inicialmente previsto. Os brutos dos vídeos demandavam até 20 horas de trabalho, tornando a experiência extremamente exaustiva e desproporcional ao valor recebido. Ele descreve o conteúdo dos vídeos como insuportável e sem roteiro, o que tornava a tarefa ainda mais desafiadora.

O ponto crucial da situação, no entanto, não foi apenas o valor financeiro, mas sim a dinâmica do trabalho. Apesar de ser uma prestadora de serviço autônoma, ela se viu pressionada adotar uma postura de funcionária, sendo solicitada a participar de atividades que extrapolavam sua função de editora de vídeo. A empresa, mesmo tratando seus/as colaboradores/as como empreendedores/as, esperava uma disponibilidade e um engajamento típico de funcionários/as contratados/as, o que não condizia com a sua realidade como prestadora de serviços. Clarice destaca a *pejotização* como um fenômeno presente nesse tipo de relação laboral, onde a empresa exige um comportamento de funcionário/a de seus/as prestadores/as de serviço, mesmo estando formalmente constituídos como autônomos/as. Essa experiência serviu como um aprendizado sobre a importância de estabelecer limites claros e manter uma postura firme em relação às suas condições de trabalho.

Ela conta que após três meses de trabalho intenso, decidiu sair do projeto por sentir extremamente frustrada. Cumpriu um mês de aviso prévio e deixou um mês inteiro de trabalho editado para permitir que encontrassem outro editor. Enfatiza que, apesar do acordo inicial, o valor oferecido pelo trabalho não correspondia à quantidade e complexidade das tarefas, especialmente considerando a necessidade de um editor sênior. Para ela, o projeto foi uma cilada, onde se sentiu mal remunerada e explorada.

Ela alega que o pai dela é contador e que isso contribuiu para que ela percebesse que essas situações eram desagradáveis. Ou seja, isso a levou refletir sobre sua condição trabalhista como MEI e a pressão para se enquadrar como ME, uma exigência crescente em algumas produtoras. Ela destaca a dificuldade de entender por que isso está se tornando comum, observando que, para ela, até então não havia sido um problema direto. No entanto, menciona situações em que certas exigências burocráticas, especialmente em projetos públicos, causaram transtornos para outros profissionais.

O diálogo revela uma série de questões enfrentadas por trabalhadores/as autônomos/as no setor audiovisual, desde a remuneração inadequada até as complexidades burocráticas. Clarice também menciona a necessidade de possuir DRT para atuar em projetos envolvendo o setor público relacionado a programas governamentais específicos. Essa exigência afetou a contratação de profissionais, acrescentando uma camada adicional de complexidade ao processo de contratação.

Ao compartilhar sua perspectiva sobre a evolução de sua carreira no contexto da pandemia, conta que antes do surgimento da covid-19, enfrentava dificuldades para se sustentar apenas com trabalhos esporádicos no audiovisual, complementados por aulas de inglês. A falta de oportunidades de estágio e a relutância das empresas em contratá-la devido à sua proximidade da formatura dificultaram ainda mais sua situação. No entanto, alega que pandemia acabou por beneficiá-la ao proporcionar-lhe mais tempo em casa, o que resultou em uma maior disponibilidade para aceitar trabalhos no audiovisual.

Ela menciona – um pouco contrariada e reforçando que se trata de um período triste - como esse período deu um impulso à sua carreira, permitindo-lhe construir um portfólio mais sólido de trabalhos remunerados, destacando sua ascensão profissional durante o ano de 2020 e 2021. Além disso, ela compartilha como a mudança para o trabalho remoto proporcionou-lhe uma gestão mais flexível do tempo, em contraste com sua rotina anterior de trabalho presencial em um escritório, onde sua disponibilidade para atividades relacionadas ao audiovisual era limitada.

Assim, sobre as condições de trabalho no audiovisual destaca *que “a pandemia trouxe certa tranquilidade, embora seja desconfortável admitir isso”*. E enfatiza sua preferência pelo trabalho remoto e sua relutância em voltar a um ambiente presencial, a menos que seja para um emprego fixo e altamente vantajoso. Clarice também compartilha suas preocupações sobre o futuro da profissão de editora de vídeo, observando como a popularização das ferramentas de edição e o surgimento de amadores/as têm desvalorizado o trabalho especializado nesse campo. Ela descreve os desafios de se manter financeiramente estável como editora, mencionando os altos custos de equipamento e a constante necessidade de trabalhar longas horas para garantir uma renda digna.

Falando sobre a jornada de trabalho, ela reflete sobre suas próprias experiências de jornadas extenuantes, que variaram de longas horas diárias a trabalhar nos finais de semana sem férias adequadas nos últimos cinco anos. Admite que, apesar de sentir a necessidade de um equilíbrio entre trabalho e descanso, as exigências do trabalho e a falta

de recursos a impediram de seguir esse ideal. Além disso, ela aborda a discussão em torno da jornada justa, reconhecendo sua importância, mas expressando ceticismo sobre sua eficácia diante das realidades precárias do mercado de trabalho no campo do audiovisual.

Sobre sua experiência com tentativas de participar de coletivos no audiovisual, ela relata uma experiência frustrante em um esquema de trabalho intermitente com um grupo de editores/as de vídeo, onde eles/as colaboravam em projetos para um cliente desconhecido, recebendo remunerações irrisórias. A falta de organização e consenso entre membros levou à tentativa fracassada de formar um coletivo ou cooperativa, pois não conseguiram chegar a um acordo sobre questões fundamentais, como estrutura jurídica e captação de clientes. Essa experiência a deixou desiludida com a ideia de coletivos por um tempo, embora reconheça a importância da união para fortalecer a posição dos/as profissionais no mercado.

Porém, menciona sua afiliação à APAN (Associação de Produtores Audiovisuais Negros) como uma tentativa de se envolver em um coletivo, mas devido às suas obrigações com pós-graduação e trabalho, ela ainda não teve a oportunidade de participar ativamente. E expressa interesse em explorar possibilidades futuras de colaboração em coletivos, reconhecendo os benefícios de se unir a outros/as profissionais para fortalecer sua posição no mercado. Ela vê os coletivos como uma forma de garantir melhores condições de trabalho, preços justos e qualidade nos serviços prestados, comparando-os ao lobby de postos de gasolina que se apoiam mutuamente para sobreviver no mercado competitivo. Essa visão destaca sua esperança em encontrar comunidades de profissionais comprometidos/as com objetivos compartilhados e práticas coletivas para melhorar suas condições de trabalho na audiovisual.

Sobre suas estratégias de inserção e de permanência no audiovisual ao longo de sua trajetória, explica que só começou a se inserir efetivamente na área em 2020, e que já considerou deixar o audiovisual para seguir outras áreas. Ela brinca sobre sua falta de apego à carreira, contrastando com sua esposa, que está mudando de profissão para estudar veterinária. Ressalta que para se manter na área busca por oportunidades no LinkedIn e em grupos do Facebook, enviando e-mails para potenciais clientes, mas reconhece que essa abordagem não é muito eficaz. Clarice tenta prospectar clientes e criar oportunidades, mas geralmente depende de indicações para conseguir trabalhos. Apesar de ficar ansiosa sobre o que virá depois de terminar um trabalho, observa que os próximos projetos muitas vezes surgem por meio de indicações inesperadas de conhecidos/as antigos/as.

Ela também menciona que, como o audiovisual não é sua única fonte de renda, não se sente tão pressionada a buscar constantemente novos/as clientes. Ainda assim, ela valoriza a sorte como uma grande influência em sua carreira, reconhecendo que conhecer as pessoas certas no momento certo desempenhou um papel significativo em sua trajetória profissional. Assim, a maioria de seus trabalhos veio de pessoas que a conheciam previamente ou por meio de indicações de amigos/as, e dá de exemplo uma amiga, que trabalha com branding e frequentemente a indica para projetos de edição de vídeo. Clarice também conta sobre trabalhos e clientes internacionais, especificamente dos Estados Unidos.

Sobre isso, menciona que atualmente mora na Zona Leste, mas que pretende mudar para a Zona Sul de São Paulo. Anteriormente, morava no centro da cidade e descobriu que estava vivendo sobre um antigo cemitério. Isso despertou seu interesse pela história do bairro da Liberdade, onde ela morava na época. Ela compartilha algumas curiosidades sobre o local, incluindo histórias de ossadas encontradas durante escavações e a presença de uma capela em um antigo cemitério. A conversa se aprofunda na história do bairro da Liberdade e na ocupação histórica por pessoas negras, e Clarice passa a refletir sobre um documentário que pretende fazer sobre a população negra em São Paulo. Ela enfatiza a importância de entender a história e as raízes culturais dos lugares onde vivemos, especialmente para destacar a presença e contribuição da população negra na cidade.

Na continuação da conversa, Clarice compartilha sua experiência ao produzir tanto individualmente quanto coletivamente. Menciona ter descoberto novos territórios durante seu TCC, como a Vila Matilde, onde morou por quase um ano. No entanto, não sentiu um impulso imediato para trabalhar na região, mas agora considera retomar projetos relacionados a esse território.

Clarice ainda releva que, após a perda de sua mãe, e perdeu o interesse em muitas coisas, mas originalmente sonhava em trabalhar com efeitos especiais em filmes. No entanto, suas expectativas mudaram ao longo do tempo, e agora ela aspira abrir uma produtora especializada em pós-produção, onde todos/as os/as funcionários/as sejam remunerados/as de forma justa. Também expressa sua frustração com o senso de urgência desproporcional no audiovisual, onde os prazos muitas vezes parecem mais importantes do que a qualidade do trabalho – e da vida. Ela lamenta a falta de valorização dos/as profissionais e a exploração que enfrentam, incluindo baixos salários e longas horas de trabalho.

Ressalta que, é fácil se contagiar com esse senso de urgência e que muitas vezes as demandas do trabalho parecem excessivas e desnecessárias. Clarice também reflete sobre como muitas pessoas entram no audiovisual com grandes expectativas de fazer cinema, mas acabam enfrentando uma realidade muito diferente, onde poucos/as conseguem realizar seus sonhos.

Na continuação da conversa, expressa sua frustração com do audiovisual, citando um exemplo específico de uma grande produtora que paga apenas 1.300 reais para assistentes de edição. Ela compartilha sua desilusão ao perceber que o sonho de trabalhar na produção de filmes não corresponde à realidade de baixos salários e condições precárias de trabalho. Clarice alega que cresceu e percebeu que não existe uma profissão dos sonhos e que todo trabalho tem seus desafios. A discussão sobre a relação entre sonho e trabalho continua, mas ela reconhece que há momentos bons, como trabalhar em projetos interessantes ou emocionantes, mas também está ciente de que a realidade do trabalho pode ser difícil e desgastante.

Clarice comenta sobre seus desejos no audiovisual e importância de usar essa ferramenta como meio de expressão e comunicação. Também compartilha seu entusiasmo com o de mestrado que oferece a oportunidade de apresentar uma dissertação na forma de um vídeo, ressaltando sua crença no poder do audiovisual como meio de transmitir ideias e mensagens. Dessa forma, enxerga o audiovisual como ferramenta para transformar paradigmas e expressa satisfação ao ver representações na mídia com esse viés, enfatizando seu desejo de participar de produções que elevem ou modifiquem a forma como grupos minoritários são retratados.

Ela também compartilha uma experiência recente de trabalhar em uma websérie voltada para a comunidade lésbica, onde se envolveu na campanha de financiamento e em outras tarefas relacionadas à produção. Embora reconheça que projetos como esse não sejam financeiramente recompensadores, ela valoriza a oportunidade de contribuir para a narrativa e a representação de comunidades marginalizadas. No entanto, ela reconhece que não é sempre viável dedicar-se a esse tipo de projeto devido às restrições financeiras.

Clarice continua compartilhando seu desejo de usar o audiovisual como uma ferramenta de transformação social. Ela comenta sobre a banalização do poder da imagem, exemplificando com um caso de uma cena polêmica gravada e compartilhada nas redes sociais sem uma compreensão adequada de seu impacto. Também reflete sobre a evolução do audiovisual e sua democratização através de plataformas como o YouTube,

observando a diferença entre o trabalho amador e profissional, destacando a importância de reconhecer e valorizar a expertise e o esforço envolvidos na produção profissional.

Sobre o acesso ao audiovisual e a forma como a tecnologia mudou o consumo de conteúdo, Clarice observa que houve uma democratização do acesso, especialmente com o consumo de filmes e séries pela ascensão dos serviços de streaming. Cita a experiência de sua tia, que antes era uma ávida telespectadora de novelas na Globo, mas agora mantém assinatura de streaming. Para Clarice, essa mudança também pode ser vista como uma oportunidade para que as pessoas tenham acesso a uma variedade maior de narrativas e realidades.

No entanto, ela também reconhece que a democratização do acesso ao audiovisual não é uniforme e pode não ter o mesmo impacto em todos os estratos sociais. Embora o acesso ao conteúdo seja mais extenso, também há preocupações com o alcance de discursos extremistas sendo disseminados, especialmente em plataformas como o YouTube, onde algoritmos podem promover conteúdo sensacionalista para gerar mais cliques.

Sobre as políticas públicas, Clarice ressalta a importância de considerar a representação de grupos minoritários na questão do acesso ao audiovisual. Assim, a identidade também molda a produção e narrativa no contexto do audiovisual, especialmente para aqueles/as que pertencem a grupos minoritários. Ao compartilhar sobre gênero, raça e sexualidade na produção e representação de conteúdo audiovisual, Clarice reflete sobre sua própria experiência como uma mulher lésbica negra, explicando como sua identidade influencia não apenas suas escolhas criativas, mas também sua necessidade de criar narrativas autênticas e inclusivas.

Ela também comenta sobre os desafios enfrentados por profissionais periféricos, especialmente em relação aos altos custos associados à produção audiovisual, como equipamentos caros e acesso limitado a recursos financeiros. A conversa destacou a importância do acesso igualitário e da representação diversificada no audiovisual, reconhecendo que a disponibilidade de recursos financeiros pode afetar significativamente as oportunidades disponíveis para criadores. Clarice afirma que essas discussões são cruciais para promover mudanças positivas e criar um ambiente mais inclusivo e igualitário para todos/as os profissionais do setor.

Ao abordar a persistência e os desafios enfrentados ao longo da jornada, ela revela suas lutas internas e a constante batalha contra o desejo de desistir. Mas, apesar das dificuldades, Clarice expressou um profundo vínculo com o audiovisual, destacando sua

intenção de seguir uma carreira acadêmica na área. Ela enfatizou a importância do audiovisual em sua vida, tanto como profissão quanto como objeto de estudo, citando seu interesse em explorar como a arte pode abordar um trauma histórico da escravidão. Ela comenta sobre a distinção entre a produção audiovisual e a análise acadêmica, compartilhando sua paixão pelo estudo do audiovisual como uma ferramenta para processar questões sociais profundas. Ela reconhece os desafios, mas reafirma sua dedicação à área e em contribuir para promover a mudança social através do audiovisual.

Para Clarice, a sua condição ideal dentro do audiovisual seria a produção de documentários. Ela conta sobre a mudança de interesse da ficção para o documentário, descrevendo sua fascinação pelo processo de pesquisa, entrevistas e montagem envolvidos na produção documental. Quanto ao investimento financeiro na área, refletiu sobre os custos significativos associados ao audiovisual, mencionando o alto preço de um computador de edição no valor de 10.000 reais.

Ela menciona que, além da formação, ela teve que arcar com os custos do equipamento necessário, como uma câmera que adquiriu por menos de 500 reais em 2014, mas que hoje valeria cerca de 3.000 reais. E mais de 18.000 reais em outros equipamentos, como fones de ouvido e placas de edição. Além disso, ela comenta que seu pai também contribuiu financeiramente com mais de 40.000 reais, totalizando um investimento total de quase 70.000 reais em sua carreira no audiovisual.

Além do apoio do pai para a sua trajetória, Clarice também cita sua esposa e seu apoio necessário, bem como a dinâmica familiar. Conta como sua esposa acredita no seu trabalho, apesar dos desafios enfrentados, sempre destacando a compreensão mútua em relação aos compromissos profissionais e como lidam com as exigências da profissão.

E ao refletir sobre oportunidades de trabalho fora de São Paulo, menciona que vivenciou experiências anteriores em Jundiaí e Guarulhos, mas que deseja explorar outras oportunidades em outros lugares, como a Bahia. No entanto, ela alega as complexidades associadas a essas mudanças, incluindo questões financeiras e familiares. Clarice brinca sobre ser a "estranha" na família, destacando que não seguiu a área da contabilidade, mesmo sendo uma influência familiar. Com pai contador e demais familiares, ela se encontrou mesmo no audiovisual.

Sobre o futuro do audiovisual no contexto brasileiro, considerando o desmonte, Clarice apresenta lucidez. Apesar das incertezas, um sentimento misto de esperança e preocupação permeou a conversa, destacando exemplos positivos como o sucesso de filmes independentes, mas também reconhecendo os obstáculos enfrentados pela

indústria. Ela também aborda a influência das mídias sociais e da cultura de influenciadores/as no campo do audiovisual, questionando como esses fenômenos podem impactar a produção e o consumo de conteúdo no futuro.

Ao expressar seu desejo, Clarice almeja um futuro mais sustentável e inclusivo para os/as profissionais do audiovisual, destacando a importância de condições de trabalho dignas e remuneração justa. Ela parte da ideia de que, embora o campo seja desafiador, o poder transformador do audiovisual continua sendo uma fonte de inspiração e motivação para os/as jovens profissionais.

Por fim, Clarice é uma trabalhadora das bordas do audiovisual, que compartilha suas experiências desafiadoras, mas que acredita em um futuro diferente através das lentes das câmeras, através do Audiovisual. A sua constante permanência, mesmo com o deslumbre da desistência, caminha para a continuidade, uma continuidade que deseja outro futuro, outras narrativas, outras representações.

MEL

Mel tem 28 anos, considera-se lésbica e branca, trabalha e reside em São Paulo, mas é de Sorocaba, interior do Estado, e atua no audiovisual desde 2012. Antes de compartilhar sua trajetória, ela pontua que é feminista, e acrescenta que é transfeminista, um termo que recentemente descobriu e com o qual ela se identificou profundamente. Sobre a sua entrada no Audiovisual, conta que lembra de estar com amigos e amigas na adolescência e discutindo sobre os planos futuros quando mencionaram o interesse em estudar Cinema e Audiovisual.

Alega que foi assim que parou para refletir, porque até então nunca tinha pensado sobre essa possibilidade. Ou seja, Mel sempre teve interesse em música, mas nunca explorou plenamente, pois tinha a convicção de que isso a levaria para a docência ou em tocar instrumento com um grupo musical. Conta que temia ser limitada a um estilo que não se identificasse, especialmente o sertanejo, que não seria do seu interesse e gosto.

Diante desse cenário em torno da música, Mel decidiu explorar outras áreas de estudo, mas mantendo a música como uma paixão paralela. Quando amigos e amigas mencionaram sobre o Audiovisual, ela decidiu investigar e aprofundar no assunto através da participação em oficinas com temáticas sobre a Nouvelle Vague, o cinema italiano, mergulhando em clássicos da época, os filmes chamados de “cults” como “Amélie Poulain”, “Réquiem para um sonho”, entre outros que alega consumir avidamente.

Em meio à seleção de cursos para iniciar sua jornada universitária, conta que optou pelo terceiro da lista. Inicialmente, ela havia sido aprovada em Filosofia, mas quando se deparou com um curso que envolvia Cinema, Rádio e TV, em São Paulo, acabou optando por ele. Embora o curso não tenha chamado tanto a atenção de Mel por causa do nome, ela percebeu uma forte ligação com o Audiovisual, e isso era algo que a encantava. Então, escolhe estudar em São Paulo ao invés da Bahia – onde o curso de Cinema estava disponível –, porque era o mais próximo do polo do Audiovisual.

A sua decisão também foi bastante influenciada por seu interesse em arte, especialmente em cinematografia, pela busca por uma abordagem estética e narrativa mais sensível, mais filosófica. Algo se encaixava bem com a sua paixão por música e sua inclinação para o meio artístico. Ela alega que a faculdade proporcionou um mergulho profundo nesse universo, e logo se viu imersa em teorias e práticas relacionadas ao cinema, à televisão e ao rádio.

Com o tempo, percebeu-se insatisfeita com a faculdade e foi buscar mais conhecimento de forma autodidata e complementar, inclusive buscando cursos técnicos adicionais para aprimorar suas técnicas, habilidades. Embora tenha começado na área de Rádio e TV, logo se viu envolvida com a produção audiovisual de forma mais ampla, dirigindo curtas e experimentando com diferentes aspectos da produção. Foi uma jornada de descoberta e aprendizado contínuo, alimentada por sua paixão pela arte e pela vontade de se expressar através dela.

Apoiada por amigos/as e influenciada por sua própria determinação em buscar mais conhecimento e experiência, seguiu em frente em sua jornada no audiovisual, enfrentando desafios e aproveitando oportunidades sempre que surgiam. A relação com a família foi de muito apoio, embora inicialmente possa ter havido dúvidas ou incertezas sobre seu caminho. No entanto, com o tempo, compreenderam sua paixão e apoiaram suas escolhas. Mel alega que essa é a história de como a sua paixão pela arte e pelo audiovisual fizeram com que ela buscasse novos horizontes e seguisse por um caminho que, inicialmente, parecia improvável, mas que se revelou como sua verdadeira vocação.

Antes de prosseguir, Mel faz um adendo que acha pertinente. Conta que uma das memórias mais marcantes da sua infância, envolve a diversão de assistir filmes em sua casa. Desde que se lembra, sua mãe sempre teve um grande interesse pelo audiovisual, sendo fã de cinema, séries e filmes. Recorda vividamente dos finais de semana em que ia à locadora e alugava cerca de oito a dez fitas, passando o tempo todo imersa em filmes. Começava pela manhã e continuava até tarde da noite, com breves intervalos para refeições. Essa tradição familiar era uma fonte de grande prazer para ela e sua família, embora, às vezes, ela sentisse uma leve tristeza no final do dia, pensando que tinha passado todo o tempo na cama.

No entanto, era algo que realmente apreciava, compartilhando gostos diversos que incluíam tanto os filmes infantis que ela e a irmã gostavam, quanto os filmes mais adultos que sua mãe escolhia. Começou a se interessar por filmes legendados desde cedo, e para ela, essa era uma experiência muito enriquecedora. No entanto, até então, nunca havia considerado a possibilidade de seguir uma carreira no cinema ou no audiovisual, pois achava esse universo distante e inacessível. A ideia de estudar isso parecia totalmente fora de cogitação. Foi somente quando seus/as amigos/as mencionaram a existência de cursos de cinema e audiovisual no Brasil que começou a considerar essa possibilidade. Parecia uma revelação perceber que era algo alcançável e não reservado apenas para

cineastas estrangeiros ou grandes produções de Hollywood. Conta que isso foi fundamental para guiá-la em direção ao caminho que está trilhando hoje.

A razão pela qual quis trazer esse assunto é porque realmente era algo que já despertava seu interesse desde cedo. Conta que já tinha um olhar treinado e uma certa sensibilidade. Alega que uma das coisas que facilitou quando começou a dirigir projetos na faculdade foi essa habilidade de observar e compreender visualmente. Afirma que sempre foi muito imagética, focada em contar histórias através de imagens, sons e movimento de câmera, em vez de diálogos. Sente que passou por uma espécie de "mini-faculdade" durante sua infância, assistindo a cerca de oito filmes por semana. Para ela, esse foi um estágio inicial sem que ela percebesse. É curioso como esses dois momentos da infância e da adolescência, foram caminhos opostos que se encontraram em algum momento.

Ainda sobre a época das locadoras, Mel lembra que sua mãe costumava ficar chateada com suas escolhas de filmes. Ela sempre escolhia os filmes que queria e Mel escolhia as seções “cults” ou “Oscar”, mas sua mãe não queria acompanhá-la. Fala que é engraçado pensar nisso agora, como se ela fosse julgada por seus gostos cinematográficos desde então. Mas, para ela, até hoje se considera julgada, mas acha que faz parte da sua jornada e sua relação única com o cinema e o audiovisual. Alega que esse período das locadoras foi um momento significativo de formação, isto é, naquela época não tínhamos acesso à internet como hoje, então íamos à locadora, folheávamos o catálogo e escolhíamos os filmes. Mel acha interessante que isso tenha contribuído para o seu trabalho, porque mostra como essas experiências moldam a nossa visão de mundo. Muitas vezes se fala sobre a importância dos diálogos no cinema, mas para Mel sempre foi mais sobre a parte visual, ela acha que o cinema propõe muito isso, uma narrativa através de imagens, planos, detalhes.

Quanto à recepção da sua família, acredita que sua mãe sempre imaginou que ela seguiria esse caminho, apesar dos obstáculos que poderiam surgir. Ela sempre apoiou, mesmo sabendo que seria uma jornada difícil. Seu pai, por outro lado, sempre esteve um pouco mais distante, mas nunca julgou suas escolhas. Entre amigos/as, sempre houve muito apoio emocional, o que foi fundamental para Mel. Financeiramente, sua mãe foi seu maior suporte. Alega que não são ricos, mas também não são da classe média, então a sua mãe fazia o que podia para ajudar. A mãe dela dava um pouco de dinheiro quando podia, não era algo fixo, mas ajudava com o aluguel.

Quanto ao trabalho durante a sua formação, começou seu primeiro estágio no segundo ano da faculdade, em 2013. Seu sonho era trabalhar em uma produtora de cinema, mas acabou conseguindo uma vaga no Museu Catavento, indicada por uma amiga. Foi meu primeiro estágio e marcou o início da sua jornada profissional. No início do quarto semestre da faculdade, ela afirma que foi uma época intensa e caótica.

Ela já conhecia bem o caminho da faculdade, da ETEC e dos bares onde costumava estagiar. Era uma fase louca, uma mistura entre uma jovem querendo aproveitar a vida e, ao mesmo tempo, buscando alimentar sua mente inquieta e conquistar independência. Conta que vivenciou períodos de gripe constante e até desenvolveu rinite, devido ao estresse e à sobrecarga de atividades. A rotina era exaustiva, com aulas de manhã, estudos à tarde, estágio e noites longas percorrendo trajetos cansativos até em casa. Muitas vezes chegava atrasada em todos os lugares, o que gerava mais tensão.

Mel preenchia cada momento disponível com atividades, mas percebeu que faltava tempo para descansar ou se dedicar plenamente ao estudo. Mesmo assim afirma que conseguiu manter o equilíbrio, apesar dos desafios. O seu primeiro estágio, no Museu Catavento, durou até o final do ano de 2013, quando decidiu dar um tempo para respirar. No entanto, percebeu que precisava do dinheiro e retornou ao estágio. Em 2014, conseguiu uma vaga no Damásio Educacional, onde trabalhou como assistente de estúdio, lidando com câmeras e microfones, além de operar equipamentos durante transmissões ao vivo. Mais tarde, em 2015, estagiou em uma agência de comunicação, onde enfrentou desafios diferentes.

Neste estágio, ela esperava poder praticar filmagens e edições, mas conta que enfrentou dificuldades com um supervisor que ela denominou machista, porque ele não dava oportunidades para ela aprender e crescer. Afirma que foi uma experiência frustrante, pois não se sentia aceita e não conseguia ser ela mesma no ambiente de trabalho. E essa falta de motivação culminou em momentos de procrastinação e esquecimento, sintomas que só compreendeu plenamente quando diagnosticada com TDAH anos depois. Para Mel, essa foi uma época desafiadora, mas também de aprendizado e crescimento.

Após concluir sua formação em 2015, com cerca de 21 para 22 anos, conta que embarcou em uma jornada incerta em busca de oportunidades no audiovisual. Alega que a sua determinação era clara: queria mergulhar na produção cinematográfica, seja filmando, editando ou até mesmo dirigindo, talvez como assistente de direção. No entanto, essa jornada revelou-se uma experiência de frustração e desafios. Conta que

enviou inúmeros currículos, se inscreveu em diversas vagas e até teve a iniciativa de visitar produtoras, entregando pessoalmente seu currículo. Porém, apesar de seu esforço incansável, as oportunidades simplesmente não se materializavam. Foi uma lição dura perceber que, muitas vezes, para conseguir uma chance na indústria, era necessário ter uma indicação. Mel comenta que é muito injusto e que essa dinâmica do mercado de trabalho a incomodava profundamente. Ela questionava o propósito de sua educação formal e o processo de construção de um currículo se, no final das contas, o que mais importava era quem você conhecia. A sensação de frustração e desamparo era avassaladora, especialmente para alguém recém-formada, ansiosa para iniciar sua carreira.

Alega que essa realidade injusta e cruel deixou uma marca em sua jornada. Refletia não apenas as dificuldades pessoais que ela enfrentava naquele momento, mas também uma dinâmica mais ampla do mercado de trabalho, onde as conexões muitas vezes superavam a qualificação. A luta para abrir portas e conquistar um lugar nesse cenário competitivo foi uma experiência desafiadora, porém formativa, que ela alega moldar sua perspectiva sobre o mundo profissional.

Após uma série de tentativas frustradas de conseguir uma vaga no audiovisual, conta que percebeu a importância de habilidades como influência e networking. Sentiu-se revoltada com a necessidade de ter contatos influentes ou recursos financeiros para conseguir uma oportunidade de emprego. Conta que seus/as amigos/as também estavam distantes dos círculos de influência das produtoras, e que se via excluída das oportunidades. A busca por trabalho se tornou uma experiência desgastante, repleta de momentos de tristeza e desânimo. Embora tenha conseguido alguns freelancers, a maioria deles envolvia trabalhar de graça na esperança de que seu trabalho fosse reconhecido.

Lembra de um período em que aceitou trabalhos de script para uma produtora na África, dirigida por uma mulher. Embora fossem oportunidades limitadas, esses freelancers proporcionaram alguma experiência para Mel, principalmente na área de edição. No entanto, mesmo nessas oportunidades, sentiu-se insatisfeita. Os trabalhos geralmente envolviam projetos para o YouTube e não refletiam o seu desejo de trabalhar no cinema. A necessidade de ganhar dinheiro levou Mel a considerar empregos fora do audiovisual. Conta que lembra de discutir com amigos/as sobre suas dificuldades financeiras e a falta de oportunidades remuneradas na área. Por fim, decidiu tentar a sorte como garçonne em um bar no Itaim Bibi, mesmo sentindo certo constrangimento por estar tão próxima da agência onde havia trabalhado anteriormente.

Conta sobre a sua breve experiência como garçomete foi uma mistura de altos e baixos. Embora tenha sido uma fonte de renda, os salários eram baixos e raramente recebia gorjetas. Observava com desgosto como algumas garçometes conseguiam gorjetas ao se insinuar para os clientes, algo que ela não estava disposta a fazer. Eventualmente, desistiu do emprego no bar devido ao baixo salário e ao custo do deslocamento de volta para casa. Além dessas experiências, também trabalhou em outros lugares não relacionados ao audiovisual, como em um projeto temporário para a ONU durante a faculdade. No entanto, esses trabalhos muitas vezes não ofereciam compensação financeira adequada, o que tornava difícil se sustentar enquanto buscava realizar seu sonho no audiovisual.

Durante esses anos no audiovisual, uma das principais buscas de Mel foi encontrar oportunidades que permitissem crescer profissionalmente e expressar a sua paixão pela criação de conteúdo visual. No entanto, como menciona, o caminho nem sempre foi fácil, especialmente em termos de encontrar trabalho e lidar com as condições que se apresentavam. Ao longo do tempo, percebeu que o mercado audiovisual valoriza conexões pessoais e referências, o que pode dificultar para aqueles/as que não têm uma rede estabelecida ou recursos financeiros para abrir portas. Apesar disso, persistiu na busca por oportunidades, enviando currículos, participando de entrevistas e visitando produtoras pessoalmente para deixar contato.

Mel conta que sua experiência de trabalho fora do audiovisual foi limitada, com exceção de alguns freelas e a sua breve incursão como garçomete. E quanto à locomoção, conta que a vida em uma cidade movimentada como São Paulo exigiu bastante dela. O deslocamento diário para a faculdade, estágios e, posteriormente, buscar oportunidades de trabalho era desafiador, especialmente considerando o tempo e custo envolvidos. Apesar disso, reconheceu a importância de estar onde as oportunidades estavam concentradas e estava disposta a enfrentar os desafios que isso implicava.

Em 2016, a oportunidade de ministrar oficinas audiovisuais para jovens surgiu como um ponto de virada. Foi uma chance não apenas de compartilhar seu conhecimento, mas também de se reconectar com o seu interesse pelo audiovisual, bem como inspirar outras pessoas a explorar a criatividade. Logo em seguida, a decisão de abrir sua própria produtora veio como resultado da necessidade de criar suas próprias oportunidades. Afirma que foi um passo audacioso, mas necessário, e apesar dos desafios iniciais, a experiência trouxe aprendizados valiosos sobre empreendedorismo, gestão e, é claro, a prática do audiovisual.

Assim, ao longo desses anos, sua jornada no audiovisual tem sido marcada por altos e baixos, mas alega que cada experiência contribuiu para seu crescimento pessoal e profissional, moldando-a não apenas como uma profissional mais habilidosa, mas também como uma pessoa mais resiliente e determinada. Com o passar do tempo, Mel também começou a oferecer vídeos gratuitos como uma estratégia para construir portfólio e atrair potenciais clientes. Foi uma jornada gradual, pontuada por pequenas oportunidades de trabalho para produtoras locais. No entanto, a sua primeira grande oportunidade só surgiu em 2018, sete anos após a sua formatura em 2015.

Essa oportunidade veio por meio de uma indicação de uma colega que havia participado de um curta-metragem do seu TCC. Após essa experiência, a sua colega conseguiu uma oportunidade de trabalho em uma série e gentilmente indicou a Mel para integrar a equipe. Assim, Mel é contratada para fazer assistência de direção e peças de continuidade em "A Vida Secreta dos Casais", uma série da HBO que se revelou uma experiência incrível. Para ela, trabalhar nessa série foi uma oportunidade de finalmente estar imersa em uma equipe profissional de produção audiovisual. A dinâmica de trabalho em grupo, a especialização de cada participante da equipe e a complexidade das tarefas foram aspectos que encantaram a Mel. No entanto, paralelamente a esse trabalho, ela sentiu a necessidade de voltar a estudar música, uma paixão antiga que sempre alimentou.

A dualidade entre o trabalho na série e o seu desejo de explorar a sua paixão pela música tornou o estágio na série desafiador. Mel conta que se viu lutando para se manter focada e engajada, especialmente em uma função que exigia atenção meticulosa aos detalhes do roteiro e a preenchimento de relatórios diários. Apesar da admiração que tinha por sua chefe e do ambiente de trabalho agradável, a pressão para evitar erros constantes acabou sendo frustrante para ela. A necessidade de equilibrar suas aspirações pessoais com as demandas profissionais, fez com que Mel pedisse demissão desse emprego, optando por seguir seu coração e se dedicar mais profundamente à sua jornada musical. Foi um período desafiador, mas também de crescimento e autodescoberta, que a levou a refletir sobre prioridades e objetivos pessoais e profissionais.

Então, após tomar a decisão de deixar esse emprego no audiovisual para se dedicar à música, conta que embarcou em uma jornada de autoconhecimento e busca pela realização profissional. Desde então, já se passaram quase quatro anos, e está imersa nesse processo de transição, lutando para transformar a sua paixão pela música em sua principal fonte de renda.

Nos últimos anos, afirma estar priorizando seu tempo e energia no estudo da música, se dedicando a criar projetos musicais, gravar, aprender sobre mixagem e produção, entre outras atividades relacionadas. Gradualmente, começou a recusar determinados trabalhos no audiovisual para se concentrar mais nesse processo. No entanto, essa transição não tem sido fácil, pois alega que ainda está em uma fase de estudo e experimentação, e o trabalho remunerado na música ainda não se materializou completamente.

O ano de 2020 trouxe consigo desafios adicionais devido à pandemia, que afetou drasticamente a indústria do audiovisual e da música, assim como muitos outros setores. Com poucos trabalhos em andamento e incertezas sobre o futuro, se viu confrontada com a necessidade de encontrar uma fonte de renda estável. A situação se intensificou quando as restrições relacionadas à pandemia fecharam locais de trabalho, tornando ainda mais difícil manter minha vida profissional e artística em equilíbrio.

Foi um período desafiador, marcado por preocupações financeiras e incertezas sobre o futuro. No entanto, afirma ter encontrado apoio em sua família durante esse tempo difícil, o que proporcionou um certo conforto e segurança emocional. Apesar das dificuldades, reconhece que essa pausa forçada também fez com que refletisse sobre metas e prioridades, e fortaleceu a sua determinação em perseguir sua paixão pela música. À medida que o ano de 2020 chegava ao fim, percebeu a necessidade de encontrar uma maneira de conciliar sua busca por realização artística com a necessidade prática de garantir a sua própria subsistência. Mel conta que ainda está navegando nesse caminho, mas que mantém a esperança de que, irá transformar sua paixão em uma carreira sustentável e gratificante.

Após deixar alguns empregos no audiovisual para focar na música, precisou buscar outras fontes de renda para se sustentar. Entre essas fontes, começou a pegar alguns trabalhos relacionados a redes sociais, além de manter um freelance fixo em São Paulo, que tem sido fundamental para a sua subsistência até hoje. Esse freelance fixo é para uma agência que atende à Notredame Intermédica, onde realiza principalmente captação e edição de vídeos. Embora não seja um trabalho direto para a empresa, Mel tem mantido esse vínculo desde 2018. E apesar de estar em Sorocaba desde o final de 2020, continua indo e voltando para São Paulo para realizar esses trabalhos e também porque sua namorada mora lá.

Essa dinâmica de ir e voltar entre cidades tem sido necessária não só por motivos profissionais, mas também pessoais. Mesmo estando temporariamente em Sorocaba, Mel

mantém essa conexão forte com São Paulo, onde possui oportunidades de trabalho e também laços afetivos. Ela conta que está realizando trabalhos em ambas as cidades, buscando equilibrar suas responsabilidades profissionais com vida pessoal e projetos musicais. Afirmar que, basicamente, não conseguiu se conectar com a cena de audiovisual em Sorocaba. Que não surgiram muitas oportunidades de trabalho nessa área, mesmo depois de tentar falar com algumas pessoas que ela conhece. Para ela, não rolou muita coisa e por isso, seu maior vínculo de trabalho está em São Paulo.

Paralelamente a isso, Mel buscou oportunidades na área da música. Ela conta que este é o primeiro ano em que está conseguindo ganhar algum dinheiro com música, finalmente, mas ainda é muito pouco para pagar as contas. Ela compartilha que está em uma situação difícil financeiramente, mas é um alívio ver que está começando a ter algum retorno depois de tanto tempo. Na verdade, não está ganhando dinheiro com apresentações ao vivo ou algo do tipo, mas está fazendo trilhas sonoras para peças teatrais. Mel comenta que o seu equipamento não é dos melhores e que está enfrentando alguns problemas técnicos, mas que está se esforçando para melhorar.

Essa é a terceira vez que Mel está trabalhando em trilhas sonoras para peças, e conta que está sendo uma experiência muito gratificante. Alega que finalmente teve a oportunidade de trabalhar com produção musical e áudio, o que é um grande avanço para ela. Além disso, ainda está fazendo alguns trabalhos de vídeo. Inclusive, está em contato com um rapaz para fazer alguns trabalhos de edição, pois está precisando de dinheiro. Mel decidiu se dedicar à música e afirma que abriu mão de outras oportunidades para focar nisso, então agora é hora de focar e correr atrás.

Mesmo assim, continua trabalhando nas duas áreas e agora está se dedicando às trilhas sonoras, e pretende expandir para o lado visual também, criando trilhas para produções audiovisuais. Afirmar ser interessante essa transição entre linguagens, pois uma acaba complementando a outra. Ou seja, mesmo focando mais na música, Mel afirma que o Audiovisual continua presente e é uma parte importante do seu trabalho. E em relação à procura por trabalho, Mel conta estar aberta para oportunidades em outras cidades também, e que iria para onde surgisse uma oportunidade interessante. No entanto, se fosse algo focado somente em vídeo, talvez não se encaixasse tanto no seu foco atual.

Além de mencionar sobre a trilha sonora, Mel conta sobre os trabalhos no contexto de pandemia. Alega que fez alguns trabalhos presenciais, embora em número bastante reduzido. Quando aconteciam, era sempre de forma bastante cuidadosa e restrita. Chegou a participar de alguns sets presenciais, mas foram raros e geralmente ocorriam com um

protocolo rigoroso de segurança. A maioria dos trabalhos seguia um padrão de precaução, incluindo o uso de máscaras e testagem regular para todos os envolvidos, especialmente em sets com mais pessoas. Para ela, a sua experiência com trabalhos presenciais foi mais comum quando não estava tão focada em projetos de vídeo. Por exemplo, trabalhos relacionados à área da saúde, como aqueles para a Intermédica, eram mais frequentes, mas ainda assim eram realizados com cautela. Geralmente, Mel integrava um pequeno grupo de pessoas e o protocolo de segurança envolvia medidas simples, como o uso de máscaras e álcool em gel.

E em sets onde estive presente, era comum que fizessem testes regulares de covid-19, geralmente do tipo teste nasal. Apesar dessas medidas de precaução, Mel conta que não se sentiu excessivamente pressionada ou preocupada com a segurança, pois as precauções eram levadas a sério. Portanto, a participação de Mel em trabalhos presenciais foi reduzida durante a pandemia, mas quando aconteceram, foram cercados de cuidados e seguindo as diretrizes.

Sobre experiências em coletivos com foco no audiovisual, Mel afirma ter participado de um coletivo de audiovisual. Alega que é bastante relevante para ampliar a representatividade e apoiar mulheres nesse setor. Considerando que a dificuldade enfrentada pelas mulheres no audiovisual é notória, Mel alega que é importante criar espaços que incentivem sua participação e promovam sua presença em todas as áreas, desde roteiristas até diretoras de fotografia. Assim, Mel participou de encontros com esse coletivo em São Paulo, e o coletivo é visto por ela como uma iniciativa de fortalecimento da cena de mulheres e que pode proporcionar oportunidades de prática e construção de portfólio.

Apesar do esperado distanciamento em alguns momentos – visto por ela como algo comum em dinâmicas de grupos, especialmente quando desafios e as demandas externas tornam difícil a manutenção das atividades –, Mel reconhece o valor dessas experiências coletivas não apenas como oportunidades de produção audiovisual, mas também como espaços de aprendizado, colaboração e fortalecimento da comunidade criativa local. Para ela, é inspirador perceber que algo está evoluindo nesse sentido, especialmente ao notar mais mulheres ocupando espaços técnicos. Seja através de coletivos, seja através de outras formas de colaboração e apoio mútuo, Mel acha fascinante que mulheres no audiovisual estejam se reunindo de alguma forma para criar oportunidades, reivindicando espaço não apenas para si mesma, mas para as próximas que virão.

Logo, quanto à importância dos coletivos nesse contexto, ela é imensa. Esses grupos não apenas fornecem um espaço seguro e de apoio, mas também são plataformas para o fortalecimento da comunidade, para a troca de conhecimento e experiência, e para a criação de oportunidades tangíveis. Eles desempenham um papel fundamental na promoção da diversidade e inclusão no audiovisual, além de serem espaços onde as vozes das mulheres podem ser ouvidas e valorizadas. No geral, a jornada de Mel e suas reflexões destacam a importância de lutar por um Audiovisual mais inclusivo e diverso.

Mel ressalta o interesse em participar mais ativamente de coletivos, que é uma questão relevante e que estamos testemunhando avanços, mas ainda estamos em um processo de construção, onde enfrentamos desafios significativos no Audiovisual. Assim, para ela, através dos coletivos, há espaço para tentativa e erro, para experimentar diferentes papéis e técnicas, sem a pressão de projetos comerciais. É uma oportunidade de crescer individualmente, mas também como parte de uma comunidade comprometida com uma causa comum. É um lugar onde pessoas com interesses similares se reúnem para compartilhar experiências, ideias e recursos. E, talvez mais importante ainda, é um espaço onde se pode trabalhar coletivamente em projetos audiovisuais, entendendo que o audiovisual é uma forma de arte que muitas vezes requer a colaboração de diversas pessoas para ser realizado.

No entanto, apesar do seu interesse em estratégias coletivas como é o caso dos coletivos, Mel também pondera em investir em estratégias individuais, ou seja, ela pontua os caminhos e desafios de ambos, considerando também seus projetos pessoais além dos colaborativos. Em última análise, a decisão sobre o seu envolvimento em coletivos ou a busca por caminhos individuais dependerá dos seus objetivos pessoais e da dinâmica do momento. Ambos os caminhos podem ser válidos e complementares, e que é importante estar aberta para explorar e adaptar conforme necessário ao longo da sua jornada no audiovisual. Compartilha que é interessante notar que ela está sempre buscando formas de contribuir que sejam significativas, tanto aprendendo quanto compartilhando conhecimento dentro ou fora de um coletivo.

Infelizmente, Mel também comenta sobre a sua autocobrança e a necessidade de ser "perfeita", e o quanto isso a afeta no audiovisual. Para ela, a pressão para não cometer erros e para ser excelente em tudo o que faz é real, e que é normal sentir-se insegura às vezes, mas é importante não deixar que isso seja um impedimento na hora e impeça de contribuir e de buscar oportunidades de devolver ao território.

Mel acredita na própria disposição para crescer e aprender, bem como na sua vontade de fazer a diferença no audiovisual e no território, mas a cobrança fez com que ela se sentisse em processo de desenvolvimento, ou seja, como se sua jornada no Audiovisual não fosse suficiente para partilhar suas habilidades e experiências. Portanto, mesmo que ela ainda sinta que precise de mais experiência ou que não esteja totalmente pronta, Mel comenta que confia em si mesma e que vai continuar buscando formas de fazer a diferença no contexto que está inserida.

Desde 2012, a jornada de nossa interlocutora no audiovisual tem sido marcada por uma série de desafios de permanência. Ela relata a dificuldade de acesso a oportunidades, especialmente devido à natureza elitista e fechada de certos círculos na indústria. Como mulher, ela se depara com barreiras adicionais, apesar de reconhecer seus próprios privilégios, como ser branca e ter tido a oportunidade de realizar estágios e adquirir equipamentos. No entanto, essas conquistas não diminuem a luta constante para se afirmar em um ambiente muitas vezes hostil e excludente. A frustração diante das dificuldades enfrentadas ao longo dos anos é palpável. Ela expressa um misto de emoções ao lembrar do desejo inicial de fazer cinema e da batalha para seguir esse sonho. Apesar dos obstáculos, ela não se resignou e continuou buscando oportunidades, mesmo quando a vontade de desistir começava a surgir. A coragem foi um elemento essencial para persistir diante das adversidades e para permanecer engajada na busca por seu lugar no meio audiovisual.

Quanto às situações de discriminação, Mel certamente não está sozinha em suas experiências. Ela menciona ter presenciado e enfrentado diversas formas de discriminação, seja de gênero, raça ou formação, em sets de filmagem, produtoras e até mesmo em coletivos. Essas experiências dolorosas refletem as desigualdades persistentes dentro do audiovisual, que muitas vezes privilegia determinados grupos em detrimento de outros. Esses relatos destacam a urgência de enfrentar e combater o preconceito e a exclusão no audiovisual. Comenta que é essencial criar um ambiente mais inclusivo e diversificado, onde todas as pessoas, independentemente de sua identidade de gênero, raça ou formação, tenham igualdade de oportunidades e se sintam valorizadas e respeitadas em seu trabalho.

Para Mel, refletir sobre sua jornada no audiovisual é um misto de emoções. Há uma sensação de frustração misturada com uma pitada de ansiedade ao pensar por que as oportunidades não surgiram mais cedo. Reconhece que a juventude traz consigo uma

impaciência natural, um desejo de ver as coisas acontecerem rapidamente. No entanto, compreende que tudo tem seu tempo de maturação, sua hora certa para acontecer.

Ainda assim, comenta que é difícil não se emocionar diante das dificuldades enfrentadas por não estar inserida naquele círculo privilegiado do meio audiovisual. Usa o termo "elitista" porque mesmo hoje, com a tecnologia mais acessível, como câmeras, ainda existe uma barreira de entrada. Percebe isso na preferência pelo uso de Macs, que muitas vezes é associado a um status ou pertencimento a um grupo específico. Apesar de tentar fazer parte desse universo, como ao optar por um PC para trabalhar, sente essa pressão sutil de não pertencer completamente.

Além disso, há o desafio financeiro. Mel alega que não é uma "pobre miserável", mas também não possui os recursos para bancar certos projetos ou instituições renomadas, que muitas vezes estão inseridas em um círculo de privilégio financeiro. É um lugar de exclusão onde parece que só os já privilegiados/as têm espaço para crescer. Ela conta de uma experiência marcante, onde lembra claramente de não ter recebido a oportunidade de trabalho com a câmera, algo que ela considera um reflexo do machismo da área. Mel comenta que tem certeza que se fosse um homem, teria recebido a chance e que isso a marcou, pois mostra a falta de confiança e uma crença subjacente da incapacidade das mulheres na área. Para ela, essas experiências são um lembrete constante dos desafios que as mulheres enfrentam no audiovisual e da luta contínua pela igualdade de oportunidades e reconhecimento.

Embora comente suas experiências, Mel alega não lembrar de ter presenciado situações explícitas de discriminação com outras pessoas. Alega que parece que essas questões são mais veladas, dificultando a percepção e que talvez tenha visto algo sem perceber, mas que não consegue se recordar. Às vezes, sente que há uma pressão para provar seu conhecimento técnico, como quando fala sobre equipamentos ou aspectos técnicos do trabalho. E em relação à sua sexualidade, nunca foi uma questão relevante nas suas experiências no audiovisual. Como a maioria delas ocorreu em São Paulo, Mel acredita que é uma cidade mais acostumada com a diversidade, e que isso pode ter contribuído para um ambiente mais inclusivo. Se houve algum preconceito, nunca foi expresso diretamente para ela.

Quanto ao seu vínculo de trabalho, Mel possui MEI desde 2016, mas desde que abriu a produtora, agora ela é a única pessoa por trás dela. Ela enxerga o MEI como uma forma de formalizar o seu trabalho e ter uma estrutura legal para realizar projetos audiovisuais. Inicialmente, essa produtora foi aberta com a sua ex-companheira, mas

segue sozinha e conta que recentemente fez algumas alterações, expandindo para incluir produção musical além de vídeo. O rompimento do vínculo com a sua ex-companheira foi um processo gradual. No começo, alega que estavam muito envolvidas, vivendo juntas, trabalhando juntas. Mas chegou um ponto em que a carga de trabalho se tornou esmagadora. Então, decidiram que seria melhor seguir caminhos separados, cada uma focando em seus próprios projetos como produtoras individuais. Ela seguiria com seus projetos e Mel com os dela, mantendo uma relação profissional, mas não mais como sócias na mesma empresa.

A transição foi um tanto complexa, especialmente porque a produtora estava integrada em suas vidas pessoais e profissionais. Foi um processo doloroso, pois implicou em reconhecer que o modelo anterior não era mais viável. Essa mudança também representou uma transição para um modelo mais empreendedor. Antes, Mel alega que elas eram principalmente prestadoras de serviço, mas agora, como empreendedoras, tiveram que lidar com todas as facetas do negócio, desde a criação até a gestão financeira. Conta que enfrentou muita dificuldade com a parte burocrática e de marketing do negócio, como encontrar clientes e promover o trabalho nas redes sociais. E que foi frustrante ter que dedicar tanto tempo a essas tarefas em vez de focar na produção de vídeos, que é o que realmente amavam fazer.

Quanto aos auxílios do governo, Mel conta que se inscreveu no auxílio emergencial, que proporcionou um alívio financeiro durante a pandemia. Recebeu três parcelas de 600 reais, totalizando 1800 reais, o que foi útil para cobrir despesas básicas, como comida. Apesar de não ter sido crucial para a sua sobrevivência, foi um alívio em meio à incerteza financeira. No entanto, conta que apesar de trabalhar com o Audiovisual há anos, não se sentiu bem em se inscrever nos auxílios específicos da área.

Quanto aos seus desejos na área, atualmente, seu objetivo principal é continuar trabalhando de forma sustentável e confortável, sem comprometer sua saúde e bem-estar. A praticidade tornou-se cada vez mais importante para ela, e busca encontrar um equilíbrio entre realizar seu trabalho com excelência e desfrutar da vida fora do contexto profissional. E ao longo dos anos, ela tem buscado formas de permanecer ativa e relevante na área do audiovisual, tanto em projetos coletivos quanto individuais. Participou ativamente de iniciativas com um coletivo, compareceu a diversos encontros e conferências relacionados ao audiovisual. Além disso, manteve conexão com outros/as profissionais da área por meio de grupos no Facebook e WhatsApp, buscando sempre aprender e compartilhar conhecimento. Uma das estratégias que adotou foi buscar

inspiração e mentorias em profissionais experientes, como quando marcou um café com a Kátia Coelho após entrar em contato com ela pelo Facebook. Acredita que essas interações e trocas de experiências são essenciais para o crescimento e a permanência na área.

Quanto às condições de trabalho no audiovisual, percebe que elas variam de acordo com o tipo de projeto e a posição ocupada. No entanto, é comum encontrar desafios como baixos salários, jornadas exaustivas e trabalho braçal. Muitas vezes, o peso físico e emocional do trabalho é subestimado, e é necessário lidar com situações estressantes, como longas horas de filmagem e pressão para cumprir prazos apertados. Embora existam dificuldades, também reconhece a importância do trabalho em equipe e do apoio mútuo entre profissionais do audiovisual. É através da colaboração e da união de forças que acredita superar os desafios. No entanto, Mel diz ser fundamental que as condições de trabalho sejam melhoradas, proporcionando salários mais justos e um ambiente mais saudável e equilibrado para todos/as os/as envolvidos/as.

Certamente lidar com os desafios do trabalho no audiovisual muitas vezes exige uma capacidade ágil de adaptação, especialmente diante de imprevistos que podem surgir durante as produções. Às vezes, é necessário ajustar planos de última hora e abraçar jornadas intensas. A jornada de trabalho pode se estender por longas horas, indo além do horário convencional, o que demanda uma dedicação incansável.

Sobre o seu investimento inicial no audiovisual, Mel diz que é difícil quantificar exatamente o valor desse investimento ao longo dos anos. Afinal, embora tenha havido um retorno financeiro que talvez tenha compensado os gastos iniciais, ainda sente que falta uma recompensa mais significativa. Não se trata apenas de equilibrar as contas, mas de ter a liberdade financeira para desfrutar de outras experiências, como viagens, compras pessoais e investimentos em projetos mais pessoais e artísticos.

Sobre se identificar como uma trabalhadora do audiovisual, essa questão é complexa e sensível. Embora reconheça sua posição nesse campo, ela se enxerga como uma trabalhadora do audiovisual e a dedicação que envolve o trabalho, mas também enfrentou dilemas sobre buscar apoio específico para a área. É um equilíbrio delicado entre reconhecer-se como profissional e compreender as dificuldades enfrentadas nesse setor, especialmente quando se trata de buscar auxílio financeiro ou reconhecimento por meio de bolsas e apoios.

Em relação à sua formação, houve um momento em que considerou desistir, especialmente quando teve a oportunidade de trabalhar como assistente de continuidade

em uma série da HBO. Embora tenha sido uma experiência valiosa, percebeu que essa não era exatamente a área que ela imaginava. Foi um período de reflexão profunda, onde questionou se deveria continuar investindo nesse caminho ou buscar algo que trouxesse mais paixão e realização, como a música, por exemplo. Essa jornada de autoconhecimento e busca pelo que realmente a motiva é uma constante em sua trajetória no audiovisual. Foi nesse momento que percebeu que a sua paixão pela música estava ganhando mais força. Não chegou a abandonar completamente o audiovisual, afinal, é onde possui experiência e ainda busca oportunidades. Mas desde então, notou uma diminuição no número de trabalhos que consegue. Lembra vividamente de quando desistiu de tentar ingressar em uma produtora, um sonho antigo seu. Acha que ali percebeu que algumas etapas já tinham sido superadas em sua jornada, mas gostaria de voltar a essa sensação de sensibilidade.

Sobre o papel do audiovisual em sua vida, Mel alega que é a sua profissão, seu sustento, mas também é um amor profundo, algo que inspira e que motiva. Há momentos em que está completamente imersa na música, na criação, querendo apenas produzir, mas isso não significa que tenha abandonado o audiovisual. Para ela, ele é uma parte essencial de quem ela é. Então, com certeza o Audiovisual é algo significativo, e Mel deseja permanecer na área, sim, mas trilhando um novo caminho. E se fosse possível, seu trabalho ideal dentro do Audiovisual seria como sonoplasta, produzindo trilhas sonoras.

Sobre o acesso ao Audiovisual, Mel comenta que acha que há uma crescente visibilidade, mas ainda falta uma porta de acesso verdadeira. Também menciona iniciativas fundamentais para o desenvolvimento do audiovisual como é o caso de a criação ser promovida em escolas públicas, eventos e rodas de debates. A memória afetiva resgata um tempo em que ir ao cinema era uma experiência única, uma tradição compartilhada com a mãe. No entanto, hoje essa experiência parece ter perdido um pouco do seu brilho, com a escassez de opções de filmes legendados e horários pouco acessíveis, o que reflete um avanço seguido de um retrocesso na oferta cinematográfica. A promoção do cinema, especialmente através da educação, pode ser uma forma eficaz de revitalizar esse meio, integrando atividades formativas nas escolas e tornando o acesso mais democrático.

Quando questionada sobre o futuro do audiovisual, Mel reflete sobre os recentes movimentos e iniciativas, incluindo a influência da academia e das políticas públicas. Ela expressa uma preocupação genuína de que o cenário atual possa piorar se não houver um esforço contínuo para promover mudanças positivas e garantir um ambiente mais

favorável para profissionais da área. Assim, é fundamental retomar o diálogo e as ações coletivas para assegurar um futuro mais promissor para o audiovisual.

Mel explora o horizonte futuro do audiovisual, mergulhando em uma discussão sobre a complexa relação entre os corpos presentes tanto atrás quanto diante das telas. Ao considerar essa dinâmica, ela lança um olhar esperançoso para o amanhã, imaginando um cenário mais inclusivo e diversificado. Nessa visão utópica, ela deseja ver uma representação mais autêntica e plural, onde uma ampla gama de vozes e perspectivas tenha espaço para florescer. Sua reflexão ressoa com a necessidade de mudança e evolução no audiovisual, apontando para um futuro onde a narrativa é enriquecida pela variedade de experiências e identidades.

Ela ainda destaca a importância do movimento pela maior representatividade feminina no audiovisual, reconhecendo os avanços recentes nesse sentido, mas ressaltando a necessidade de ampliar ainda mais essa inclusão. Ela expressa o desejo de ver não apenas mulheres, mas também pessoas comuns sendo protagonistas de narrativas menos idealizadas e mais autênticas. Além disso, ela enfatiza a importância de que essas vozes representativas estejam não apenas diante, mas também por trás das telas, desejando uma indústria mais diversa e inclusiva.

Antes de concluir, ela também reflete sobre a contribuição de sua formação acadêmica para sua trajetória no audiovisual, reconhecendo o papel crucial que seus/as professores/as e oportunidades de aprendizado desempenharam em seu desenvolvimento profissional. Ela destaca a importância de botar a mão na massa e aprender na prática, complementando os conhecimentos teóricos adquiridos na escola e na faculdade. aprendizado no campo do audiovisual.

Mel expressa o desejo de que a paixão pelo audiovisual se dissemine, alcançando mais pessoas e enriquecendo suas vidas com sua beleza e recompensa. Ela anseia por compartilhar essa paixão com outros/as, vislumbrando um futuro onde o audiovisual seja mais inclusivo e impactante. Ao refletir sobre sua jornada como uma trabalhadora do audiovisual, ela destaca a importância de sua formação inicial, reconhecendo-a como um ponto de partida crucial em sua carreira. Ela expressa gratidão pelos ensinamentos recebidos e pelas oportunidades que teve de desenvolver suas habilidades, reconhecendo que, apesar das limitações do sistema educacional, foi através de tudo isso que conseguiu progredir. Por fim, Mel é mais uma dessas jovens trabalhadoras das bordas do Audiovisual, diante de sonhos e desafios, ela permanece imaginando futuros e tentando construí-los enquanto corre por e pelas bordas.

CAPÍTULO 4

CORRERIA, BORDAS E SENTIDOS

“A tríade do Audiovisual”

Esse trabalho toca em pontos sensíveis, poderíamos dizer que é sobre as trajetórias de jovens mulheres no audiovisual, mas não é apenas sobre isso. É também sobre o não se ver nas telas, tentar posicionar corpos indesejáveis atrás das câmeras buscando não somente o “ganha pão do dia”, mas também a construção de outro imaginário, usar o audiovisual como ferramenta política para que esses corpos das “bordas” possam existir dentro e fora das telas decentemente.

Como construir uma subjetividade pautada em imagens problemáticas do que somos e do que deveríamos ser? Como construir autoestima quando somos bombardeados/as por um “repositório de imagens” de quem ainda tem a hegemonia desse audiovisual? Durante muitos anos essas narrativas não estavam em evidência, em visibilidade, mas através de estratégias individuais e coletivas, essas jovens mulheres, cada uma com sua trajetória única, mas não deslocada de uma estrutura, permanecem no audiovisual em busca de sua renda e da transformação política, partilhando a comum vontade de sobreviver.

Suas narrativas nos tocam em muitos momentos, tanto ao escutar, quanto ao transcrever e reler cada narrativa. Tantos são os trajetos e a vontade dessas jovens de transformar o próprio território de alguma forma, contribuir para a construção para desse novo imaginário coletivo. Não basta inserir corpos diversos nas telas sem buscar esse novo imaginário coletivo, foi o que ouvi delas. Enquanto existir um audiovisual hegemônico, existirá resistência por parte dessas jovens. Jovens que pelas tantas bordas da cidade de São Paulo buscam e vão continuar buscando seu direito de olhar e de produzir novas formas de olhar através do audiovisual.

4.1 As Bordas das Telas

O cinema narra histórias não apenas pelo centro da imagem, mas também através de seus limites, de suas margens. Assim, na vastidão multifacetada do universo do cinema, há um espaço intrigante e que frequentemente pode ser negligenciado, mas que merece nossos olhares: as bordas. As bordas de nossas telas também constituem um elemento do fazer cinematográfico, embora muitas vezes essas bordas sejam invisíveis para olhares mais desatentos. Essas bordas não são apenas aquelas que delimitam o campo visual de nossas telas, mas também carregam significados simbólicos, narrativos e estéticos que corroboram para a nossa compreensão das obras cinematográficas – e os conteúdos, formas e processos que envolvem a produção-recepção. As bordas não são meramente um contorno físico no enquadramento de uma imagem projetada, elas também carregam um significado intrínseco como um espaço excluído ou de exclusão, invisibilidade, como uma extensão, como uma metáfora. As bordas do cinema podem ser olhadas por múltiplas dimensões, partindo de uma ideia de fronteira física, uma abordagem conceitual no meio cinematográfico, ou uma metáfora. Assim, aqui exploraremos as faces das bordas para olharmos para ela em sua completude, de recurso estético/narrativo ao simbólico.

Bordas como “Limites Físicos”

Antes de tudo, as bordas da tela no cinema também definem o espaço de visibilidade. Desde os primórdios da história cinematográfica, diretores/as aprenderam sobre a utilização dos limites físicos da tela, sabendo que aquilo que não é mostrado pode ser tão importante quanto aquilo que é exibido. Em linhas gerais, o enquadramento possui uma relação próxima com as bordas, uma vez que a direção decida onde focar o olhar e o que excluir, isto é, enquadrar algo é escolher deliberadamente aquilo que se vê na tela, aquilo que ganhará visibilidade, o que está invisível, está nas bordas da tela – e muitas vezes, do cinema como um todo. Tecnicamente, as telas mudaram, dos primórdios com um formato mais quadrado (1:33:1) e limitante até a evolução da tecnologia com formatos mais expandidos em *widescreen* da *Cinemascope* (2:35:1), passamos por ampliações de opções de enquadramento. No entanto, a expansão do formato das telas não resolveu a questão das bordas, pelo contrário, trouxe desafios, já que as áreas de “bordas” da imagem

passaram a exibir um tratamento cuidadoso. A forma como personagens e objetos interagem com “as bordas” da imagem, pode criar sensações como controle, ordem, e até mesmo, desorientação e caos dependendo da escolha. Assim, aqui as “bordas” das imagens foram exploradas criativamente, usando técnicas de enquadramento e a evolução tecnológica dos formatos de telas para influenciar a percepção visual do/a espectador/a. Enfim, a composição de imagens escolhida dentro dos limites das telas podem sugerir diversas sensações, dependendo da escolha artística da obra, mas é fato que sempre terá algo “pelas bordas” das telas e que isso é resultado da escolha de alguém, da tomada de decisão de alguém. Afinal, o que deve estar nos limites físicos da tela e o que não deve estar?

Bordas como “Espaço Negativo”

As bordas da tela também funcionam como espaços negativos, isto é, onde o não-visto coexiste com o visível. Nesses espaços podemos encontrar silêncios significativos, uma sugestão do que está além do enquadramento ou até mesmo como um convite para o/a espectador/a imaginar aquele mundo ficcional expandido além da tela. Filmes que exploram essas “áreas negativas” possuem a intenção de subverter as expectativas em torno das narrativas e/ou buscar a criação de tensões, suspense. Essa ideia não se restringe somente a imagem, mas também ao som, já que a trilha sonora também pode estar dentro ou fora do limite da tela, sugerindo a presença de algo importante, mas que não vemos. É um efeito que pode aumentar a imersão e o envolvimento de nossos sentidos durante a experiência. Enfim, o que permanece fora da tela, seja som ou imagem, está invisível, mas faz parte da narrativa.

Bordas como “Metáfora”

Para além da função narrativa e visual, as bordas também operam de forma metafórica. Elas podem representar fronteiras sociais, culturais e/ou emocionais que personagens e espectadores/as podem cruzar e/ou reconhecer. Em filmes, elas são frequentemente utilizadas para explorar marginalidade, barreiras sociais para superar, entre outros, no contexto do personagem. Ou seja, as bordas da tela simbolizam os limites que definem e/ou restringem os/as personagens. Enfim, no cinema, as bordas podem representar fronteiras entre mundos, realidades, culturas, emoções, ou seja, simbolizam

fronteiras entre realidade e ficção, o visível e o invisível, e como essas distinções podem ser problematizadas na tela – e fora dela.

Bordas como “Margens Estéticas”

Pelo viés estético, as bordas da tela oferecem um terreno promissor para experimentações narrativas e visuais. Cineastas têm explorado as margens da tela, introduzindo sobreposições, texturas e formas não-convencionais que possam enriquecer a experiência estética do/a espectador/a. Essas abordagens podem expandir o vocabulário visual e promover uma diversidade estilística, ou seja, a ideia é subverter convenções de enquadramento, ampliar as bordas e romper com a estética clássica ao propor uma nova relação entre imagem e espectador/a. A “estética das bordas” pode ser uma ferramenta poderosa ao explorar esses limites, e não só pelo viés da técnica pela técnica, mas também pelo viés da técnica pela ideologia.

As “faces” dessas bordas

Ao explorar as bordas, vimos que emergem novas perspectivas sobre o espaço conceitual e visual dentro-fora da tela para superar estéticas convencionais, contar histórias, transmitir sensações. As bordas não são um simples contorno delimitador do espaço visível da tela. Elas carregam complexidade visual e narrativa, podendo ser exploradas como limites físicos, espaços negativos, metáforas e margens estéticas. Portanto, as bordas da tela não são apenas um elemento técnico, elas são parte da gramática do cinema, do audiovisual. Considerando isso, através do estudo das bordas, e aqui, da resignificação, ampliação desse termo no contexto dessa investigação, somos convidados/as a olhar para aquilo que está na tela, mas também o que está fora dela.

4.2 Sobre bordas do cinema

Quantos filmes nós já vimos que retratam o cotidiano das periferias, em comparação com quantos filmes foram feitos por profissionais do audiovisual provenientes dessas comunidades e exibidos em seus próprios espaços?

No cinema brasileiro essa é uma realidade conhecida e que frequentemente mergulha em nuances das periferias e da representação daqueles/as oriundos desses

territórios. Porém, é importante reconhecer que, em grande parte, essa representação difundida por essas obras audiovisuais tende a se limitar a uma colagem de estereótipos e signos associados à vida na periferia e demais “bordas”, especialmente nos filmes de grande circulação, de grande orçamento e produzidos por produtoras em destaque.

Embora muitos desses filmes procurem incluir atores e atrizes oriundos/as das periferias, ainda existem lacunas quando o assunto é sobre aqueles/as que ocupam os bastidores, por trás dessas câmeras. No caso do contexto da periferia, o termo “*favela movie*” emerge como um termo que visa categorizar filmes produzidos por grandes produtoras que se apropriam da representação da periferia e daqueles/as que habitam esse território. E que esse termo difere da ideia de “*cinema periférico*”, que é justamente aquele que não se identifica com esse tipo de produção.

Para delinear o conceito de “*cinema periférico*”, precisamos compreender o “*cinema de bordas*”. Dessa forma, o “*cinema de bordas*” é uma expressão artística protagonizada por cineastas autodidatas, muitos dos/as quais residem em cidades periféricas ou nos arredores das grandes metrópoles. Estes filmes periféricos, por sua vez, encontram um público dedicado e abraçam características alternativas que priorizam o entretenimento. Tais produções são adaptadas às particularidades regionais, ao estilo de vida e à imaginação popular das comunidades envolvidas, formando parte essencial do tecido cultural desses espaços (LYRA, 2009).

Aqui é relevante salientar que quando nos referimos a cineastas autodidatas, estamos descrevendo aqueles/as que aprendem a arte do cinema à margem das instituições formais de ensino, como faculdades de cinema ou cursos profissionalizantes, cujo acesso é muitas vezes restrito devido aos altos custos associados. Assim, ao fazer um recorte de classe, é evidente que, na maioria dos casos, esses/as cineastas não contam com o apoio de familiares ou demais pessoas que possam orientá-los/as no caminho da produção cinematográfica.

Em grande parte, a aprendizagem é impulsionada através de recursos recentes de acesso à informação, como é o caso de plataformas de vídeo online que permitem explorar, aprender sobre a área. Além disso, oficinas gratuitas realizadas dentro dos territórios também desenharam um papel crucial, bem como os programas que contribuem para uma maior diversidade do cenário audiovisual através da inserção de perspectivas e habilidades de profissionais oriundos/as da periferia e demais bordas. Lyra (2009), observa que esses filmes também são orientados para um público e para um

entretenimento específico, ou seja, há uma intencionalidade de alcançar e de envolver determinadas comunidades. Embora Lyra (2009) aborde o “*cinema de bordas*”, esse estudo ainda é bastante incipiente, ou seja, dificilmente encontraremos as categorizações de “*cinema de bordas*” e/ou “*cinema periférico*” em buscas pelas plataformas de filmes e demais produções audiovisuais.

Embora o termo “*favela movie*” e a perspectiva da fetichização desse território em obras nacionais tenha circulado mais, a ideia de um conceito válido e que possa criar uma identidade, uma “cena” como foi a proposta de um “*cinema periférico*” como algo realmente representativo não ocorre. Ou seja, a proposta envolve uma forma de produção cinematográfica que não é muito vista. E de acordo com Lyra (2009), esses filmes muitas vezes são ou foram estigmatizados e até mesmo rejeitados pela historiografia do cinema tradicional. Nesta historiografia, padrões são estabelecidos e consolidados pelo viés de um cinema embasado na autoria e no artístico, e que tende a desconsiderar perspectivas, contribuições e expressões desses “*outros lugares*”.

Jerusa Pires Ferreira (2010) ao falar de produtos da cultura de bordas também contribui para aproximarmos nuances com o “*cinema de bordas*”. A autora aponta que produções que situam em uma zona de transição entre expressões culturais populares, frequentemente reconhecidas como folclore, e aquelas associadas aos grupos com maior prestígio e atualização. Essa produção tem como alvo diversos tipos de público, incluindo aqueles/as das periferias urbanas. Logo, a designação “de bordas” também adquire um caráter cultural e antropológico que transcende o âmbito do cinema, permitindo-nos investigar outros fenômenos culturais através dos prismas da produção e do consumo midiático.

Assim, as práticas comuns de entretenimento e os padrões da cultura midiática revelam particularidades que os distinguem de outras abordagens cinematográficas, especialmente no que diz respeito aos aspectos específicos de produção e distribuição. Geralmente, essas atividades ocorrem nos limites, distanciadas tanto do mercado cinematográfico convencional quanto dos circuitos exibidores de arte e festivais renomados. De acordo com a análise de Jerusa Pires Ferreira (2010), esse “*cinema de bordas*” opera dentro de um contexto periférico, embora não se enquadre necessariamente como um “filme de periferia”. Ela observa que o termo “filme de periferia” é frequentemente utilizado para descrever produções realizadas por indivíduos ou grupos sociais que operam à margem das convenções tradicionais de produção e

distribuição, frequentemente em espaços como bairros, centros comunitários e organizações não governamentais.

Para ela, os "*filmes de periferia*" são caracterizados por vozes, motivações ou atitudes que expressam protesto ou autoafirmação por parte de segmentos socialmente marginalizados ou comunidades e indivíduos sujeitos à violência urbana, tanto em grandes quanto em pequenos centros urbanos. Essas características delineiam parte do que pode definir um "*cinema periférico*". Ela ainda define as produções realizadas por coletivos, com auxílio de ONG's e com olhares politizados como "*filme de periferia*", ou seja, esses coletivos e espaços comunitários servem como pontos de partida para uma educação cinematográfica.

A autora ainda pontua que o "*cinema de bordas*" engloba uma variedade de categorias que se entrelaçam e se comunicam entre si. E Ângela Pryston (2009) resume essas categorias da seguinte forma:

- A) Filmes comerciais, produzidos com o único propósito de alcançar um amplo mercado, frequentemente incluindo celebridades da televisão no elenco;
- B) Filmes criados com a intenção explícita de parecerem subculturais, como é o caso do cinema trash e outras categorias desvalorizadas pela crítica cultural e acadêmica;
- C) Filmes realizados por indivíduos sem formação acadêmica, residentes em cidades de menor porte ou nas periferias das grandes metrópoles. Estes filmes são caracterizados por uma estrutura de produção e exibição audiovisual precária, baseada em métodos artesanais e independentes de realização. Essa categoria destaca-se pelo limitado investimento econômico e pelos esforços pessoais dos realizadores.

Essa classificação serve principalmente como uma ferramenta didática, pois na maioria das vezes os filmes que se enquadram nesse aspecto não se encaixam perfeitamente em nenhuma dessas categorias isoladas. Todos eles, no entanto, são influenciados por uma estética que remete culturas que não são oficialmente reconhecidas pela institucionalidade.

Ao analisar o Lyra (2009), no que diz respeito ao A, pode também abarcar filmes que utilizam símbolos e estereótipos da periferia com o objetivo de atrair e cativar o público das classes sociais mais baixas, tornando-se assim filmes de "massa". Essas produções muitas vezes são realizadas por grandes produtoras. No que diz respeito ao B, podemos encontrar filmes que recorrem aos símbolos da periferia, porém com a intenção

de criar obras de arte ou produções de baixo orçamento que dialoguem com as linguagens cinematográficas contemporâneas, sendo ideais para exibição em festivais. Entretanto, é importante ressaltar que nessas categorias há uma variedade de possibilidades, e que podem não necessariamente refletir uma preocupação com as questões de classe por parte dos/as realizadores/as. Por outro lado, no que diz respeito ao C, ela difere significativamente das outras, porque ela está intimamente ligada à realidade material do/a realizador/a, refletindo suas condições de produção e pessoais.

Lyra (2009) ainda delinea duas categorias dentro do que se entende por “*cinema de bordas*” (A e B), nas quais as pessoas da classe média e/ou alta, mesmo que nunca tenham vivenciado, crescido em territórios, podem transitar. Assim, filmes com estereótipos da periferia que visam ao lucro e com alcance de mercado podem fazer parte dessa noção. No entanto, Jerusa sugere que as categorias podem se mesclar, se intercomunicar, mas comente quando incorpora a política pode ser chamado de “*cinema periférico*”.

Logo, a noção de gênero cinematográfico é uma das mais arraigadas na teoria e na história do cinema, e sua existência é resultado de uma série de necessidades, especialmente a de agrupar filmes que compartilham dos mesmos códigos cinematográficos ou, por vezes, de temáticas ficcionais similares. Não podemos subestimar o fato de que, a partir de 1903, a ficção começou a se firmar como a forma dominante no cinema, o que levou a uma proliferação intensa de gêneros, cada vez mais diversificados. Esse fenômeno propiciou o surgimento, entre 1907 e 1915, de filmes de guerra, westerns, policiais, entre outros.

Os filmes de bordas que se aproximam da terceira categoria frequentemente exploram gêneros ficcionais do cinema clássico, como terror, suspense, romance, ação e aventura. No entanto, isso não os torna idênticos aos demais filmes desses gêneros que vemos nos serviços de streaming e nos cinemas. Desde os primórdios do cinema, os gêneros satisfizeram uma demanda por sentimentos e encantamento por parte dos/as espectadores/as, que encontravam motivos para rir, chorar ou se amedrontar, de forma análoga às experiências da vida e do mundo real. O mercado cinematográfico, por sua vez, foi ajustando e reproduzindo os gêneros, com a dupla intenção de inovar e repetir, buscando garantir uma experiência única do cinema e abrangendo as diversas preferências e adesões dos/as espectadores/as às convenções narrativas e estéticas do novo meio que surgia.

Ao discutir a terceira categoria proposta por Lyra (2009), é importante destacar que os/as realizadores/as autodidatas frequentemente produzem filmes que estão intimamente ligados às comunidades em que são feitos, refletindo o imaginário dessas comunidades. No entanto, esses filmes não são apenas o resultado das visões individuais dos/as realizadores/as, mas também das circunstâncias e condições materiais que permeiam sua criação. Por exemplo, os realizadores do cinema periférico de bordas precisam conceber narrativas que sejam viáveis dentro das limitações da sua realidade material. Isso significa que eles devem trabalhar com elementos que têm acesso e capacidade de produzir, em vez de incluir elementos em seus roteiros que estão além de suas possibilidades de realização.

Nesse contexto, é importante reconhecer que a noção de gênero cinematográfico é utilizada como um reflexo de um modelo de produção, que por sua vez é influenciado pelas circunstâncias sociais e históricas de uma determinada comunidade. No cinema periférico, há uma clara intenção de explorar cada bairro, periferia ou cidade distante, utilizando recursos narrativos que ecoam ou imitam o cinema de gênero. No entanto, esses filmes sempre destacam as particularidades específicas desses espaços, que inevitavelmente moldam a maneira como os/as habitantes - tanto os/as personagens dos filmes quanto os/as realizadores/as - vivem e interagem.

Seja “*periférico*”, seja “*de bordas*”, há o desejo de que filmes sejam feitos majoritariamente por uma equipe oriunda desses outros territórios, de classes mais baixas, realizados e filmados nesses territórios onde vivem e/ou viveram, com representação decente e real mesmo dentro de algo ficcional. Assim, a distribuição é um aspecto crucial para essas categorias de filmes no Brasil – e demais países não-hegemônicos -, isto é, os cinemas de rua de outrora e as salas de exibição de hoje ainda estão centralizadas nos grandes centros urbanos e o mais próximo que os demais territórios chegam do cinema é através de empreendimentos como os “shoppings centers” – e que mesmo assim podem estar distantes de onde moram e somente uma parte possui acesso.

Infelizmente, seja “*periférico*”, seja “*de bordas*”, as salas exibidoras dos “shoppings centers” também não atendem às necessidades desse tipo de produção. Ou seja, essas salas exibem majoritariamente “*blockbusters*” e as obras nacionais exibidas são minoria (Cota de Tela), sendo essas bem distantes das propostas “*das bordas*”. Além disso, ainda existem os desafios técnicos que fazem essas produções serem vistas como menos adequadas para a exibição em grandes salas, isto é, a escassez de recursos financeiros para produção e distribuição, somados à precariedade dos recursos técnicos,

resultam na ausência e/ou na incipiente presença dessas produções nos principais circuitos.

Embora pareça mais apropriado que essas produções fossem exibidas em suas comunidades, territórios de origem, onde foram pensadas, criadas, produzidas e realizadas, na maioria das vezes, isso não ocorre. Quando são exibidas – mesmo com orçamentos baixos e dificuldades técnicas – isso ocorre em salas de exibição, centros culturais, geralmente localizados no centro das grandes cidades. No entanto, seria significativo e importante que essas produções fossem exibidas em seus territórios, para que a população local se veja ou não nelas, porque isso contribui para a distribuição, circulação e valorização.

Além das dificuldades de produzir, distribuir, circular e exibir essas produções, ainda há a dificuldade em torno do retorno financeiro para aqueles/as que trabalham nisso. Ou seja, esses/as realizadores/as investem tempo, dinheiro, sonhos e esperanças em suas produções, mas sem um espaço para exibir e sem atrair público significativo, obter renda com esse ofício é uma tarefa hercúlea.

Felizmente, seja “*periférico*”, seja “*de bordas*”, novos olhares cinematográficos estão capturando imagens e experiências da vida “por tantas bordas”, considerando questões como gênero, raça, classe, sexualidade, entre outros. Esses olharem também exploram a distância dos centros urbanos e, ao representar esses distanciamentos, revelam o desejo de construir um novo imaginário. Um novo imaginário que amplie a visibilidades dessas produções, dessas narrativas, desses territórios e dos/as realizadores/as. É essencial compreender as distintas narrativas, levando em conta sua história e contexto, cada território apresenta signos únicos e compartilhados. É importante reconhecer e valorizar essa diversidade. Enfim, “*as bordas*” não são fixas, elas se movimentam através de cada narrativa, cada produção em busca de um futuro diferente para o audiovisual, ou seja, essas jovens estão correndo pelas bordas e renovando os sentidos de suas trajetórias constantemente.

4.3 Correr pelas bordas

Muitos foram os caminhos para esse encontro-desencontro com o Audiovisual. Então, não é de hoje esse interesse e motivação. As imagens sejam elas sonorizadas ou não, em movimento ou estáticas, ficcionais ou não, sempre fizeram parte de nossas vidas - digo, desde sua criação e sua entrada permanente em nossas casas através da TV e agora com PC's, celulares, notebooks e todo avanço surreal desse bombardeio imagético cotidiano que temos. Logo, o Audiovisual educa, nos educa, nos marca diariamente, constantemente, seja de forma dolorosa, traumática, violenta ou de formas afetivas, prazerosas, positivas.

Somos constantemente permeados/as por tantas telas, vemos determinados corpos e narrativas em relevância, em protagonismo. Mas, e os demais corpos? E as demais narrativas? Onde elas estão? Por que não vemos? Olhando para essas tantas telas ao longo dos anos e sentindo falta de tantas narrativas e corpos, reflexões borbulharam e a seguinte equação se fez presente: para que determinados corpos e narrativas estejam nessas telas, é necessário que quem esteja atrás das câmeras, roteiros, edições, produções também seja esse/a "outro/a" que não vemos nas telas. Mas, por que também não estão? E quando esses corpos e narrativas estão nessas telas? Esse conteúdo nos marca de quais formas?

Em suma, foi esse caminho reflexivo que me fez chegar às jovens que trabalham com Audiovisual através das "bordas", das "pontas" do mesmo. Afinal, olhando para os dados e escutando as narrativas, vemos a presença majoritária de homens cis brancos, de classe média e com alta escolaridade nas posições de evidência e controle desse Audiovisual. E o que estamos chamando aqui de Audiovisual, não é somente o cinema, mas todo esse processo de produção de imagem e som que está muito presente no nosso cotidiano, ou seja, no cotidiano, acessamos diversas plataformas como YouTube, Tik Tok, Netflix, Prime Vídeo, e afins através de nossos dispositivos e para que isso aconteça existem milhares de profissionais do Audiovisual para fazer isso acontecer, profissionais "das bordas" e "das pontas".

Ressalto ainda que a enorme produção nessas plataformas durante a pandemia e a precarização dos/das trabalhadores/as que continuam a se reunir em assembleias nacionais para reivindicar a #JornadaJusta, porque trabalham 16 horas, 20 horas sem horário decente para descanso, almoço e afins, ou seja, ao mesmo tempo que esse

Audiovisual entra cada vez mais nas plataformas e em nossos dispositivos, maiores são as jornadas de quem faz isso acontecer.

Mas, ao mesmo tempo que temos grandes produções e grandes equipes, um único acesso ao celular também pode ser considerado uma forma de produção primária de audiovisual a partir dessa interface com a internet. O que fez – e ainda faz - muitos/as jovens ganharem dinheiro e relevância com vídeos longos ou curtos em plataformas como YouTube e agora com o Tik Tok, se tornarem “*influencers*” de algo. Além disso, com a pandemia e a dificuldade em acessar renda e o desemprego afetando inúmeras pessoas, plataformas como OnlyFans – plataforma de conteúdo adulto - também foi a saída para jovens ganharem dinheiro divulgando vídeos e fotos de cunho íntimo e sensual de forma privada e mediante assinatura.

Olhando para esses tantos caminhos, vemos que o Audiovisual ainda pode ser um sonho, seja no cinema, na publicidade, ou nas tantas formas de fazê-lo, muitos/as sonham em trabalhar com isso. Ainda é um sonho para muitos/as jovens. E quanto custa esse sonho para determinados/as jovens? Para fechar essa localização/apresentação de pesquisa, cito MOMBAÇA (2020: 49-50):

“Eu me lembro de trabalhar como se estivesse correndo. Correndo rumo a uma ilusão de conforto e estabilidade, a tentar salvar-me de coisas das quais não posso ser salva. E eu também me lembro de trabalhar como se eu pudesse alcançar a velocidade necessária para cruzar pontes não erguidas; como se correndo, eu pudesse existir em mundos assimétricos. O trabalho dentro do qual eu estava correndo, afinal, não é o tipo de trabalho que meu corpo é encorajado a fazer. O mundo da arte não é uma geografia na qual sou autorizada a simplesmente acessar ainda que eu passe lá, às vezes, correndo.”

Por fim, pensando nas palavras da Mombaça, podemos refletir que mesmo com a não-autorização de acesso ao Audiovisual para determinados corpos e narrativas, existem corpos correndo pelas bordas, corpos imparáveis, corpos jovens, corpos cansados em busca de renda, de algo “decente”, corpos jovens marcados pelo gênero, pela raça/etnia, pela sexualidade em busca de acesso-permanência. Qual é o custo dessa “correria” para tais corpos? Qual é o custo dessa jornada para essas jovens? Ressalto que, apesar de falarmos de Audiovisual, a jornada que falamos aqui não é sobre “jornadas de heróis ou heroínas”, é a jornada em torno do trabalho, da renda e os altos custos para determinados

corpos como o dessas jovens. Jovens que correm imparáveis em busca desse trabalho não-autorizado.

4.4 Direito a olhar

Nicholas Mirzoeff, um teórico da cultura visual, explorou a ideia de “visualidade” e do “direito ao olhar” em seu texto intitulado “The right look”. Para ele, a visualidade não é somente o ato de ver, mas a forma que a sociedade, política e cultura influenciam nossas visões de mundo, as nossas percepções visuais. Assim, visualidade não é sobre a visão em si, mas sobre como nossas percepções, interações, construções, compreensões de mundo são moldadas por outros elementos como é o caso da cultura e das tecnologias.

Considerando essa definição, a visualidade apresentada por Mirzoeff é de suma importância para a ideologia, poder e a construção de identidades. A visualidade faz parte da sociedade contemporânea e o avanço das tecnologias de informação, das mídias digitais acabam reforçando ainda mais essa relação. Afinal, diante de tanto bombardeio imagético no nosso cotidiano, Mirzoeff não erra ao considerar que essas imagens, bem como suas representações visuais, estão sendo utilizadas para criar significados, construir narrativas e também influenciar comportamentos. A visualidade é o oposto do direito a olhar:

“O oposto do direito a olhar não é a censura, então, mas a visualidade, aquela autoridade que nos manda chispar e que supõe aquela reivindicação exclusiva da capacidade de ver. Visualidade é uma palavra antiga para um projeto antigo. Não é um vocábulo teórico da moda significando a totalidade de todas as imagens e dispositivos visuais, mas é na verdade um termo do início do século XIX que faz referência à visualização da história. Esta prática deve ser imaginária ao invés de perceptual, porque o que está sendo visualizado é demasiado substancial para que qualquer pessoa individual o veja, e é criado a partir de informações, imagens e ideias.” (MIRZOEFF, 2016:746-747).

Ao apresentar a visualidade como autoridade, mas também como uma prática imaginária, Mirzoeff mostra que se trata também de uma relação associativa entre imaginação, informação e a compreensão. Podemos compreender a visualidade como uma ficção, mas uma ficção capaz de manipular e regular o real. Em suma, a autoridade

da visualidade é “confrontada” e pelo seu oposto, no caso, o direito a olhar – que reivindica sua autonomia. Mas, o que é a reivindicação do direito a olhar?

“Quero reivindicar o direito a olhar. Esta reivindicação, feita nem pela primeira e nem pela última vez, é por um direito ao real. Pode soar como um pedido inesperado, depois de tudo que vimos na primeira década do século XXI a respeito das mídias antigas e novas, desde a queda das torres e até o afogamento de cidades e a violência sem fim. O direito a olhar não é meramente uma questão de visão. Ele começa em um nível pessoal com o olhar adentrando os olhos de alguém para expressar amizade, solidariedade ou amor. Aquele olhar deve ser mútuo, cada um inventando o outro, do contrário ele falha. Como tal, é irrepresentável. O direito a olhar reivindica autonomia, não individualismo ou voyeurismo, mas pleiteia uma subjetividade e coletividade políticas: “o direito a olhar: A invenção do outro”. (MIRZOEFF:2016, 745)

As contribuições de Mirzoeff e da literatura dos estudos da cultura visual contribuíram para refinar a reflexão em torno da relação de oposição entre o direito a olhar e a visualidade. Esse parece ser um bom caminho para olhar para as narrativas apresentadas das jovens mulheres do audiovisual. Isto é, considerando que o direito a olhar está mais relacionado ao coletivo e as formas de transformação de ver o real, quando as jovens compartilham seus desejos sobre transformar o imaginário coletivo usando o audiovisual como ferramenta política também reivindicam o direito a olhar. Além disso, “o direito a olhar” de Mirzoeff não está desconectado do “male gaze” de Mulvey, e do “olhar opositor” de bell hooks, pois ambos reivindicam uma outra forma de olhar.

Quando Beatriz Nascimento (1989) fala que “é preciso a imagem para recuperar a identidade”, podemos também conectar com as reivindicações sobre o olhar. E é isso que as jovens apresentam em suas narrativas, elas almejam criar novos mundos possíveis através da imagem e de outro imaginário. Além disso, enquanto mobilizam o audiovisual tanto como forma de trabalho, quanto como forma de engajamento, essas jovens também buscam recuperar – e fortalecer – a própria identidade nesse processo.

O direito de olhar é também um sonho, um sonho coletivo, como disse Kiara, Talia, Filipa, Clarice e Mel. Todas essas jovens ao compartilharem suas narrativas, não deixaram a dimensão do sonho, da utopia de lado. Mesmo diante de desafios, todas elas disseram – com suas particularidades – que o audiovisual é uma ferramenta política e um sonho. Nas entrelinhas, essas jovens partilham que o Audiovisual é um sonho, um sonho

que se sonha junto, porque não se faz audiovisual sem o coletivo. E que almejam um novo imaginário coletivo.

Construir um novo imaginário coletivo através do audiovisual é uma forma de fazer oposição a “visualidade” apresentada por Mirzoeff, é uma forma de reivindicar o direito a olhar, mas também uma forma de busca pela própria identidade como Beatriz Nascimento pontua. Assim, essas jovens vivenciam o audiovisual “pelas bordas” e pelas bordas almejam um outro olhar, esse olhar que vem de muita “correria”, de jornadas extensas, remunerações baixas. Esse olhar que parece custar muito, mas a busca por ele também é o que movimenta essas jovens. Todas essas jovens são profissionais das bordas do audiovisual, se enxergam como tal, e estar com a câmera na mão é visto como uma possibilidade de criar e recriar telas, narrativas, identidades, é a ferramenta dessas jovens, é a “arma” contra a “visualidade”. A câmera na mão não é apenas uma forma de buscar renda, mas de buscar o próprio olhar e essa busca muitas vezes extrapola o orçamento, as jornadas, entre outras coisas, mas é o que faz essas jovens continuarem. Elas correm atrás de um futuro, um futuro com esperança e como uma delas pontuou: *“olhas para as bordas é almejar um futuro”*.

4.5 Desafios individuais e coletivos no Audiovisual

No campo do audiovisual, nos deparamos com uma série de desafios que se manifestam tanto em nível individual quanto coletivo. Por mais que alguns possuam recursos e a infraestrutura necessária, é fundamental compreender que a essência do olhar único de cada um não pode ser adquirida simplesmente por meio de equipamentos. Essa distinção entre ter os recursos e verdadeiramente possuir o olhar é crucial. Tanto que em um contexto das bordas, uma jovem do audiovisual reforça que: *“Eles não são a gente”: podem ter o aparelho, a estrutura, mas não tem o nosso olhar”*.

Além disso, destacamos a importância de uma formação que valorize o coletivo. Através do compartilhamento de experiências e conhecimentos entre profissionais, é possível enriquecer ainda mais o cenário audiovisual, promovendo um ambiente de aprendizado contínuo e colaborativo. Nesse contexto, a busca pela profissionalização é constante. Essas jovens estão constantemente buscando aprimorar habilidades e competências para acompanhar as demandas do mercado e garantir a atuação no setor audiovisual. Permanecer em movimento é o que elas fazem. Movimentos circulares, correndo pelas bordas.

Embora o valor das certificações adquiridas mude, para muitos/as profissionais é uma forma de validar conhecimento e angariar oportunidades. Elas fornecem uma forma tangível de demonstrar o domínio das habilidades necessárias para o exercício da profissão, contribuindo para a credibilidade e reconhecimento no campo. No entanto, a permanência no mundo trabalho depende mais de uma rede de contatos do que de certificações, como é o caso do audiovisual apresentado pelas jovens.

E essas jovens mulheres diante de processos de invisibilidades dentro-fora do Audiovisual compartilham trajetórias e estratégias de inserção-permanência laboral. Elas apresentaram o Audiovisual como trabalho, um trabalho que têm condições precárias, mas também apresentaram o Audiovisual como ferramenta política, como forma de transformação social, como uma forma de construir outros imaginários, sejam eles estéticos e/ou políticos. Então, ao mesmo tempo que nos deparamos com desafios e com uma literatura que fala da crise da sociedade salarial, dos impactos nas garantias sociais, do enfraquecimento dos sindicatos, das decepções com organizações, com as condições laborais precárias, também encontramos outros repertórios sobre as formas de ganhar a vida e sobre as formas de agir coletivamente para enfrentamento das precariedades. E aqui, essas jovens mulheres fazem com que o olhar seja trabalho, um trabalho que é precário ao pensarmos nas duas condições (jornada, estabilidade, renda, etc), mas que também é um trabalho “de vida”, um trabalho que permanecem fazendo por utopia, por significado, por engajamento. Além de condições de trabalho mais justas no Audiovisual, essas jovens esperam/vivem e lutam por uma forma de estar no mundo, uma forma que reconheça seus olhares.

Dentro do eixo, mas pelas bordas.

Geograficamente, essas jovens trabalhadoras estão no Sudeste, no contexto São Paulo. Assim, uma região com concentração do Audiovisual através de salas de exibição, espaços de formação, espaços de produção. No entanto, dentro da lógica de estar no centro do audiovisual nacional, essas jovens atuam pelas bordas. Por não serem detentoras da estética hegemônica e das posições de poder. Suas motivações em fazer parte do Audiovisual estão além dos ganhos financeiros, existe uma vontade imensa de transformar a própria realidade onde o Audiovisual é a melhor ferramenta política para que isso ocorra. Caminhando por uma utopia.

4.6 Correria, Sentidos e Bordas

As principais categorias da investigação e que conseguem fornecer uma mirada interessante para as narrativas são: a correria, os sentidos e as bordas. Sobre as bordas, ela representa uma fronteira, um limite, ela é uma localização também geográfica, mas para as narrativas das jovens elas se apresentam como áreas de transição, de intersecções, entre uma presença-ausência, entre uma inclusão e exclusão, entre precariedades e resistências. Vimos como essas bordas são definidas e como foram estabelecidas, ou seja, quem detém o poder de definir quem está ou não das bordas? Aqui sabemos que essa relação depende de instituições, grupos sociais e demais interações que separe quem “está nas pontas” e quem “está nas cabeças”. No entanto, essas bordas não estão imóveis, porque essas jovens mulheres seguem correndo dentro delas.

Enquanto isso, a correria aparece como urgência, como aceleração, algo que caracteriza a especificidade do trabalho que essas jovens realizam. O ritmo de suas vidas, as demandas de tempo, o envolvimento com a tecnologia. Além disso, os efeitos dessa correria na organização da nossa sociedade é cada vez mais cotidiana. Correr para viver, correr para trabalhar, correr para sobreviver. Diante da aceleração e das demandas do capitalismo, essas jovens e tantas outras pessoas seguem correndo. Essa correria tem causas subjacentes como expectativas sociais, econômicas, culturais e se manifesta de formas singulares também.

Sobre os sentidos, existem aqueles construídos, os contestados e os negociados. No caso, essas jovens mulheres compartilharam muitos sentidos para o Audiovisual. Ele é imagem, é linguagem, é símbolo. Em suas narrativas, vimos a relação entre suas experiências pessoais e os sentidos atribuídos. E nesse caso, os sentidos atribuídos envolvem questões de identidade, de pertencimento, de resistência.

Correria

No contexto do audiovisual, a correria pode estar relacionada aos prazos apertados, demandas de produção e a natureza muitas vezes frenética da indústria. Investigar como as jovens mulheres lidam com essa correria, incluindo estratégias de gestão de tempo, enfrentamento do estresse e equilíbrio entre vida profissional e pessoal. Explorar como a correria afeta as oportunidades de crescimento e desenvolvimento profissional das jovens mulheres no audiovisual. Isso pode incluir discussões sobre acesso a capacitação, networking e participação em projetos de maior visibilidade.

Bordas

Nas bordas do campo audiovisual, investigar as fronteiras entre o profissional e o amador, especialmente considerando as oportunidades e desafios enfrentados por mulheres jovens que estão tentando entrar na indústria. Analisar as bordas entre diferentes setores do audiovisual, como produção, direção, roteiro, etc., e como as mulheres jovens navegam nessas fronteiras em busca de oportunidades de trabalho e crescimento profissional. Explorar também as bordas geográficas e sociais que podem influenciar a participação das mulheres jovens no audiovisual, incluindo questões de gênero, classe, raça, sexualidade.

Sentidos

No contexto do audiovisual, os sentidos podem se referir aos significados atribuídos ao trabalho, à identidade profissional e ao próprio processo criativo. Investigar como as mulheres jovens dão sentido ao seu trabalho no audiovisual pode revelar pontos importantes sobre suas motivações, valores e aspirações. Considerar também como os sentidos atribuídos ao trabalho no audiovisual podem variar de acordo com o gênero, idade e outras características identitárias das mulheres jovens. Isso pode incluir discussões sobre representatividade, estereótipos e desafios enfrentados por mulheres em posições de liderança na indústria. Explorar como as mulheres jovens no audiovisual negociam e contestam os sentidos dominantes atribuídos ao seu trabalho, incluindo estratégias de resistência e formas de reivindicar sua voz e agência dentro da indústria.

Considerações Finais

uma singela fenda aberta

Ao analisar esse compilado é possível tecer algumas considerações sobre a relação de cinco jovens mulheres - aqui intituladas como Kiara, Talia, Filipa, Clarice e Mel – e as suas movimentações em torno da inserção-permanência laboral no Audiovisual. Primeiramente, podemos assinalar que as trajetórias dessas jovens mulheres estão localizadas no contexto das constantes configurações do trabalho no capitalismo, mas não somente. Evidentemente, elas trazem essas marcas das transformações em suas narrativas, mas suas narrativas trazem uma riqueza tão grande de possibilidades de reflexões e caminhos que causa atordoamento e exigiu um tempo ainda maior de escuta das narrativas para organizar e reorganizar os possíveis caminhos. Ressalta-se ainda que, esse registro é um olhar singelo sobre os dados apresentados pelas narrativas, e que mesmo diante da finalização da tese, haverá continuidade, desdobramentos futuros sobre essas relações. Assim, não é um encerramento, uma consideração final, mas uma pequena fenda que se abre para as novas reflexões que virão.

Recapitulando, as trajetórias e as relações dessas jovens vão além de uma análise puramente econômica, isto é, a partir de suas narrativas, emerge uma riqueza de nuances que transcende a mera análise das dinâmicas laborais sob a égide do capitalismo. Evidentemente, é inegável que as trajetórias dessas jovens são influenciadas pelas configurações econômicas e sociais mais amplas, mas é imprescindível ressaltar que as narrativas dessas jovens mulheres são intrinsecamente complexas e acabam refletindo uma intersecção de identidades, aspirações, desafios e lutas por reconhecimento em um cenário marcado pela desigualdade de gênero, classe, raça, precarização do trabalho e as tantas barreiras estruturais.

Nesse contexto, torna-se evidente que as jovens mulheres no audiovisual não são apenas agentes passivos das transformações econômicas e sociais. Pelo contrário, as jovens mulheres são protagonistas de suas próprias narrativas, moldando-as ativamente através de estratégias de resistências, inserção e permanência, e também da criatividade, solidariedade. Como protagonistas de suas narrativas, essas jovens mulheres constantemente criam e recriam estratégias de resistência e de adaptabilidade. Como resultado disso, também vemos que essas jovens mulheres indicam a criação de redes de apoio e coletivos como fundamentais para os enfrentamentos diários diante do mercado

de trabalho, principalmente diante da exclusão frequente de mulheres, especialmente as negras e periféricas no setor que atuam.

De modo geral, as narrativas dessas cinco jovens mulheres mostram que suas relações de trabalho no Audiovisual também são permeadas por acúmulo de jornadas extensas e intensas. Assinalam que é uma correria também sufocante, elas correm constantemente para todos os lados, elas partem “das bordas”, “das pontas” do Audiovisual para esse encontro-desencontro com aqueles/as “das cabeças” em busca da sua sobrevivência, na busca por um lugar. Para elas, a sensação é de que existe uma urgência desmedida no setor, onde tudo precisa ser realizado no menor tempo possível, como se fosse proibido respirar. Logo, observamos em suas narrativas sobre esses encontro-desencontro com quem está “nas bordas” e com quem está “no centro”, as suas estratégias de inserção-permanência, seus desafios, seus desejos, suas relações, seus suportes e as ambiguidades, singularidades presentes nisso.

Entre jornadas exaustivas e o encontro-desencontro entre as “bordas” e o “centro” do Audiovisual, configuram-se as experiências dessas jovens mulheres. Além disso, essas jovens mulheres também estão continuamente reconfigurando suas relações com o mundo do trabalho, evidenciando o desejo por transformação e por um espaço mais equitativo. Outro ponto aparente é sobre a formação, seja ela formal ou informal, também aparece com um dos pontos centrais para a permanência no setor, embora o acesso a essas oportunidades ainda seja desigual, principalmente para aquelas que vêm de contextos socioeconômicos mais vulneráveis.

A experiência dessas mulheres é marcada por uma multiplicidade de desafios, desde a precarização do trabalho e a falta de oportunidades até as desigualdades de gênero, classe, raça e as barreiras estruturais que limitam seu acesso aos espaços de poder e decisão do setor que atuam. No entanto, suas narrativas também são permeadas por momentos de solidariedade, colaboração e apoio mútuo, destacando a importância do coletivo. Em linhas gerais, existem muitas dificuldades de entrada/permanência de todas as jovens que compartilharam suas narrativas, mas através do envolvimento com o coletivo, com o território e o apoio de amigos/as, família, elas conseguem permanecer de outras formas e desejar contribuir de alguma forma com esse audiovisual.

A importância dos suportes é bastante central para inserção-permanência dessas jovens mulheres. O suporte, o apoio é um combustível para que possam caminhar rumo à utopia. Ao mesmo tempo que o Audiovisual é a causa do sufocamento dessas jovens mulheres, ele também é o oxigênio. Não é uma relação simples e binária, onde o trabalho

é isso ou aquilo, aqui trabalhar no Audiovisual é isso e aquilo, e outras tantas camadas apresentadas por elas. E todas coexistindo ao mesmo tempo. O Audiovisual é o trabalho, mas também é a ferramenta política que elas querem utilizar para a transformação que almejam. O Audiovisual é indústria, é trabalho, é hobby, é paixão, é sonho, é dor, é ferramenta, é esperança, é sufoco, é respiro. O Audiovisual é ao mesmo tempo o antídoto e o veneno. Para elas, o Audiovisual é tantas coisas. Tantas e tantas que não poderemos listar apropriadamente.

Entre precariedades e resistências, entre solidariedade e criatividade, essas jovens trabalhadoras do Audiovisual experienciam e marcam suas trajetórias. Mesmo diante das dificuldades, desafios, elas construíram suas pontes “*pelos bordas*” para que pudessem passar. Podemos assinalar que uma das “*vigas*” que fornece a sustentação para essa ponte é a rede de apoio. Além dela, outra das “*vigas*” importantes para que essa ponte não se transforme em ruína, é a busca por transformação, a faísca da esperança em acreditar e se movimentar para que o imaginário coletivo se transforme.

Portanto, as narrativas dessas jovens mulheres transcendem a análise puramente estrutural relacionada ao mundo do trabalho. As estruturas existem, podemos visualizá-las em um exercício imaginativo também como uma ponte, mas uma ponte com sustentação rígida, praticamente inabalável à primeira vista. Mas, é como se essas jovens mulheres estivessem construindo suas próprias pontes de forma paralela. Enquanto não podem derrubar as amarras estruturais representadas por aquela ponte fixa, criam e recriam suas próprias pontes para que caminhem “*pelos bordas*” do Audiovisual.

Enquanto adotam estratégias de inserção-permanência, essas jovens nos convidam a refletir sobre esse cenário emaranhado chamado Audiovisual. Assim, embora o contexto pandêmico tenha afetado algumas abordagens e direcionamentos em torno dessa investigação, a intenção é que as discussões e reflexões levantadas nessa tese possibilite a abertura de novas fendas que continuem olhando para a relação dessas jovens mulheres e o trabalho no Audiovisual, e assim, contribuir para o aprofundamento dos debates em torno da juventude, trabalho, gênero e audiovisual.

Assim, ao deixar em aberto a continuidade da investigação, reconhecendo as limitações impostas pelo contexto pandêmico e outras intercorrências, o objetivo é não apenas aprofundar a compreensão das experiências dessas mulheres, mas também contribuir para um debate mais amplo sobre as desigualdades de gênero e as injustiças estruturais presentes no campo audiovisual e na sociedade como um todo. Em última análise, as narrativas dessas jovens mulheres nos convidam a refletir não apenas sobre as

injustiças e desigualdades que permeiam o mundo do trabalho, mas também sobre o poder transformador da solidariedade, da resistência e da busca por justiça social.

Por fim, essa investigação mesmo que concluída, deseja olhar essas narrativas sempre com muito cuidado, com muito respeito, com muita atenção e sempre com olhos e ouvidos abertos. Ao dizer isso, reconheço que esse é o resultado possível dentro de tantas intercorrências dentro-fora da pesquisa, o contexto pandêmico impossibilitou e mudou muitas direções, mas ao deixar em aberto esse caminho, a intenção é de lapidar cada aresta para compartilhar essas narrativas e as formas que essas jovens mulheres lidam com tanto e com tudo ao “correr pelas bordas” do Audiovisual.

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.

ABREU, Nuno César. Boca do lixo: cinema e classes populares. Editora da Unicamp, Campinas, 2016.

ADERALDO, Guilherme. Entre Imagens e Imaginários: Estética e Política nas Intervenções Visuais/Audiovisuais de Coletivos Culturais Paulistanos. Cadernos de Arte e Antropologia, Vol. 10, nº 2, p. 31-50, 2021.

ADERALDO, Guilherme. Linguagem Audiovisual e Insurgências Populares: Reconstituindo uma Experiência Associativa entre Jovens Vídeo-ativistas nas “Periferias” Paulistanas. Cadernos de Arte e Antropologia, Vol. 10, nº 2, p. 51-70, 2021.

ADERALDO, Guilherme. Reinventando a “cidade”: disputas simbólicas em torno da produção e exibição audiovisual de “coletivos culturais” em São Paulo. São Paulo. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ADERALDO, Guilherme. Territórios, Mobilidades e Estéticas Insurgentes. Cadernos de Arte e Antropologia, Vol. 5, nº 2, p. 31-48, 2017.

ADERALDO, Guilherme. Visualidades urbanas e poéticas da resistência: reflexões a partir de dois itinerários de pesquisa. Cadernos de Arte e Antropologia, Vol. 5, nº 2, p. 31-48, 2017.

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

ALMEIDA, Paula Alves de; **ALVES**, José Eustáquio Diniz; **SILVA**, Denise Britz do Nascimento. Participação das Mulheres em funções chave na produção cinematográfica brasileira. Cadernos de Gênero e Tecnologia, CEFET/PR, v. 28, p. 149-174, 2013.

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

ANCINE, Agência Nacional de Cinema. Participação Feminina na Produção Audiovisual Brasileira (2018). Superintendência de Análise de Mercado: 2018, p.15.

ARÁUJO, Angela Maria Carneiro. Apresentação. *cadernos pagu* (17-18), Campinas-SP, Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, 2002, pp.131-138.

BEAUVOIR, Simone de. Le Deuxième Sexe. Paris: Éditions Gallimard, 1949.

BEAUVOIR, Simone de. O Segundo Sexo. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1952.

BESSA, Karla. Quando um gênero enquadra outras visões. In: LUSVARGHI, Luiza; **SILVA**, Camila Vieira da. Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018. São Paulo: Estação Liberdade, 2019, p 9-12.

BIERNACKI, Patrick. **WALDORF**, Dan. Sampling: Problem and Techniques of Chain Referral Sampling. In: Sociological Methods and Research, vol 10, p.141–163, 1981.

BOLTANSKI, Luc. **CHIAPELLO**, Ève, O novo espírito do capitalismo, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BOSI, Éclea. *Memória e Sociedade – Lembrança de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Tradução de Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

CHESNAIS, François. A mundialização do capital. In: *Trabalho e Educação*, Belo Horizonte, nº3, jan-jul, 1998.

COLEMAN, James S. **KATZ**, Elihu. **MENZEL**, Herbert. The Diffusion of an Innovation Among Physicians. In: *Sociometry*, v. 20, n. 4, p. 253-270, 1957.

COLEMAN, James S. Relational Analysis: The study of social organizations with survey methods. *Human Organization* 17, p.28–36, 1958.

COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge, 1990.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento Feminista Negro: Conhecimento, Consciência e Política do Empoderamento*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

COLLINS, Patricia Hill; **BILGE**, Sirma. *Interseccionalidade*. São Paulo: Boitempo, 2021.

CONNELL, Raewyn. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 1995.

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. In: University of Chicago Legal Forum. v. 1989, p. 139-167.

CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. In: Stanford Law Review. v. 43, n. 6, p. 1241-1299, 1991.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo. 295 f. 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DAMIÃO, Pedro Luiz. A ressignificação do espaço: produção e circulação de cultura contra-hegemônica nas periferias da cidade de São Paulo. 187 f. 2015. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

DAYRELL, Juarez. O jovem como sujeito social. Revista Brasileira de Educação, n.24, set-dez, p.40-52, 2003.

DE LAURETIS, Teresa. Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

DESCARTES, René (1637). Discurso do Método. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

DOMINGUES, João. E se a economia da cultura debatesse com mais frequência o trabalho? Notas sobre a organização dos interesses laborais no campo cultural. In: Os trabalhadores da cultura do Brasil: criação, práticas e reconhecimento. Alexandre Barbalho, Elder Patrick Maia Alves, Mariella Pitombo Vieira (organizadores).- Salvador: EDUFBA, 2017. (Coleção Cult) p.89-120.

EHRENBERG, Alain. O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa. *Idéias e Letras*, 2010.

FELDMAN, Ilana. Ela é um outro. In: **HOLANDA**, Karla. *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019, p. 9-12.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cultura das bordas: edição, comunicação, leitura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

FERREIRA, Vítor Sérgio (org.). *Pesquisar jovens: caminhos e desafios metodológicos*. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2017.

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.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

GERSHON, Ilana. *Down and out in the New Economy: how people find (or don't find) work today*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

GORZ, André. *Metamorfoses do trabalho: crítica à razão econômica*. São Paulo: Annablume, 2003.

GRAEBER, David. *Trabalhos de Merda: uma teoria*. Edições 70, 2022.

GUIMARÃES, Nadya Araujo. “Os desafios da equidade: reestruturação e desigualdades de gênero e raça no Brasil”. *Cadernos Pagu*, n. 17-18, 2002, p. 237-266.

GUIMARÃES, Nadya Araujo; **ANDRADA**, Ana Carolina. **PICANÇO**, 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.

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).

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, p. 7-41, 1995.

HARDT, Michael; **NEGRI**, Antonio. *Assembly*: a organização multitudinária do comum. São Paulo: Politeia, 2018.

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

HEGEL, Friedrich. *A Ciência da Lógica*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

HEILBORN, Maria Luiza e **SORJ**, Bila. “Estudos de gênero no Brasil”, in: MICELI, Sérgio (org.) *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*, ANPOCS/CAPES. São Paulo: Editora Sumaré, 1999, p. 183-221.

HIRATA, Helena, KERGOAT, Danièle (1994) A classe operaria tem dois sexos. In *Revista Estudos Feministas*, vol.2, nº 3.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais, in *Tempo Social*, V.26, n° nov., 2014, p.61-74.

HIRATA, Helena. Nova divisão sexual do trabalho? Um olhar voltado para a empresa e a sociedade. São Paulo: Boitempo, 2002.

HOLANDA, Karla. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. *Revista Famecos*. Porto Alegre, v.24, n.1, jan-abril, 2017.

HOLANDA, Karla. Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 42, n. 44, p. 339-358, 2015.

HOLANDA, Karla. Org. *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

HOLANDA, Karla; **TEDESCO**, Marina Cavalcanti. *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Org. *Quase Catálogo 1: realizadoras de cinema no Brasil (1930 – 1988)*. Taurus-Timbre Editores. Rio de Janeiro, 1989.

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, 2003.

hooks, bell. *Cinema vivido: raça, classe e sexo nas telas*. Editora Elefante, 2023.

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

JOHNSTON, Claire. *Notes on women's cinema*. London: Society for Education in Film and Television, 1973.

KANT, Immanuel (1781). *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KUHN, Annette. *Women's Pictures: Feminism&Cinema*. 2. ed. Londres: Verso; 2nd Revised, 1994.

KUHN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LAURETIS, Teresa. *Aesthetic and feminist theory: rethiking women's cinema*. *New German Critique*, nº 34, p. 154-175, inverno de 1985.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Tradução Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LORDE, Audre. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. Autêntica, 2019.

LORDE, Audre. *Sou sua irmã: escritos reunidos e inéditos*. Ubu Editora, 2020.

LORUSSO, Silvio. *Emprecariado: todo mundo é empreendedor, ninguém está a salvo*. São Paulo: Clube do Livro do Design, 2023.

LOVINK, Geert. *Sad by Design: On Platform Nihilism*. London: Pluto Press, 2022.

LUSVAEGHI, Luiza. **SILVA**, Camila Vieira da. Org. *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. Estação Liberdade. São Paulo, 2019.

LYRA, Bernadette. *Cinema periférico de bordas*. *Comunicação Mídia e Consumo*, 6 (15), 31–47, 2009.

MARTINS, Renata. Empoderadas: narrativas incontidas do audiovisual brasileiro. Editora Oralituras, 2021.

MARTINS, Renata. Empoderadas: narrativas incontidas do audiovisual brasileiro. Editora Oralituras, 2021.

MARTUCCELLI, Danilo. Cambio de Rumbo - la sociedad a escala del individuo. Santiago: LOM Ediciones, 2007.

MELEIRO, Alessandra; **XAVIER**, Tainá. Mapeamento de diversidades nos cursos de Cinema e Audiovisual no Brasil. E-book. 2020.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. ETD – Educação Temática Digital, Campinas, v. 18, n. 4, p. 745-768, nov. 2016.

MIRZOEFF, Nicholas. Una introducción a la cultura visual. Barcelona: Paidós, 2003.

MOMBAÇA, Jota. Não vão nos matar agora. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1975.

MUNERATO, Elice; **OLIVEIRA**, Maria Helena Darcy de. As musas da matinê. Rio de Janeiro: Rioarte, 1982.

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

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

PEREGRINO, Monica. Os estudos sobre jovens na intersecção da escola com o mundo do trabalho. In: Estado da Arte sobre juventude na pós-graduação brasileira: educação, ciências sociais e serviço social (1999-2006), volume 2 / Marília Pontes Sposito, coordenação. – Belo Horizonte, MG: Argvmentvm, 2009.

PEREIRA, Ana Catarina. A mulher cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação. Covilhã: LabCom.IFP, 2016.

PEREZ, Lúvia. Do Cinema Novo ao vídeo lésbico feminista: a trajetória de Norma Bahia Pontes. Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 9, n. 2, p. 20-45, 2020.

POPPER, Karl A Lógica da Pesquisa Científica. São Paulo: Cultrix, 1972.

RICH, Adrienne. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. In: Signs: Journal of Women in Culture and Society. v. 5, n. 4, p. 631-660, 1980.

RUBIN, Gayle. Políticas do Sexo. São Paulo: Editora Ubu, 2017.

RUBIN, Gayle. The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex. In: Towards an Anthropology of Women. Edited by Rayna R. Reiter. New York: Monthly Review Press, 1975. p. 157-210.

SCOTT, Joan Wallach. Gender: A Useful Category of Historical Analysis. In: The American Historical Review. v. 91, n. 5, 1986. p. 1053-1075.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Educação&Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul/dez. 1995. p.71-99.

SEGNINI, Liliana Rolfsen P. Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA. 13., 2007, Recife. Anais [s.n.], 2007.

SENNET, Richard. A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 1998.

SILVA, Luiz Antonio Machado da. O mundo popular: trabalho e condições de vida. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018.

SMITH, Sharon. The images of woman in film: some suggestions for future research. Women and film. Berkeley, ano 1, nº1, 1972, p. 13-20.

SORJ, Bila. Sociologia e Trabalho: mutações, encontros e desencontros. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 15(43), São Paulo, 2000, pp.25-34.

STANDING, Guy. O Precariado: a nova classe perigosa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

TARTUCE, Gisela Lobo B.P. Tensões e intenções na transição escola-trabalho: um estudo das vivências e percepções de jovens sobre o processo de qualificação profissional e (re)inserção no mercado de trabalho na cidade de São Paulo. 2007. 441f. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Mulheres, cinema e vídeo no Brasil (mais de) 40 anos de pesquisa. Rio de Janeiro: PPGCINE/UFF, 2022.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção. NAU Editora, 2021.

TIMMONS, Jeffry. New Venture Creation: Entrepreneurship for the 21st Century. 2nd ed. Homewood, IL: Irwin, 1994.

TISING, Anna Lowenhaupt. O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. São Paulo: N1 Edições, 2022.

TOMMASI, Maria Lívia de. Jovens produtores culturais de favela. Linhas Críticas, 22(47), 41–62, 2016.

TOMMASI, Maria Lívia de. Tubarões e peixinhos: histórias de jovens protagonistas, Educação e Pesquisa, 40(2), 533-548, 2014.

VEBLER, Thorstein. A teoria da classe ociosa. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

VENTURA, Raffaele Alberto Ventura. Teoria da Classe Inadequada. Editora Âyiné: Belo Horizonte, 2022.

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.

YUNUS, Muhammad. Banker to the poor: micro-lending and the battle against world poverty. New York: Public Affairs, 2000

ANEXOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

(Resolução CNS 510/2016)

Eu, **Jeniffer Cristina Ferreira Justino**, estudante do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, campus Sorocaba, convido a participar da pesquisa intitulada “ Pelas bordas? As jovens mulheres do Audiovisual: relações, inserções, permanências e desejos que permeiam seus trajetos laborais ” orientada pela Profa. Dra. Maria Carla Corrochano.

Você foi selecionada/o/e por ser jovem trabalhadora/o/e do Audiovisual e trabalhar e/ou residir na cidade de São Paulo, cidade onde o estudo está sendo realizado remotamente. Dessa forma, você está sendo convidada/o/e a participar de uma entrevista semiestruturada sobre sua trajetória laboral no Audiovisual, com duração aproximada entre 1h30 e 2h, em que abordaremos questões sobre a inserção-permanência na área e as relações entre juventude/trabalho, gênero/trabalho e audiovisual. O intuito da entrevista não é de causar constrangimentos, desconfortos e/ou estresse, muito menos invadir a intimidade das/es/os participantes, entretanto, frisamos que por se tratar de uma narrativa sobre o percurso laboral, essa possível volta ao tempo, poderá causar algumas sensações, sentimentos. Diante dessas situações, as/es/os participantes terão garantidos seus momentos de pausas nas entrevistas, bem como a escolha em responder ou não determinadas perguntas. O bem-estar de todos/as/es participantes durante as entrevistas serão a prioridade. Todas as informações obtidas através da pesquisa serão confidenciais, sendo assegurado o sigilo sobre sua participação em todas as etapas do estudo. Caso haja menção a nomes, lugares, o anonimato está garantido através da troca dos mesmos, impossibilitando a identificação.

A motivação de desenvolver a pesquisa está na possibilidade de identificar como jovens mulheres que moram/trabalham em São Paulo - cidade do eixo principal do Audiovisual no país - lidam com a área, considerando as especificidades da sua área de atuação e as condições de trabalho, bem como da condição de jovem mulher. Além disso, fazer essa pesquisa também é buscar contribuir para uma possível visibilidade desses olhares e narrativas. Ou seja, essas jovens mulheres estão buscando estratégias individuais e/ou coletivas para se inserirem/permanecerem no Audiovisual? Como? Por fim, de modo geral, essas são as justificativas para realizá-la e contar com a participação de vocês.

Ressalta-se que a sua participação é voluntária e não haverá remuneração, pagamentos em dinheiro e/ou similares pela participação. Apesar de não estar previsto nenhum ônus financeiro de sua parte, a pesquisadora se compromete a ressarcir eventuais despesas relacionadas à sua participação, bastando para isso discriminar o gasto. A qualquer momento a/o/e participante poderá desistir e retirar seu consentimento. A retirada do consentimento ou recusa não trará nenhum prejuízo para aquelas/es foram

convidadas/os/es. Sua participação nessa pesquisa auxiliará no aprofundamento da pesquisa, proporcionando novos olhares, novas reflexões sobre uma temática ainda pouco observada e com poucas produções em torno da inserção-permanência laboral no Audiovisual.

Solicito sua autorização para gravação em áudio das entrevistas, mas essas gravações não serão publicadas, apenas armazenadas na nuvem da pesquisadora com finalidade de estudo. As gravações realizadas durante a entrevista semiestruturada serão transcritas pela pesquisadora, serão utilizadas para finalidades acadêmicas e estarão disponíveis para as/es/os participantes sempre que solicitadas.

Este projeto de pesquisa foi aprovado por um Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) que é um órgão que protege o bem-estar dos participantes de pesquisas. O CEP é responsável pela avaliação e acompanhamento dos aspectos éticos de todas as pesquisas envolvendo seres humanos, visando garantir a dignidade, os direitos, a segurança e o bem-estar dos participantes de pesquisas. Caso você tenha dúvidas e/ou perguntas sobre seus direitos como participante deste estudo, entre em contato com o **Comitê de Ética em Pesquisa em Seres Humanos (CEP)** da UFSCar que está vinculado à Pró-Reitoria de Pesquisa da universidade, localizado no prédio da reitoria (área sul do campus São Carlos). Endereço: Rodovia Washington Luís km 235 - CEP: 13.565-905 - São Carlos-SP. Telefone: (16) 3351-9685. E-mail: cephumanos@ufscar.br. Horário de atendimento: das 08:30 às 11:30.

DECLARAÇÃO DE PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA

Você, como sujeito/a/e da pesquisa., receberá todas as informações sobre a pesquisa em qualquer aspecto que desejar. Você, como sujeito/a/e da pesquisa, é livre para recusar-se a participar, retirar seu consentimento ou interromper a participação a qualquer momento. A sua participação é voluntária e a sua recusa em participar não irá acarretar qualquer penalidade. A responsável pela pesquisa irá tratar a sua identidade com respeito e seguirá padrões profissionais de sigilo, assegurando e garantindo o sigilo e confidencialidade dos dados pessoais das/os/es participantes de pesquisa. Seu nome, materiais gravados e afins que indiquem a sua participação não serão circulados, garantindo o anonimato. Os conteúdos compartilhados enquanto sujeito/a/e de pesquisa através de formulários e entrevistas serão tratados com respeito e com a finalidade de estudos. Você, como sujeito/a/e da pesquisa, não terá sua identificação exposta em nenhuma publicação que possa resultar deste estudo ou de futuros eventos. Desse modo, uma via assinada deste termo de consentimento livre e esclarecido ficará em posse da responsável da pesquisa e outra será fornecida para os/as/es sujeitos/as/es da pesquisa. Caso o estudo seja interrompido por alguma razão, entraremos em contato imediatamente para informar cada participante.

Eu, _____
fui informada/e dos objetivos da pesquisa de maneira detalhada e esclareci minhas

dúvidas. Estou ciente que poderei solicitar novas informações sobre a minha participação na pesquisa e que poderei ser solicitada/e em outros momentos. A responsável pela pesquisa *Jeniffer Cristina Ferreira Justino*, matriculada no Programa de Pós-Graduação em Educação na Universidade Federal de São Carlos - Campus Sorocaba, certificou-me que os nomes serão trocados, garantido meu anonimato, bem como de lugares e afins se eu optar por essa decisão. Além disso, fui informada/e que os dados serão confidenciais, e assim, declaro, para os devidos fins, que autorizo a gravação da minha voz e o uso da minha voz para a obtenção dos dados e análises necessárias, bem como a publicação dos resultados, desde que, minha identidade seja mantida em sigilo. Estou ciente que os mesmos não serão usados para fins lucrativos, e sim, para estudos, e que em caso de dúvidas poderei entrar em contato com a responsável pela pesquisa no e-mail: jenny.justino@yahoo.com.br e contato telefônico: (15) 99141-2883.

Sorocaba, ____ de _____ de 2024.

Assinatura do/a/e participante da pesquisa

Assinatura da proponente da pesquisa

Modelo de Questionário

Questionário: Jovens Trabalhadoras do Audiovisual – SP

O objetivo do questionário é o de levantar dados iniciais sobre as jovens que trabalham com Audiovisual em São Paulo, um mapeamento inicial. Ou seja, este é um primeiro contato para compreendermos os variados perfis, considerando classe, gênero e raça/etnia e reunir base de dados para a construção da fase das entrevistas com as jovens abarcando as diversidades de perfis dentro do Audiovisual e olhar para suas narrativas laborais. Por fim, este questionário faz parte de uma pesquisa de Doutorado em Educação na Universidade Federal de São Carlos - campus Sorocaba e tem como enfoque a relação juventude/trabalho, gênero/trabalho e audiovisual.

E-mail:

Nome:

Nome social (se for o caso):

Idade:

Identidade de gênero:

- ☐ Cis
- ☐ Trans
- ☐ Não-binária
- ☐ Prefiro não dizer
- ☐ Outros

Orientação Sexual:

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

- ☐ amarela
- ☐ branca
- ☐ parda
- ☐ negra
- ☐ prefere não declarar
- ☐ outros

Qual a sua escolaridade?

- ☐ Fundamental incompleto
- ☐ Fundamental completo
- ☐ Ensino médio incompleto
- ☐ Ensino médio completo
- ☐ Ensino superior incompleto
- ☐ Ensino superior completo
- ☐ Pós-Graduação

Você estuda atualmente?

- ☐ Sim
- ☐ Não

Se você estuda atualmente, qual nível de ensino frequenta?

- ☐ Ensino Fundamental
- ☐ Ensino Médio regular
- ☐ Ensino Técnico Integrado ao Médio (ETIM)
- ☐ Educação de Jovens e Adultos (Ensino Fundamental)
- ☐ Educação de Jovens e Adultos (Ensino Médio)
- ☐ Ensino Superior
- ☐ Pós- Graduação

Se você estuda atualmente, qual curso você faz?

O estabelecimento/escola em que você estudou ou que ainda estuda era/é:

- ☐ Público
- ☐ Privado, e conto com bolsa
- ☐ Privado, e não conto com bolsa
- ☐ Comunitário
- ☐ Outros

Atualmente, você frequenta algum tipo de curso extra escola/universidade? Escolha as opções que se aplicam:

- ☐ Qualificação Profissional
- ☐ Empreendedorismo
- ☐ Comunicação/Marketing Digital
- ☐ Idiomas/Línguas
- ☐ Preparatório para concursos
- ☐ Informática/Tecnologia
- ☐ Cursinho Pré-Vestibular
- ☐ Cursos/Oficinas no campo da Arte/Cultura
- ☐ Cursos/Oficinas no campo do Esporte
- ☐ Não frequento nenhum tipo de curso/oficina
- ☐ Outros

Realiza e/ou realizou algum curso na área Audiovisual? Se sim, em qual lugar?

Você trabalha atualmente?

☐ Sim

☐ Não

Se você respondeu sim, que tipo de trabalho realiza?

☐ Empregada/e do setor privado com contrato/carteira assinada

☐ Empregada/e do setor privado sem contrato/carteira assinada

☐ Autônoma/Conta Própria

☐ Microempreendedora/e individual (MEI)

☐ Empregadora/e (tem pelo menos um empregado/a/e)

☐ Cooperativada/e

☐ Trabalhadora/e em coletivo/movimento com bolsa ou algum tipo de renda/remuneração

☐ Outros

Em qual cidade reside?

Em qual cidade trabalha?

Você realiza algum tipo de trabalho na área do Audiovisual?

☐ Sim

☐ Não

Se você trabalha na área do Audiovisual, há quanto tempo ou desde que ano você trabalha nessa área?

Você já atuou em outras áreas? Se sim, quais?

Você participa de algum coletivo relacionado ao Audiovisual?

☐ Sim

☐ Não

Se sim, qual coletivo e em qual cidade?

Você participa ou participou de algum outro coletivo/movimento? Se sim, qual?

Você está procurando trabalho/atividade na área Audiovisual?

☐ Sim

☐ Não

Gostaria de participar de uma entrevista sobre juventude, gênero e trabalho no Audiovisual?

☐ Sim

☐ Não

Se sim, poderia deixar seu número de celular aqui?

Se você possui um perfil no Instagram (pessoal ou de trabalho) ou algum outro site e puder compartilhar, insira aqui:

Pensando na relação entre Audiovisual e Gênero, quais temas considera relevantes para abordar? Qual pesquisa/tema gostaria de ver?

Considerando que você foi convidada/e ou indicada/e para participar dessa etapa da pesquisa através desse formulário online, reiteramos que a sua participação é de caráter voluntário e não haverá nenhuma remuneração pela participação. Além disso, reforçamos o compromisso ético da responsável pela pesquisa em garantir e

se comprometer com o sigilo e a confidencialidade de todas as informações fornecidas por você. Da mesma forma, o tratamento dos dados coletados seguirá as determinações da Lei Geral de Proteção de Dados (LGPD – Lei 13.709/18). Diante disso, você:

- () Estou ciente e desejo participar
- () Estou ciente e não desejo participar

Obrigada por responder esse questionário! E qualquer dúvida e/ou sugestão estou à disposição: jenny.justino@yahoo.com.br

Roteiro Aberto – Jovens Trabalhadoras do Audiovisual

Como foi a sua chegada no Audiovisual (aproximação inicial)?

Essa chegada/interesse partiu de onde? Como foi isso? (amigos, família, etc)

Está morando em qual cidade? Procura trabalho em outras cidades?

Você está trabalhando atualmente no Audiovisual?

Desde quando trabalha no Audiovisual?

Como foram seus trabalhos anteriores? (no audiovisual, antes e depois da pandemia)

Como descreveria as condições de trabalho na área? (desde a sua atuação, antes e durante a pandemia)

Participa ou já participou de coletivos?

Quais são seus desejos na área?

Quais são seus desafios da área?

Quais são/foram suas estratégias de inserção-permanência na área? (coletiva, individual)

Quais suportes?

Relação com o território?

Bordas?

Pesquisas e temas relevantes que gostariam de ver sobre Audiovisual/Gênero

Todas as participantes compartilharam sobre o que gostariam de ver como temas e pesquisas pensando a relação Audiovisual/Gênero. Ressalta-se que essa questão, assim como as demais, contribui para o levantamento dos perfis, mapeamento dessas jovens e essa em específico revela um pouco mais sobre a relação que possuem com o tema. Evidentemente, a presente investigação não dará conta de todos os temas e pesquisas compartilhadas pelas jovens, mas é uma importante contribuição e uma forma de aproximação. Sendo assim, compartilhamos aqui as 15 respostas dessas jovens do Audiovisual como uma forma de fechamento desse tópico, mas que reverbera por toda a investigação:

- 1) Empregabilidades das mulheres na área;
- 2) A desigualdade de oportunidade para homens, mulheres e dissidências dentro do audiovisual;
- 3) Acredito ser relevante abordar sobre a discrepância de gênero em determinadas áreas do cinema, algumas mais gritantes do que outras, como por exemplo, a área de câmera e maquinaria, onde a presença masculina ainda é maior;
- 4) Que o movimento de inserção de mulheres na área abranja também pessoas trans e não-brancas;
- 5) Empregabilidade, CLT, salário e reconhecimento da classe;
- 6) Sem preferência específica;
- 7) Maior acesso de pessoas trans e negras em cargos de produção e direção;
- 8) Representatividade;
- 9) Como incentivar mais mulheres e não-binárias a seguirem por essa área. Quando trabalhava para empresas brasileiras não via muitas mulheres/não binárias nas equipes, mas na empresa de fora que estou agora eu vejo, inclusive são a maioria. Seria legal ver se isso pode ser só reflexo do machismo estrutural mesmo ou se tem menos pessoas se interessando por essa área;

- 10) Presença de mulheres negras no audiovisual de maneira geral, sobretudo pensando em posições que envolvem liderança;
- 11) Acessibilidade e inserção/maternidade: viabilidade para mães que querem continuar na área do audiovisual após terem seus filhos;
- 12) Mulheres em funções técnicas; Facilitação de emprego para mulheres em funções técnicas; Mulheres compositoras de trilha sonora;
- 13) Oportunidades de trabalho, inclusão não apenas de mulheres cis no audiovisual, classe e raça também precisam ser discutidas dentro do tema gênero no audiovisual;
- 14) Não sei informar;
- 15) Essa é uma pergunta que exige reflexões, trocas, contextualizações e tempo para digerir e deixar emergir ideias e demandas. A princípio penso sobre a construção de gênero nas identidades originárias e onde esses originários estão na cidade (na rua e periferia). Mas isso, lógico, precisa ser feito e protagonizado por pessoas originárias. Penso também sobre o quanto o audiovisual/arte contribuem para a manutenção dos imaginários coloniais do que é gênero e raça. Inclusive, como não sei quem está lendo e o que será feito com o que estou escrevendo, deixo aqui bem sinalizado que não estou doando uma ideia para ser apropriada e explorada, estou jogando uma reflexão que faz parte do meu cotidiano e do meu espírito. Peço respeito com essas ideias. obrigada//aweté.

Se isso fosse um filme, poderíamos imaginar que aqui estaria uma cena de pós-crédito.

Uma cena em aberto sobre correrias, bordas e sentidos.

Uma mirada em aberto para a utopia.