



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PRODUÇÃO CULTURAL

BEATRIZ ROLIN DOS SANTOS LUDOLF

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

**UM OLHAR PARA ARTISTAS E PRODUTORES DE FAVELAS, SUBÚRBIOS E
PERIFERIAS**

NITERÓI
2023

BEATRIZ ROLIN DOS SANTOS LUDOLF

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

**UM OLHAR PARA ARTISTAS E PRODUTORES DE FAVELAS, SUBÚRBIOS E
PERIFERIAS**

Monografia apresentada no Curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Produção Cultural.

Orientadora
Maria Teresa Mattos de Moraes

NITERÓI
2023

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

L946p Ludolf, Beatriz Rolin dos Santos
Produção Audiovisual : Um olhar para artistas e produtores de favelas, subúrbios e periferias / Beatriz Rolin dos Santos Ludolf. - 2023.
44 f.: il.

Orientador: Maria Teresa Mattos de Moraes.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

1. Política pública. 2. Produção cultural. 3. Favela no cinema. 4. Trabalhador jovem. 5. Produção intelectual. I. Moraes, Maria Teresa Mattos de, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX



COORDENAÇÃO DE
PRODUÇÃO CULTURAL



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PRODUÇÃO
CULTURAL

ATA DA SESSÃO DE ARGUIÇÃO E DEFESA DE TRABALHO FINAL II

Ao vigésimo primeiro dia do mês de julho do ano de 2023, às dezoito horas, realizou-se de forma remota (online), em conformidade com resoluções do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Federal Fluminense - CEPEX/UFF nº 637/2022 e 1.59/2022 - a sessão pública de arguição e defesa do Trabalho Final II intitulado **Produção audiovisual: um olhar para artistas, produtores de favelas, subúrbios e periferias.**, apresentado por **Beatriz Rolin dos Santos Ludolf**, matrícula **216033052**, sob orientação do(a) **Dra. Maria Teresa Mattos de Moraes**. A banca examinadora foi constituída pelos seguintes membros:

- 1º Membro (Orientador(a)/Presidente): **Dra. Maria Teresa Mattos de Moraes**
2º Membro: **Dra. Cristiane Cardoso Campos**
3º Membro: **Ms. Livia Maria Gonçalves Cabrera**

Após a apresentação do(a) candidato(a), a banca examinadora passou à arguição pública. O(a) discente foi considerado(a):

Aprovado

Reprovado

Com nota final após arguição:

9,0 (nove)

E para constar do respectivo processo, a coordenação de curso elaborou a presente ata que vai assinada pelo presidente da banca:

Presidente da Banca

*Aos meus irmãos, Davi e Luan,
pela torcida e admiração. Por
compartilharem comigo do mesmo legado e
por me inspirarem a construir um novo
mundo*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha fé que me faz ter um propósito, a Deus que me traz força nos momentos de dificuldade e aflição. A minha família um agradecimento mais que especial, a minha maior base, obrigada por acreditarem que eu sempre chegaria até aqui e além, pela torcida e pela confiança no meu sucesso, por todo suporte durante a minha graduação. A Luciana, minha amada e admirada mãe, minha inspiração, que mesmo sem perceber me inseriu no mundo das artes através da música e da dança, sempre acreditou na educação e no poder transformador dela e me deu todas as ferramentas necessárias para eu realizar a minha caminhada; Agradeço a minha tia Vamilda que sempre cuidou de mim, me ouviu, e vibrou junto, me ensinou a não desistir de lutar pelo que acredito. Ao meu pai Diuclei, por ter me dado o suporte necessário, direto e indireto, para chegar até aqui. Agradeço também às minhas avós Antônia Maria Rolim e Nair da Silva Ludolf por terem sido mulheres fortes, carregando o sangue delas.

Agradeço aos meus amigos pela torcida e companheirismo, por me incentivarem a concluir a universidade. A todo o corpo docente da Universidade Federal Fluminense e aos docentes da Universidade Federal da Bahia, onde fiz mobilidade acadêmica, obrigada por ampliarem o meu olhar para o mundo e por defenderem a importância da universidade pública de qualidade.

Agradeço aos membros da banca Cristiane Cardoso Campos e a Livia Maria Gonçalves Cabrera por suas valiosas ponderações e contribuições a esse trabalho.

Agradeço do fundo do meu coração a minha orientadora Maria Teresa Mattos de Moraes, por ter segurado na minha mão e me acolhido, por ter dito “vamos formar!”, o processo dessa dissertação foi trabalhoso e por muitas vezes achei que eu não conseguiria finalizar. Obrigada Tetê por ter fortalecido na construção desse trabalho, sem você, esse processo jamais teria sido concluído.

Por fim gostaria de agradecer pelas escolhas que me trouxeram até aqui e ao universo e a vida pelas experiências, por sempre me surpreenderem com vivências e encontros valiosos e inimagináveis durante essa jornada.

RESUMO

O trabalho tem como objetivo refletir acerca das Políticas Públicas voltadas para a produção do audiovisual realizada por jovens periféricos. Existem faltas no âmbito sociocultural que impactam diretamente a vida e o futuro destes jovens profissionais, em muitas vezes remanescentes das ações sociais de incentivo público ou privado. A saber: a falta de novas políticas públicas de diversidade cultural e tecnológicas, falta de manutenção das políticas públicas de inclusão social e democracia cultural, a dificuldade no acesso a editais e aos meios de incentivos, mercado fechado para novos talentos e talentos de fora da região central da cidade, além aos novos acessos de saberes e a recorrente falta de oportunidade no mercado de trabalho. O trabalho foi desenvolvido em cima de indagações sobre do trabalho cultural voltado para o mercado audiovisual, com pesquisas bibliográficas, entrevistas e um breve estudo de campo.

Palavras-chave: Audiovisual. Trabalho cultural. Políticas públicas e culturais. Democratização tecnológica. Território, Arte e Periferia

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Tabelas de preço SIAESP – SINDCINE, 2020.....	p.25
Figura 2 - Estreia do filme <i>Nação</i> no CineSystem Bangu	p.31
Figura 3 - Exibição do filme <i>Nação</i> no CIEP Vila Kennedy	p.32
Figura 4 - Matéria sobre o filme <i>Nação</i> no jornal O Globo	p.32
Figura 5 - Cartaz do filme <i>Nação</i> , por João Eliel, 2023.....	p. 33

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.8
1.ESFERA DE POSSIBILIDADES: O COMPROMISSO DO GOVERNO COM A CULTURA, E A DESCENTRALIZAÇÃO DOS MEIOS DE PRODUÇÃO	p.11
1.1 A ampliação da esfera das possibilidades a partir da promoção a cidadania e da inclusão social	p.11
1.2 Cinema para todos: Tecnologia e transformação social	p.17
1.2.1 Tecnologia	p.17
1.2.2 Transformação social	p.18
2.CINEASTAS DA PERIFERIA: A ESFERA A PARTIR DA DEMOCRATIZAÇÃO TECNOLÓGICA, DA REPRESENTATIVIDADE E DAS NOVAS NARRATIVAS	p.21
2.1 Da produção de guerrilha a construção do profissional periférico: movimento de fuga da escassez profissional	p.21
2.2 A inserção de jovens cineastas de periferia no mercado de trabalho, suas estratégias de sobrevivência e manutenção	p.23
3. EMPREENDEDORISMO COMO ESTRATÉGIA DE MUDANÇA DE VIDA E A LUZ DA PRODUÇÃO INDEPENDENTE	p.26
3.1 A busca pela emancipação econômica	p.27
3.1.1 Modelos de contratação	p.27
3.1.2 Estratégias de sobrevivência na área cultural/ audiovisual	p.27
3.2 A luz da produção independente: Um olhar voltado para o trabalho e o trabalhador	p.29
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.39
REFERÊNCIAS	p.41

INTRODUÇÃO

A cultura em uma sociedade pode ser vista de diversas perspectivas: Ela rege todos os aspectos de formação de um povo como a educação, comportamentos, pensamentos, expectativas e sua forma de expressão no que se refere às Artes. A cultura é capaz de preservar tradições e também integrar tradições de outras culturas e de outros povos, formando assim um novo contexto cultural no local onde está inserida. Partindo do princípio que a cultura é formada por teias de significado tecidas pelo homem, ela deve ser entendida como texto, como demonstra o antropólogo Clifford Geertz (GEERTZ, 1989).

Desta forma para conhecer a cultura, além do registro e descrição de fatos, cabe a análise, interpretação e busca da significância dos presentes comportamentos, das performances, da linguagem. (GEERTZ, 1989).

O conceito de cultura que eu defendo (...) é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teia de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura do significado. (GEERTZ, 1989, p.15)

A valorização da diversidade cultural brasileira através das Políticas Públicas Culturais implementadas no Brasil a partir dos anos 2000 contribuiu para um novo momento do Cinema Nacional que juntamente com o processo de democratização da tecnologia, cooperou para o acesso de pessoas periféricas e de baixa renda aos meios tecnológicos e, conseqüentemente permitiu a entrada desses indivíduos em uma nova esfera que os possibilitou participar dos meios de criação e contar histórias através da construção de suas próprias narrativas. No entanto, nesta nova esfera existem delimitadores que corroboram para que viver exclusivamente do cinema e do audiovisual ainda seja uma impossibilidade de futuro profissional para alguns destes jovens procedentes destas transformações socioculturais.

Este trabalho justifica-se a partir da busca da compreensão de até onde esta democratização tecnológica é verdadeiramente inclusiva e o entendimento de como

estes jovens de baixa renda¹ se inserem no mercado audiovisual. A partir de um estudo de caso baseado na minha experiência quanto realizadora audiovisual, na experiência de colegas de profissão de periferias e subúrbios, e na realização do filme *Nação*, do cineasta Rafael Silva, logo observaremos condições de trabalho, o planejamento do futuro para o jovem, e como produzem seus conteúdos na ausência de investimento e financiamento, e principalmente fora dos grandes meios hegemônicos de produção.

Logo, a partir do meu envolvimento com a produção cultural e o audiovisual, o presente trabalho trata-se das experiências por mim vivenciadas, onde apresento minhas impressões e reflexões enquanto pesquisadora estudante de Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense, e profissional do cinema e audiovisual sendo moradora do subúrbio carioca. Ambas esferas sociais ainda presentes que me habilitam a relacionar teoria e prática, observando como se formulam as relações de trabalho e o acesso aos meios de produção e saber, e como se constroem os espaços de atuação profissional fora dos grandes meios hegemônicos de produção. Como metodologia, optei por construir esse trabalho com base em pesquisas bibliográficas e também com entrevistas e uma breve vivência de campo.

O trabalho inicia-se abordando no primeiro capítulo um contexto histórico, contemplando as mudanças ocorridas na virada do século XX no setor cultural em âmbito nacional. Os importantes feitos para a ampliação e democratização do setor marcados pelo mandato de Luiz Inácio Lula da Silva, com o Ministério da Cultura sob a gestão de Gilberto Gil e Juca Ferreira que trouxe a dimensão antropológica abarcando políticas voltadas para as minorias. A valorização da diversidade contribuiu para que jovens da periferia pudessem encontrar na produção cultural uma possibilidade real de trabalho e expressão.

Ainda no primeiro capítulo abordo como o acesso a tecnologia e o barateamento de itens tecnológicos, colaborou para a democratização das produções da periferia e desconstrução da imagem estereotipada do periférico. A importância do impacto das tecnologias digitais na produção de obras audiovisuais e das políticas públicas de incentivo e apoio à produção nacional

¹ Neste texto utilizamos os termos: jovens suburbanos, favelados, marginalizados e periféricos para recortar a juventude a quem está sendo referido.

O segundo capítulo é do ponto de vista do trabalho, as buscas e as renúncias por oportunidades: como estes jovens profissionais do audiovisual da periferia se inserem no mercado de trabalho, e as problemáticas desta inserção, como se estabelecem quanto profissionais e se sustentam financeiramente, considerando também que a desigualdade social e a desigualdade no segmento afeta a construção do profissional, suas condições de trabalho, sua liberdade criativa e a manutenção da vivência do sonho.

O último capítulo deste trabalho, antes das considerações finais, relata a busca pela emancipação econômica através das experiências dos realizadores audiovisuais da periferia, suas formas de contratação, sua busca por oportunidades de trabalhos e suas estratégias dentro do campo para o planejamento de uma carreira. Fatores como o papel formativo, social e de estímulo ao empreendedorismo, fluxo de trabalho, a dificuldade em conseguir trabalhos remunerados, o exercício de múltiplas funções, jornada justa, diferença entre o mercado formal e informal de trabalho, são demonstrados no terceiro capítulo.

1. ESFERA DE POSSIBILIDADES: O COMPROMISSO DO GOVERNO COM A CULTURA, E A DESCENTRALIZAÇÃO DOS MEIOS DE PRODUÇÃO.

1.1. A ampliação da esfera das possibilidades a partir da promoção a cidadania e da inclusão social:

Considerando o contexto histórico relacionado às políticas públicas no país, o ano de 2002 foi de avanços para o campo da Cultura. O Governo presidido por Luiz Inácio Lula da Silva, sob a administração cultural de Gilberto Gil, assumiu um novo Projeto Nacional para o Brasil de contemplação à valorização da pluralidade cultural de cada região do país, compreendendo o campo da cultura como campo fundamental para o desenvolvimento social e econômico, e principalmente como direito básico do cidadão, tal como o direito ao voto, à moradia digna, à saúde e à educação.

De acordo com o Programa de Políticas Públicas de Cultura *A Imaginação a Serviço do Brasil* (2002), o compromisso estabelecido pelo governo foi de recuperação total do papel da esfera pública focalizando a responsabilidade sobre suas tarefas indutoras e reguladoras da produção e difusão cultural, objetivando a formação do gosto e qualificação dos artistas nacionais em todas as linguagens. No item 35 das Concepções e Diretrizes do Programa de Governo do PT para o Brasil o texto afirma:

É essencial, nessas condições, realizar um amplo processo de inclusão cultural, garantindo, de forma progressiva, o acesso de toda a cidadania à produção e fruição cultural, bem como a livre circulação das ideias e de formas de expressão artística.(...)”.
(BRASIL, 2002, p. 8).

Com isto torna-se um dos principais objetivos a ampliação da produção e do acesso aos bens culturais, o investimento na democratização dos processos de produção e consumo cultural, e o reconhecimento e incentivo da diversidade e do intercâmbio cultural.

Nasce através da promoção da cidadania e do princípio de equidade um novo Projeto Nacional de desenvolvimento, o qual estabelece programas para financiar e estimular a produção e comercialização da cultura em todo território brasileiro através do reconhecimento do setor cultural econômico como fator fundamental de

desenvolvimento e inclusão social, geração de renda e empregos direto e indireto, valorização da multiculturalidade, e a universalização dos direitos culturais e bens simbólicos. A autora Daniela Zanetti em sua tese de doutorado *O cinema da periferia* demonstra que essas transformações relacionam-se com a valorização dos novos olhares ao redor do mundo:

Todo esse movimento em torno da valorização da “diversidade cultural” brasileira e da noção de cultura como integridade – viabilizada por meio de políticas de ampliação do acesso a recursos públicos e de ações de inclusão social através de projetos de arte, cultura e comunicação – se desenrolou em decorrência de transformações econômicas e culturais então em curso em âmbito mundial. (ZANETTI, 2010, p 46)

O governo vigente da época assumiu o compromisso de investir e garantir a produção e difusão cultural através de ações sociais, ampliação do acesso a recursos públicos, criação de secretarias, fundos públicos e leis de incentivo fiscal, propostas de ampliação das linhas de créditos, tornando democrático o acesso às possibilidades de fomento. Isto é, projeto de fortalecimento e descentralização da cadeia produtiva cultural.

O reconhecimento da Economia do Entretenimento atingiu também o campo do audiovisual que com o avanço da tecnologia do final da década de 90 cada vez mais ganhava espaço no território nacional. O Estado entendia o campo como uma ferramenta importante do mundo contemporâneo, " (...) não apenas como um fator econômico, um ramo dinâmico, gerador de emprego e renda, mas também como portador de valores Éticos, históricos, políticos e sociais cultivados pelo nosso povo." (BRASIL, 2002 p.24).

Pode-se também se fixar como diretriz uma política que estabeleceu um vínculo entre a produção audiovisual brasileira e os mecanismos concretos de sua difusão, a cultura sendo reconhecida como direito básico contribuiu para a inclusão e para a ampliação da esfera das possibilidades profissionais para cidadãos de territórios com vulnerabilidade social, confiando em seu potencial econômico, criativo de auto sustentação e de desenvolvimento, que proporcionou através do reconhecimento da diversidade a valorização dos produtos por eles gerados.

Desta forma, todo processo político que se ampliou ao longo dos anos 2000 voltado para o apoio e o investimento cultural permitiu que o audiovisual chegasse nos subúrbios, favelas e periferias brasileiras através de editais, programas, oficinas

e concursos de incentivo às produções cinematográficas em todos os formatos e em todas as etapas, desde a concepção criativa a exibição.

O ensino do audiovisual para jovens de baixa renda, através das oficinas de inclusão, promovido por ONGs, projetos sociais de arte, cultura e comunicação, escolas de arte e tecnologia, núcleos independentes, coletivos informais, etc em parte é resultado destas transformações que através de leis de incentivo e de editais públicos acessaram recursos para a produção e multiplicação de obras audiovisuais. Núcleo de Cinema Nós do Morro (1996) - RJ, Spectaculu - Escola de Arte e Tecnologia (1999) - RJ, Núcleo Audiovisual da CUFA (2000) - RJ, Cinema Nosso (2000) - RJ, Filmagens Periféricas (2003) - SP, Coletivo Anti Cinema (2006) - Baixada Fluminense/ RJ, entre outros são exemplos de instituições, coletivos e projetos de inclusão audiovisual que desempenham um papel fundamental na formação de profissionais qualificados e no desenvolvimento do cinema brasileiro.

Como demonstra Zanetti, a ampliação de espaços alternativos de exibição e do circuito exibidor, tanto no formato digital quanto no formato físico também proporcionou a inclusão das produções de jovens de comunidades em festivais de cinema e vídeo da periferia, possibilitando que suas obras circulassem no território nacional.

Festivais como *Visões Periféricas*² e *Cine Cufa*³, no Rio de Janeiro; *Cine Periferia Criativa*, em Brasília; *Imagens da Cultura Popular/Favela É Isso Aí*, em Belo Horizonte; e a *Mostra Formação do Olhar do Festival de Curtas de São Paulo* exibem obras audiovisuais que, de alguma forma, são reconhecidas como originárias e/ou representativas das favelas, periferias e subúrbios, e produzidas por pessoas que vivem ou frequentam esses espaços cada vez mais populosos das grandes cidades brasileiras. (ZANETTI, 2010,p.15)

² O Festival Visões Periféricas, 2007, foi o primeiro festival no Brasil a dedicar sua curadoria a um recorte de filmes representativos da diversidade cultural presente nas periferias brasileiras. Ele abriu caminho e se consolidou como projeto e inovador de difusão audiovisual no país, desenvolvimento de projetos, formação de rede e inserção do jovem realizador de periferia no circuito nacional de festivais.

Disponível em: www.https://imaginariodigital.org.br/visoes-perifericas Acesso em 15 de julho de 2023

³ O Cine Cufa, 2007, é um festival internacional de cinema, organizado pela Central Única das Favelas (CUFA), que exhibe obras produzidas ou dirigidas por moradores de favelas, promovendo inserção e visibilidade de novos produtores no mercado de exibição.

Disponível em: <http://www.cinecufa.com.br/in.php?id=cineff> Acesso em 15 de julho de 2023

Wilq Vicente em *A experiência da escassez no audiovisual feito na e pela periferia*, relata que o surgimento das universidades de cinema juntamente com a política de cotas contribuiu para a formação do cinema da periferia e para periferia, fruto do reconhecimento da importância do audiovisual como forma de expressão e como indústria em constante movimento no país.

A partir dos anos 2000, o governo federal intensifica sua ação e repercussão no campo cultural, seja por meio de políticas culturais ou de políticas educacionais. Além da redução significativa das taxas de analfabetismo, particularmente entre os jovens, houve uma expansão inédita do ensino superior no país, protagonizada, essencialmente, pelo setor privado, mas também pela ampliação da rede de universidades federais. (VICENTE, 2021, p1)

O exercício das leis sancionadas e a implementação de novas estratégias políticas no Governo Lula resultou no avanço do setor cultural como um todo, tendo destaque também no campo do audiovisual que neste momento colocava-se como campo estratégico, pois articula e incorpora vários segmentos da manifestação cultural e das linguagens artísticas.

Visando abranger toda a cadeia produtiva do audiovisual, as negociações feitas dentro e fora do Congresso Nacional resultaram em 2001 na criação da ANCINE (Agência Nacional do Cinema) que até hoje fornece mecanismos para regular o setor em desenvolvimento a partir da fiscalização, da regulamentação e do fomento.

Para além da ANCINE, as transformações do cinema brasileiro foram marcadas também pela instituição das leis de incentivo, além da criação dos Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (Funcines) e da CONDECINE (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional), que permitiram a reerguida e reestruturação de empresas do setor. A criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) possibilitou o desenvolvimento de diferentes atividades, desde a produção e comercialização até a construção de salas de cinema.

As políticas públicas estavam sendo adotadas para impulsionar este setor no país por meio da disponibilização de recursos que se deu principalmente pela aplicação da Lei do Audiovisual e da Lei Rouanet (leis de incentivo), tanto para a

produção quanto para a exibição audiovisual e entre diferentes grupos sociais e regiões do país.

Dentro desse contexto, a aplicação destes recursos financeiros de maneira mais democrática na cultura, ampliou a esfera de novas possibilidades de profissionalização para jovens que estão fora do eixo hegemônico de atuação sob a perspectiva da multiculturalidade brasileira e da valorização da identidade plural do país. Todas estas iniciativas de fomento colaboram para a aproximação de pessoas periféricas no setor do cinema e do audiovisual, direta ou indiretamente, pois estimularam a produção e a exibição de produções audiovisuais entre diferentes grupos sociais e regiões do país.

No entanto, vale ressaltar que a pós-redemocratização do Brasil redefiniu o papel do Estado frente às políticas culturais do país que deixa de ser indutor direto e principal promotor para atuar como regulador e incentivador indireto do setor. Alvarez observa:

Não é papel do Estado produzir cultura, nem se espera a promoção de uma imagem estereotipada das culturas nacionais. Cabe ao Estado a mediação para evitar uma situação monopólica, em que as grandes empresas inviabilizem a participação de outras empresas privadas. O Estado tem um importante papel na promoção da produção de conteúdos nacionais, que expressam a diversidade dos estados nacionais. (ALVARES, 2003 p.350)

Para facilitar o direcionamento de recursos a produtores independentes e ou excluídos e, garantir também, aos investidores privados o retorno rápido do investimento financeiro e/ou isenção de imposto, ainda houve por parte do governo a criação e o desenvolvimento de diversos programas no campo da cultura voltados para o audiovisual, sobretudo descentralizados, que contemplavam iniciativas diversas que envolvesse comunidades em projeto de arte, cultura, cidadania e economia solidária. Revelando os Brasis (2004), Cultura Viva (2004), Cultura Digital (2004), Olhar Brasil (2005), Programa Brasil Plural (2005), Pontos de Cultura (2005), Edital de Egressos Sociais (2008), Nós na Tela (2009), Curta Afirmativo (2013), Pronatec Audiovisual (2014) e o Programa Brasil de Todas as Telas (2014) são exemplos de editais específicos voltados para a inclusão social através do audiovisual que buscaram beneficiar igualmente classes e grupos desfavorecidos de

diferentes regiões do Brasil, entre eles os das favelas e subúrbios do Rio de Janeiro, popularizando assim os processos de produção e consumo cultural, investindo na atuação organizada da sociedade civil visando a liderança e a autonomia sobre seu próprio território.

Além dos programas já mencionados como: Cultura Viva⁴, do Ministério da Cultura, que inaugurou Pontos de Cultura⁵ por todo território brasileiro, fornecendo suporte tecnológico; Pontos de Difusão, voltado para a difusão da produção independente no qual fornece equipamentos digitais para a criação de cineclubes com o objetivo de consolidar o circuito alternativo não-comercial do audiovisual brasileiro; o Programa Nós na Tela com o objetivo de apoiar a produção de obras audiovisuais de curta metragem para jovens de baixa renda entre 17 e 29 anos, envolvidos em projetos sociais, entre outros. Neste período o Ministério da Cultura entende que:

O Brasil demanda políticas públicas que, ao mesmo tempo, promovam o desenvolvimento cultural geral da sociedade, contribuam para a inclusão social e para a geração de ocupação e renda e afirmem a nossa singularidade diante das demais culturas do mundo. (Ministério da Cultura, 2006:13).

O Brasil vivia neste momento o impulsionamento do setor através da melhoria da relação indústria audiovisual e Estado, tornando área de estratégia para a economia brasileira e relações internacionais, ou seja, a parceria entre União, estados, municípios e sociedade civil a fim de consolidar os mecanismos instituídos para estabelecer o acesso aos bens culturais e a valorização dos direitos culturais, contribuiu para a ascensão e ampliação do setor audiovisual. Wilk Vincente pondera: "O audiovisual, nessas experiências, não estava restrito ao dito cinema de mercado

⁴ "O Programa Cultura Viva é uma política cultural voltada para o reconhecimento e apoio à atividades e processos culturais já desenvolvidas, que estimula a participação social, a colaboração e a gestão compartilhada de políticas públicas no campo da cultura. Fomentar essas práticas é também aprofundar a democracia cultural e, por que não, a cultura democrática." Brasília. Disponível em: <http://culturaviva.gov.br/rede/faq/> Acesso em 15 de julho de 2023

⁵ "Pontos de Cultura são grupos, coletivos e entidades de natureza ou finalidade cultural que desenvolvem e articulam atividades culturais em suas comunidades, reconhecidos, certificados ou fomentados pelo Ministério da Cidadania por meio dos instrumentos da Política Nacional de Cultura Viva." Brasília. Disponível em: <http://culturaviva.gov.br/rede/faq/> Acesso em 15 de julho de 2023

e à indústria cultural, mas também passou a ser tido como uma “ferramenta” no interior de ações sociais, culturais e de juventude” (VICENTE, 2021, p 1)

Isto é, ao perceber que a expansão cinematográfica promovida pela valorização mundial dos novos olhares, pelo avanço da tecnologia, e tendo o campo do audiovisual brasileiro como um forte potencial econômico, principalmente pela universalização da cultura, o Estado no início dos anos 2000 investiu fortemente na democratização do acesso à cultura e da produção cultural, criando desta forma a ampliação da esfera de possibilidades profissionais também para a população brasileira pobre/baixa renda. A promoção da cidadania e da inclusão social foram fatores fundamentais necessários para disseminar as possibilidades plurais de atuação no setor da cultura para pessoas em condições de vulnerabilidade social. No entanto, vale ressaltar que o reconhecimento e a valorização da democratização da tecnologia foi o que possibilitou a autonomia dos seus modus operandi. Como observamos no texto do programa do Governo Federal para a cultura:

Partimos da convicção de que o governo tem um papel fundamental a cumprir no estímulo à produção, distribuição e exibição do produto audiovisual brasileiro. Pelos fatores que envolve, pela complexidade do processo de elaboração, que conjuga a dimensão propriamente artística e cultural e a necessária dimensão industrial e comercial - o que exige um tratamento interministerial -, e pelas relações com o mercado, o produto audiovisual deve merecer um tratamento em outros capítulos do Programa de Governo. (...) O nosso governo não apenas vai prosseguir apoiando e estimulando a produção audiovisual brasileira, mas deverá pautar com a sociedade o debate em torno da distribuição e exibição dos filmes produzidos, para que eles possam chegar ao nosso povo com o maior alcance possível. (BRASIL, 2002, p.24)

1.2 Cinema para todos: Tecnologia e transformação social

1.2.1 Tecnologia

O avanço da tecnologia e a chegada da era digital são os principais responsáveis pelas transformações nas quais o cinema mundial sofreu ao longo da

chegada dos anos 2000. As constantes mudanças tecnológicas também reformularam as práticas de consumo do audiovisual. Nos dias de hoje é possível assistir um filme de qualquer lugar no mundo, em múltiplos tipos de instrumentos tecnológicos que podem possuir diversos tamanhos e formatos (tanto de pequeno quanto de grande porte), além de ser possível produzir e compartilhar filmes, vídeos, publicidades, fotos e qualquer outro tipo de conteúdo digital com estes aparelhos. Por exemplo, há inúmeros produtos audiovisuais em circulação nas grandes e pequenas mídias que foram produzidos por um smartphone, como o videoclipe de "*Stupid Love*", de 2020 da cantora estadunidense Lady Gaga.

Essa multiplicidade permitiu que estes produtos pudessem ocupar ainda mais espaço dentro das casas das famílias que habitam o território nacional, tornando-se parte da rotina de lazer cultural de muitos brasileiros de diferentes classes sociais, principalmente em razão da evolução das televisões e telas, vídeos e DVDs, internet e celulares, e assim por diante. (SILVA; SOUZA, 2007).

Para além destas diversas formas de produzir e exibir um conteúdo audiovisual, o acesso à tecnologia deu abertura a um universo de infinitas possibilidades criativas e visuais, elaborando e aperfeiçoando técnicas com o objetivo de melhorar a experiência do telespectador, o que alavancou a economia do setor, gerando empregos diretos e indiretos, e também toda a indústria cinematográfica, elevando a qualidade dos conteúdos, permitindo altas resoluções e dimensões. Fazendo magia com a utilização de efeitos, cores, cortes, sons, animação e masterização, diversificando as produções com a ampliação do interesse nos novos olhares e em narrativas plurais e diversas. Assim como o barateamento da tecnologia do ponto de vista dos equipamentos - câmeras, ilhas de edição, equipamentos de áudio, etc.

1.2.2 Transformação Social

O cinema chegou no Brasil em 1896, oito anos após a abolição dos povos e seus descendentes escravizados, num panorama onde a desigualdade social, racial e territorial inflamada restringia a uma burguesia majoritariamente branca o privilégio de pensar, fazer, viver e consumir cinema. Durante o tempo em que o cinema estava em ascensão nacional, ainda no início do século XX, construindo a sua identidade e

a sua autonomia, tomando formato e conquistando o coração dos brasileiros, pessoas em vulnerabilidade social, em sua grande maioria pretos e pardos, estavam lutando para ter acesso a saúde, educação e moradia digna. À medida que uma parcela da população adentrava universidades, fazia intercâmbio artístico cultural, exploravam a arte construindo exposições e experimentações, vale lembrar que a Semana de Arte Moderna (marco oficial do modernismo brasileiro) aconteceu em fevereiro de 1922, outra grande parte da população não tinha tempo para pensar nisso pois buscavam alternativas de se estabelecerem socialmente, com as condições mínimas e não básicas como bem observam Vanessa Almeida, Grazielli Fraga e Stefani Maia

No Brasil, a primeira exibição considerada como marco do início do cinema data de 8 de julho de 1896. A Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, foi o palco da projeção de pequenos filmetes sobre o cotidiano das cidades europeias. Comemorava-se a chegada de um produto que trazia a imagem em movimento no país. Enquanto isso, após muita luta do movimento negro, os negros encontravam-se libertos há apenas 8 anos. O Brasil foi o último país a abolir o regime escravocrata. As aspirações e preocupações das populações negra e branca estavam longe de serem as mesmas. (ALMEIDA; FRAGA; MAIA, 2021).

A elitização do setor de produção também se deu pelo poder aquisitivo dessa burguesia, o processo extenso e difícil de execução tecnológica demandava recurso elevado financeiro e de tempo. Os insumos para a produção, como as películas por exemplo, eram caríssimas e importadas, e o longo tempo utilizado para realização dos filmes encarecia ainda mais os projetos. Além disso, havia também a dificuldade de distribuição e exibição nas salas de cinema e pelos interiores das cidades, o que limitava o retorno financeiro.

Por essa razão é importante sinalizar que: antes deste período de avanço tecnológico e da era digital, a prática do fazer cinema era restrita a uma pequena parcela da população brasileira, o que influenciou e afetou diretamente na pluralidade do setor ao longo destes anos. Estamos falando de uma lacuna histórica causada pelo apagamento e a tentativa de eliminação da cultura indígena e da cultura negra após o descobrimento do Brasil e um acesso à cultura negado ao longo dos seus 500 anos para pessoas pobres e oprimidas.

O déficit no setor no quesito de diversidade social e cultural, fruto do sistema

desigual da sociedade brasileira, reverbera até os dias atuais.⁶ Para muitos, cinema ainda é apenas sinônimo de lazer e não de profissionalização, sendo um trabalho utópico que por mais que tenham interesse e curiosidade em participar do mercado audiovisual e fazer do cinema uma profissão, não detém o cartão acesso aos meios de produção.

É importante ressaltar que desde a chegada do cinema no Brasil, levou-se quase 100 anos até o surgimento de políticas públicas culturais e leis de incentivos voltados para a reparação histórica e a inclusão da diversidade brasileira, da democratização cultural e de seus meios de produção e no entanto ainda não foram o suficiente para ressarcir o dano estrutural no setor, pois é dependente de um processo gradual a longo prazo de incondicionalidade e em muitos casos lidando com a escassez.

⁶ Referência ao panorama: *Diversidade de Gênero e de Raça no Audiovisual*, ANCINE, 2018. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/apresentacoes/MARCa_choeira_LUANARUFINO.pdf Acesso em: 14 de junho de 2023

2. CINEASTAS DA PERIFERIA: A ESFERA A PARTIR DA DEMOCRATIZAÇÃO TECNOLÓGICA, DA REPRESENTATIVIDADE E DAS NOVAS NARRATIVAS.

2.1 - DA PRODUÇÃO DE GUERRILHA A CONSTRUÇÃO DO PROFISSIONAL PERIFÉRICO: MOVIMENTO DE FUGA DA ESCASSEZ PROFISSIONAL.

O cinema da periferia para Wilq Vicente "é uma invenção contemporânea, de experiências heterogêneas e preponderâncias que se modificam no tempo, de caráter dinâmico, com um grupo pequeno, mas significativo de realizadores espalhados pelas periferias brasileiras" (VICENTE, 2021, p 6). Os espaços de formação voltados para jovens de baixa renda através de projetos educacionais e socioculturais, e das oficinas/workshops de criação, juntamente com os festivais cinematográficos e os cineclubes para e com a periferia, foram ferramentas essenciais, não só para a pluralização das narrativas do audiovisual e da diversificação territorial, mas também para trazer possibilidades reais de atuação artística e profissional em um mercado com potencial de crescimento e empregabilidade.

O cinema de periferia, embora seja independente em relação às instâncias de exibição, pois suas obras geralmente têm livre circulação, se caracteriza por uma autonomia reduzida em relação às instâncias de produção. Isso porque, apesar do processo de produção ter se tornado relativamente mais acessível, o cinema de periferia, na maior parte das vezes, ainda está atrelado a algum tipo de instituição, sejam ONGs, associações, fundações ou pontos de cultura, que normalmente possibilitam o acesso dos jovens aos equipamentos e a uma capacitação técnica, basicamente através de oficinas de inclusão audiovisual. (ZANETTI, 2010, p88)

A inclusão de pessoas de periferias e subúrbios em festivais de cinema e audiovisual (que além de serem espaços de visibilidade dos produtos e de seus realizadores, também são espaços de exibição e de legitimação), em cursos técnicos e/ou de especialização, universidades públicas ou privadas voltado para a área das artes em geral, gera autonomia para o indivíduo explorar o imaginário individual e coletivo e criar a partir dele.

Ainda assim, com todo esse avanço político e tecnológico acerca da disseminação da cultura e da arte no Brasil, os planos de inclusão social através do

investimento na diversidade cultural não foram o suficiente para que este público pudesse adentrar no mercado formal de trabalho de maneira equiparada no campo da cultura, em específico na área do cinema e audiovisual, uma vez que as políticas socioculturais não deram conta de sanar lacunas da estrutura pós-colonial e os déficits causados pela abolição tardia. Ainda que tenha havido um pensamento voltado para a inserção da população periférica e suburbana das grandes cidades, e para a população dos interiores brasileiros, no campo das artes e da produção cultural, a aplicação das medidas tomadas não foram suficientes para nivelar as oportunidades de trabalho e de experiências profissionais. Principalmente pela ruptura no governo em 2016 com o impeachment da presidente Dilma Rousseff, a ascensão do populismo de extrema direita e o clima de instabilidade política.

Estes fatores marcaram um retrocesso em relação às políticas ou alternativas implementadas nos últimos anos no âmbito do governo federal. O afastamento de Dilma Rousseff (2015-2016) por decisão do Congresso Nacional e a posse do vice Michel Temer (2016-2018) como presidente, o qual uma das primeiras medidas de Temer foi a extinção do Ministério da Cultura além de restrições/ reduções orçamentárias, somado ao mandato presidencial de Jair Bolsonaro (2019-2022) com um forte discurso contra a cultura e seus trabalhadores.

Obviamente, todo esse contexto refletiu na forma como o mercado atual se estrutura nos dias atuais, mesmo que as políticas do final do século XX tivessem como objetivo a equiparação através da valorização da diversidade brasileira, a desigualdade ainda é presente dentro do setor. Podemos observar que as diferenças nas oportunidades são pautadas com base na raça e na classe social do indivíduo que adentra ou tenta adentrar o mercado, ao mesmo tempo que podemos ver inúmeras produções autônomas que se distribuem de forma independente, sendo contracorrente da indústria, isto é, produções não hegemônicas que incorporam tecnologias audiovisuais mais baratas e são resistências dentro do campo audiovisual.

Nesta perspectiva, estamos falando de diferentes condições de trabalho, diferentes salários, diferentes oportunidades de crescimento profissional e diferentes oportunidades de acessos tecnológicos, vemos a luta por uma política que entende a cultura democrática e a importância da consolidação de estratégias de resistência e manutenção do trabalho.

2.2 - A INSERÇÃO DE JOVENS CINEASTAS DE PERIFERIA NO MERCADO DE TRABALHO, SUAS ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA E MANUTENÇÃO

Além dos projetos de inclusão audiovisual permeados pela sociedade civil através de associações, ONGS, cineclubes, coletivos de audiovisual independentes e pontos de culturas, a aproximação dos meios de produção tecnológicas entre os jovens moradores de favelas e periferias, possibilitou também que o indivíduo favelado pudesse ter voz entre os meios de comunicação. As grandes mídias já não detém exclusivamente o poder e passam a não narrar mais uma única história, sob um único olhar. Agora com os favelados equipados e munidos de celulares, computadores e internet, podem dar visibilidade ao território em que vivem, demonstrando a realidade do mesmo longe de estereótipos, suposições, ou narrativas falhas e perpetuadas desde um contexto colonial de marginalização desses espaços e corpos. Esther Hamburger aponta: “Movimento ascendente desses jovens pertencentes às classes populares estimula a reflexão contundente sobre sua história e sobre os lugares onde moram ou moraram” (HAMBURGER, 2018, p. 30). A arte não como salvadora mas como instrumento de mudança de vida, a tecnologia como fio condutor e a internet como prospecção e criação, para o jovem se munir com seus aparelhos tecnológicos é também romper com a continuação de um local marginal de fala, o uso do celular como disparo para dar e ecoar a voz.

No entanto, com a baixa oportunidade de atuação dentro do setor, apenas ter voz (através do auxílio do uso de aparelhos tecnológicos) não é o suficiente para quem sonha e/ou deseja viver e se profissionalizar dentro da área e/ou propagar suas ideias/projetos. As oportunidades de inserção no grande setor continuam sendo restritas, mesmo com o todo processo de democratização dos meios tecnológicos e da valorização da diversidade cultural é necessário que o cineasta de periferia crie estratégias de acessos e sobrevivência no no mercado, e articulações para a sua profissionalização a longo e curto prazo pois "o audiovisual feito na e pela periferia está posicionado em um campo de batalha cultural permanente, em que distintas alianças e forças se colocam para dar significados ao mundo e posicionar os sujeitos no jogo e no discurso social. (VICENTE, 2021 ,p.4). Milton Santos afirma

“cada dia acaba oferecendo uma nova experiência da escassez. Por isso não há lugar para o repouso e a própria vida acaba por ser um verdadeiro campo de batalha” (Idem, 2001, p. 130).

Ainda que possuir aparelhos tecnológicos, quando aplicados às práticas audiovisuais, os permitam produzir suas próprias histórias, explorar o imagético, criar e compartilhar seus conteúdos, e principalmente ter autonomia sobre produções artísticas de múltiplas linguagens. Apenas a livre formação e o acesso a tecnologia e aos bens de produção, não garantem a inclusão no setor pois não suprem todas as lacunas e as expectativas de um jovem produtor que tenta acessar oportunidades de trabalho e ascender. As formas de inserção no mercado profissional ainda são instáveis e em alguns casos inatingíveis pois não dão conta de reparar danos históricos que atravessam o cotidiano desses agentes. O acesso ao mercado formal de trabalho, que permite uma estabilidade financeira e de previdência, ainda é restrito e de difícil acesso para este perfil profissional em questão.

Os jovens cineastas recorrem ao mercado independente de produção, fora dos espaços hegemônicos, no qual existe mais oportunidades de exercício do trabalho, porém o retorno financeiro é menor e/ou demorado. A alternativa é fazer a famosa produção de guerrilha⁷, e acreditar que as oportunidades estabelecerão os famosos *networking*, isto é, construir redes de contato para possivelmente conseguir indicações futuras. Geralmente em muito destes casos os formatos de trabalhos não são correspondentes a qualidade profissional investida através de cursos, oficinas e experiências vivenciadas pelo jovem trabalhador que acaba por aceitar trabalhar sem remuneração, cobrando em alguns casos apenas transporte e alimentação, e às vezes recebendo um valor simbólico, que não se compara ao valor do mercado formal, como forma de se inserir no mercado, adquirir experiências e montar portfólio.

Neste ponto vale ressaltar que a desigualdade social intervém diretamente na baixa participação/contribuição de pessoas periféricas no setor audiovisual brasileiro, em razão do baixo acesso a profissionalização inclusiva, e para o profissionalizado, a instabilidade profissional que se dá ou pelo mercado fechado ou baixa/nula experiências em grandes produções ou em produções com remuneração

⁷ Cinema de guerrilha são métodos de produção autoral não-convencional

justa. Por exemplo, a tabela sugerida pelo SINDCINE⁸ de preços mínimos de prestação de serviço para produtos audiovisuais. Ver figura 1:



TABELA DE PREÇOS MÍNIMOS DE PRESTAÇÃO DE SERVIÇOS PARA LONGA, MÉDIA, CURTA METRAGEM E DOCUMENTÁRIOS 2019/2020

Tabela referente a 8 (oito) horas de trabalho diários, sendo uma de almoço, e/ou 44 horas semanais. Os valores relativos as horas extras estão na cláusula 45, da CCT 2019/20 (clique aqui para a CCT)

para longa, média, curta metragem e documentários		
Função	Pagamento	Valor Mínimo
Roteiro/Pesquisa		
AUTOR / ROTEIRISTA	POR ROTEIRO	R\$ 34.885,41
PESQUISADOR CINEMATOGRAFICO	POR SEMANA	R\$ 2.570,49
ESTAGIARIO	POR SEMANA	
Direção:		
DIRETOR	POR SEMANA	R\$ 4.249,85
DIRETOR DE CENA	POR SEMANA	R\$ 3.017,39
DIRETOR DE IMAGEM	POR SEMANA	R\$ 2.142,34
1º ASSISTENTE DE DIREÇÃO	POR SEMANA	R\$ 1.876,38
2º ASSISTENTE DE DIREÇÃO	POR SEMANA	R\$ 1.061,34
CONTINUISTA	POR SEMANA	R\$ 1.565,14
ESTAGIARIO (LEI DO ESTAGIO)	POR SEMANA	
Elenco:		
PREPARADOR DE ELENCO	POR SEMANA	R\$ 1.541,27
COORDENADOR DE ELENCO	POR SEMANA	R\$ 1.332,22
PRODUTOR DE ELENCO / FIGURAÇÃO	POR SEMANA	R\$ 1.299,06
ASSISTENTE DE PREPARADOR DE ELENCO /FIGURAÇÃO	POR SEMANA	R\$ 1.061,34
ESTAGIARIO (LEI DO ESTAGIO)	POR SEMANA	
Produção:		
PRODUTOR GERAL	POR SEMANA	R\$ 1.282,73
PRODUTOR EXECUTIVO	POR SEMANA	R\$ 3.768,45
ASSISTENTE DE PRODUTOR EXECUTIVO	POR SEMANA	R\$ 2.637,88
COORDENADOR DE PRODUÇÃO	POR SEMANA	R\$ 2.637,90
DIRETOR DE PRODUÇÃO	POR SEMANA	R\$ 2.805,60
1º ASSISTENTE DE PRODUÇÃO	POR SEMANA	R\$ 1.565,14
2º ASSISTENTE DE PRODUÇÃO	POR SEMANA	R\$ 1.061,34
PRODUTOR DE SET	POR SEMANA	R\$ 1.565,14
PRODUTOR DE PLATO	POR SEMANA	R\$ 1.565,14
ASSISTENTE DE PLATÔ	POR SEMANA	R\$ 1.061,34
PRODUTOR DE LOCAÇÃO	POR SEMANA	R\$ 1.565,14
ASSISTENTE DE LOCAÇÃO	POR SEMANA	R\$ 1.061,34
ASSISTENTE DE SET (AJUDANTE ESPECIAL)	POR SEMANA	R\$ 1.155,98
ESTAGIARIO (LEI DO ESTAGIO)	POR SEMANA	

Figura 1: Tabelas de preço SIAESP – SINDCINE, 2020⁹

⁸ 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.

⁹ Convenção Coletiva de Trabalho SIAESP – SINDCINE : Tabela Preços mínimos de prestação de serviços para profissionais de longa, média, curta-metragem e documentários. Disponível em: <https://siaesp.org.br/wp-content/uploads/2021/08/tabela-longa-media-curta-e-documentarios-16-jan-2020.pdf>. Acesso em: 16 de junho de 2023

3. EMPREENDEDORISMO COMO ESTRATÉGIA DE MUDANÇA DE VIDA E A LUZ DA PRODUÇÃO INDEPENDENTE

3.1 A busca pela emancipação econômica

Gustavo Portella Machado em sua pesquisa de mestrado intitulada *Jovens produtoras/es à procura de trabalho: experiências, estratégias e perspectivas de futuro a partir de produtores culturais como microempreendedores individuais* (2020) pontua que como estratégia de sobrevivência e saída para essa desigualdade, o jovem profissional tende a recorrer a modelos informais de trabalho, sem vínculo empregatício, podendo transitar entre o mercado formal e informal, assumindo muitas vezes múltiplas funções ou ocupações e funções paralelas ao trabalho cultural por necessidade de complementar a renda ou de ter uma renda principal. "É nessa realidade, na qual a informalidade e a formalidade não são polos opostos, mas realidades que se cruzam a todo momento na vida da/o trabalhadora/dor" (PORTELLA, 2020, p 74). Portanto, não basta ter apenas criatividade e recursos tecnológicos acessíveis, pois ainda existe a dificuldade de um longo percurso para se posicionar profissionalmente no mercado, além da dificuldade na constância do movimento "*manda jobs*" que gera incerteza de trabalhos pois consiste na esperança de adquirir experiências profissionais no modelo *freelancer*¹⁰.

Portella aponta: "Atualmente, têm sido cada vez mais comum encontrar jovens trabalhadoras/es que nunca experimentaram outras formas de contratação que não fosse o modelo *freelancer*" (PORTELLA, 2020, p1). De acordo com o autor, diante destas condições, o sujeito assume a sua responsabilidade individual nas relações de trabalho, e estabelece suas estratégias de sobrevivência no campo da cultura, tornando-se uma espécie de empresário e responsável de si mesmo, o que é também uma estratégia de posicionamento no mercado para viabilizar viver de cultura. (Portella, 2020, p 87).

¹⁰ *Freelancer* é o profissional autônomo que presta serviços de forma independente para empresas, projetos e indivíduos. É um trabalhador informal que se adapta à necessidade de empresariar-se para trabalhar. (PORTELLA, 2020).

3.1.1 Modelos de contratação

Para o trabalhador *freelancer* existem diferentes modelos de contratação. O profissional que é MEI, forma jurídica de microempreendedor individual, ele é o responsável pelo pagamento de seus próprios benefícios e pode ser responsabilizado diretamente por qualquer eventual problema no seu ambiente de trabalho já que a relação entre empresa e empregados no MEI passa a ser uma relação empresa-empresa.

... o MEI é visto muitas vezes como uma positividade e não como regra de mercado, mesmo que os direitos básicos sejam transferidos da/o empregadora/or para a/o empregada/o, que passa a ser responsável pelo pagamento de seus próprios benefícios (como a previdência) e é responsabilizada/o por qualquer problema no trabalho, já que a relação entre empresa e empregada/o no MEI passa a ser uma relação empresa-empresa. (PORTELLA, 2020, p.75).

A contratação de um trabalhador *freelancer* pode ocorrer de múltiplas maneiras, cabe ao sujeito administrar o seu tempo, suas contas a curto e longo prazo pois é este modelo é permeado de incertezas de trabalhos, ou seja, possibilidades e impossibilidades de rendas futuras.

Além do MEI, existem outras formas de contratação, tais como por RPA (Recibo de Pagamento Autônomo), acordos entre contratante e contratado, permutas (trocas de serviços), contratação oral/informal com poucos respaldos jurídicos que podem oficializar-se ou não por um contrato formal assinado entre as partes. O profissional que tem como alternativa viver de projetos em projetos como *freelancer*, acaba por se arriscar entrando em uma rota que nem sempre assegura os direitos trabalhistas por permear entre a legalidade e a ilegalidade, a formalidade e a informalidade.

3.1.2 Estratégias de sobrevivência na área cultural/ audiovisual

Como estratégia de manutenção do trabalho, desenvolver outras habilidades dentro da área de atuação principal pode se tornar um caminho de expansão e aceleração para criar novas oportunidades e multiplicá-las dentro do mercado de atuação. A multifuncionalidade proporciona um leque maior de atuação para o jovem

profissional.

A busca autônoma e incessante por trabalhos justifica-se com o aumento das possibilidades de ganhos. Expandir o trabalho dentro do campo cultural através da capacitação profissional e do exercício de múltiplas funções, é também uma forma de reinvenção para se manter vivendo do sonho.

A necessidade do planejamento de carreira, a manutenção de diferentes funções dentro e fora do meio cultural, a extensão da jornada de trabalho, o investimento e a organização do tempo na dupla jornada, a prontidão para qualquer trabalho para viabilizar viver de cultura também são estratégias de acessos e sobrevivência no mercado formal e informal que atravessa o cotidiano do jovem periférico em busca de trabalho.

Vale ressaltar que o exercício frequente de múltiplas funções e a busca iminente por trabalhos podem resultar em acúmulo de funções e carga horárias excessivas de trabalho; além de transtornos mentais como ansiedade, insônia, estresse, etc. Por outro lado, este movimento é relevante para criar e firmar espaços, para além da busca por oportunidades de trabalho é também a busca pela liberdade criativa e a garantia de trabalhos futuros.

...para Menger (2006), a multifuncionalidade no mundo da arte pode significar maneiras das/os trabalhadoras/es dominarem outras etapas do processo criativo e alavancarem suas próprias produções e não apenas uma forma de ampliar a renda. Mas é inegável que, mesmo na cultura, na qual a relação entre prazer e trabalho é muito próxima, alguns trabalhos possuem também o objetivo de financiar a vida das/os trabalhadoras/es para que possam atuar no que de fato desejam. (PORTELLA, 2020, p99)

A partir dessa perspectiva vale apresentar as experiências laborais dos jovens profissionais que vêm atuando dentro e fora do mercado formal de trabalho, buscando o reconhecimento de suas profissões de forma significativa e a tão sonhada estabilidade financeira. No próximo tópico apresento relatos de: Syl Oliveira, maquiadora e caracterizadora, amiga pessoal de profissão que contribuiu para esta monografia relatando suas vivências e indagações acerca da sua atuação no mercado. Rafael Silva, diretor e Gisele Carvalho, figurinista com quem pude trabalhar no filme *Nação* (meu primeiro trabalho como assistente de direção), projeto

audiovisual periférico e independente que tem um histórico de luta em seu processo de realização.

3.2 - A luz da produção independente: Um olhar voltado para o trabalho e o trabalhador

O acesso ao mercado formal se torna difícil por estar concentrado tanto territorialmente quanto na mão de grandes produtoras e prestadores de serviço. Nesse contexto, a produção audiovisual alternativa e independente é também uma rota de fuga para a escassez profissional de periferia. Os jovens produtores independentes e/ou excluídos movimentam-se para criarem suas próprias oportunidades e seus próprios espaços de atuação, driblando os atravessamentos sociais impostos pela desigualdade.

A partir do entendimento das estratégias de ocupação para jovens remanescentes das mudanças sociais promovidas pelo redemocratização da cultura e do trabalho cultural, trago a seguir interlocuções de realizadores audiovisual da periferia que atuam dentro e fora do mercado e o processo de construção de um produto audiovisual independente, fora do contexto formal e do circuito comercial de produção. O objetivo é compreender o que é o trabalho cultural para eles e de quais formas e condições esse jovem profissional atua para viver de cultura no Brasil e se estabelecer no mercado das mídias tecnológicas a partir das suas próprias falas e experiências.

1) Rafa Filmes produz o filme Nação

Conforme aponta Geertz, cabe ao ser humano dar significado e sentido a si e as suas ações. (GEERTZ, 1989). *Nação* é um curta-metragem periférico, feito na comunidade da Caçapava, no Complexo do Andaraí, Rio de Janeiro. Participei três anos como assistente de direção não remunerada. O curta dirigido por Rafael Silva e produzido pela Rafa Filmes, tem como figurinista Giselle Carvalho. O projeto reúne mais de 20 jovens de toda a cidade do Rio de Janeiro e região metropolitana, em sua grande maioria, entre equipe e elenco, jovens suburbanos e favelados. Aqui

estamos falando de jovens de Irajá, Morro da Caçapava, Jacarezinho, Rocha Miranda, Bangu, Senador Camará, Centro, Rocinha, Anchieta, etc..., bairros periféricos da região metropolitana do Rio de Janeiro.

Na pandemia eu comecei a pensar sobre a situação política do Brasil. E foi nela que eu decidi mudar o nome do filme. Eu costumo dizer que a Gisele Carvalho (figurinista do projeto), ela foi a primeira pessoa que eu chamei pra começar a montar uma nova equipe. E a Giselle me perguntou "Rafa porque não muda o nome do filme?". E aí ela me deu uma injeção pra eu tomar coragem e mudar. Ela me falou em um minuto e no outro minuto ela já veio com o nome do filme. (Informação verbal)¹¹

O início da produção do *Nação* se deu em 2019 no formato de longa metragem, e com o nome de *O Gringo 3* (referência aos filmes de Rafael: *O Gringo* e *O Gringo 2*), no entanto o filme passou por diversas pausas em sua produção e alterações em seu formato principalmente pela falta de orçamento. O caminho da realização audiovisual demanda também de trabalhos de terceiros e sem recursos financeiros torna-se inviável.

O projeto está a cinco meses parado e ainda não temos o recurso financeiro para dar continuidade, o que me surpreende é que toda equipe compreende e ninguém saiu, até hoje (...) a dificuldade do trabalho gratuito é esse, é você não ter o básico que é alimentação e o transporte. (Informação verbal)¹²

Rafa relata a experiência e a trajetória do filme através de uma entrevista realizada por mim em novembro de 2021 quando ainda não sabíamos qual o destino do filme

O futuro do filme ele tá incerto, a gente não sabe quando vamos retornar. Eu não gosto de iludir ninguém, nem o público e nem os atores, eu não sei quando a gente vai retornar. Hoje são 10 de novembro de 2021 e eu ainda não sei quando o filme vai ser retornado. Se eu vou desistir dele? Jamais! Jamais. Cogitei, não posso negar, o amor da equipe, o amor que eu tenho por essa história, ele é maior do que isso, do que essa interrupção, do que esse tempo e mesmo que demora 2, 10 anos...

¹¹ CONCEIÇÃO. Rafael da Silva. Entrevista concedida à autora, em 21 de novembro de 2021, Rio de Janeiro

¹² CONCEIÇÃO. Rafael da Silva. Entrevista concedida à autora, em 21 de novembro de 2021, Rio de Janeiro

A gente tá nesse projeto desde 2019, estamos em quase 2022. Olha a dificuldade de um diretor independente lançar um filme, é praticamente uma luta, um sofrimento porque você não tem todos os equipamentos de ponta, se você quer o filme você precisa colar com pessoas que tenham esse equipamento que também não vão tá disponível 24 horas pra você. E você também tem a sua demanda né? O seu pão de cada dia. Como é que você vai ganhar isso? Muito dos atores do projeto estão trabalhando em outras coisas: caixa de supermercado, loja de roupa, pedreiro... sabe. O meu sonho é um dia esse filme tá pronto poder, eu sei que não vai enriquecer ninguém, mas poder mudar a vida das pessoas com oportunidades, com portas se abrindo. "nossa fulano foi descoberto nesse filme e tá trabalhando em algum lugar". Nossa isso vai me orgulhar muito. (Informação verbal)¹³

Rafa filmes é uma produtora independente, sem verbas e equipamentos, logo o filme de ficção de mínimo orçamento, não tinha apoiadores, patrocinadores e financiadores, e os SETS realizados só foram possíveis através de doações de tempo, dinheiro e até empréstimos de equipamentos. Rafael e outros membros da equipe injetaram dinheiro do próprio bolso. Os SET do *Nação* funcionavam na forma de parceria onde o elenco levava café da manhã e a família do diretor ajudava no almoço.

Como vimos acima, o roteiro começou como longa-metragem, mas pela dificuldade em concluir as diárias de gravação tornou-se curta metragem em 2022.

Em 2023 *Nação* foi exibido no Memorial Getúlio Vargas, na sala de cinema Cinesystem Bangu (ver figura 2) e no Cinecarioca Méier, sala de cinema da rede Kinoplex; estima-se que em média 500 pessoas assistiram ao filme.



Figura 2: Estreia do filme *Nação* no CineSystem Bangu – Rio de Janeiro. Fonte: Acervo pessoal de Rafael Silva, 2023.

¹³ CONCEIÇÃO. Rafael da Silva. Entrevista concedida à autora, em 21 de novembro de 2021, Rio de Janeiro

Nação também foi exibido no CIEP Vila Kennedy (Escola da Rede Municipal do Rio de Janeiro) em Bangu, seguido de uma roda de conversa para e com os estudantes sobre sonhos, projetos de vida e mão na massa, ver figura 3.



Figura 3 (a esquerda): Exibição do filme *Nação* no CIEP Vila Kennedy – Rio de Janeiro. Fonte: Acervo pessoal de Rafael Silva, 2023.

Em março de 2023 o jornal *O Globo* publica uma matéria sobre a pré-estréia do *Nação* intitulada como: *O cinema feito na cara e na coragem* escrita por Silvio Essinger, ver figura 4.



Figura 4: Matéria sobre o filme *Nação* no jornal *O Globo*, por Silvio Essinger, 2023¹⁴

¹⁴ Matéria sobre o filme *Nação* no jornal *O Globo*. Rafael Silva, que começou a filmar criança na favela, estreia primeiro filme, com colaboração de Taís Araújo. O GLOBO. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/noticia/2023/03/rafael-silva-que-comecou-a-filmar-cria>



Figura 5: Cartaz do filme *Nação*, por João Eliel, 2023. Fonte: Acervo pessoal Beatriz Ludolf

2) Rafa Silva - Diretor, Produtor e Roteirista.

Rafael Silva da Conceição, aos 25 anos, é um jovem cineasta de Senador Camará, Zona Oeste do Rio de Janeiro. Fez o seu primeiro filme aos 13 anos de idade com uma câmera digital e em 2011 criou a sua própria produtora (não registrada) atualmente chamada Rafa Filmes que é a viabilizadora e divulgadora de seus filmes. Descreve-se como alguém que sempre buscou se inserir no mundo da arte, se considera autodidata: à medida que vai fazendo e aprendendo, sonha brevemente em ingressar em uma universidade, se estabilizar no mercado de trabalho. Rafael passou por um curso básico de cinema na AIC (Academia Internacional de Cinema em 2016). Na época o curso foi pago pelo seu chefe de trabalho como jovem aprendiz no órgão público chamado Instituto de Pesos e Medidas.

Criou a Rafa Filmes com o objetivo de integrar a arte do audiovisual ao jovem favelado, da periferia e da baixada, profissionalizado ou não, ampliar as redes de

nca-na-favela-estrela-primeiro-filme-com-producao-de-tais-araujo.ghtml. Acesso em 17 de julho de 2023

contatos, despertar novos atores, juntar e conectar interessados a construir um somatório de novas oportunidades para jovens através da popularização da linguagem artística em questão, "costumo dizer que a Rafa Filmes é a primeira porta de entrada, vamos dizer assim, pra quem quer trabalhar com arte sem ser profissional." (Informação verbal)¹⁵.

Para Rafael, a produtora "é feita para quem ainda sonha, diferente de muitas empresas, ela não quer saber sua qualificação, mas sim saber se você ainda sonha." (Informação verbal)¹⁶. As produções independentes do Rafa podem ser consideradas como projetos de inclusão e experimentação audiovisual, pois ele dá oportunidade para pessoas que têm interesse em adquirir experiência de SET, mesmo sem cursos ou experiência, trabalhar com ele em suas produções. Rafa estima que mais de 100 pessoas entre atores e equipe técnica já colaboraram em suas produções e ressalta que sua primeira equipe só foi formada em 2019, antes disso ele era o responsável por todas as etapas do processo de construção dos seus filmes: direção, edição, roteiro, filmagem, edição e divulgação. Atualmente a produtora ainda está em desenvolvimento, não possui os próprios equipamentos, não gera renda, e não tem local físico e nem CNPJ.

A maior dificuldade é isso, trabalhar com cinema sem ter um patrocinador, sem ter dinheiro porque até hoje eu nunca fiz um trabalho artístico que eu tenha recebido, eu fico até um pouco inseguro quando sou chamado para esse tipo de trabalho porque eu não sei nem os valores que eu preciso cobrar, então é algo que precisa ser normalizado, é algo que precisa ter mais incentivo esse trabalho pago para os artistas vindo da favela. (Informação verbal)¹⁷

Além da produtora audiovisual independente, Rafa Silva busca se inserir no mercado formal como meio de estabilidade financeira e captação para produzir seus próprios filmes. Com experiências em SET de longas, séries e novelas aponta para a falta de incentivo na participação de artistas e profissionais vindo da favela e a constante dificuldade de conseguir trabalhos pagos. As oportunidades surgem

¹⁵ CONCEIÇÃO. Rafael da Silva. Entrevista concedida à autora, em 21 de novembro de 2021, Rio de Janeiro

¹⁶ CONCEIÇÃO. Rafael da Silva. Entrevista concedida à autora, em 15 de julho de 2023, Rio de Janeiro

¹⁷ CONCEIÇÃO. Rafael da Silva. Entrevista concedida à autora, em 21 de novembro de 2021, Rio de Janeiro

sempre por indicação e é importante ter bons contatos, "se tu não tiver um bom contato, tu não trabalha". (Informação verbal)¹⁸

Ele relata que no cinema independente o sonho de ser reconhecido como diretor é um caminho possível, mas que na profissão do cinema, dentro do mercado onde atua como assistente de direção, se depara com o campo de batalha que faz todo o dia parecer um início e que se sente voltando um degrau a cada trabalho mesmo já tendo uma experiência bacana. Rafa compara o funcionamento do mercado formal com o funcionamento de uma fábrica, onde ele cumpre a função exercida e volta para casa, sem espaço para o estímulo criativo, vivendo em prol do sonho do produtor/diretor. Para ele é necessário haver uma disciplina rigorosa no trabalho pela responsabilidade do vínculo empresa-empresa somado ao medo das pessoas deixarem de chamar para novos trabalhos ou de ser substituído por outro a qualquer momento. Por outro lado, como cineasta independente aproveita as oportunidades para conseguir grandes contatos que futuramente possa convidá-los para colaborar em uma obra independente.

Rafa fala também sobre as renúncias que os profissionais do audiovisual precisam fazer para manter o trabalho, viver de projeto em projeto, quando possível, é não conseguir conciliar a vida pessoal com a profissional, o que afeta o seu planejamento futuro: "a gente abdica de muitas coisas para viver o cinema, por isso que o salário dos trabalhadores do audiovisual precisa ser bom! A gente renuncia estudo, atenção aos filhos, eventos importantes, reuniões familiares, horários livres, etc." (informação verbal)¹⁹

O jovem diretor sonha em um dia poder bater no peito e dizer que está muito bem vivendo do cinema mas que atualmente, mesmo com tanta experiência, ainda é difícil fazer um planejamento de vida profissional e pessoal financeira pelo baixo fluxo de trabalhos remunerados e pela dificuldade de fechar trabalhos pagos com um cachês justo.

3) Giselle Carvalho - Figurinista

¹⁸ CONCEIÇÃO. Rafael da Silva. Entrevista concedida à autora, em 15 de julho de 2023, Rio de Janeiro

¹⁹ CONCEIÇÃO. Rafael da Silva. Entrevista concedida à autora, em 15 de julho de 2023, Rio de Janeiro

Giselle Carvalho de Oliveira Gomes, 28 anos, é de Cordovil, Zona Norte do Rio de Janeiro e atualmente mora em Irajá, também Zona Norte. Trabalha há sete no audiovisual atuando no departamento de figurino. Possui formação em moda e foi bolsista do curso de figurino oferecido pela Companhia Ensaio Aberto que trabalha com o segmento do teatro.

Giselle relata que quase todas as suas oportunidades de trabalho no mercado do audiovisual surgiram por indicações de terceiros. Apenas duas vezes conseguiu um emprego enviando currículo e uma delas foi para atuar numa cia de dança. A necessidade de uma boa rede de contato é fundamental para se manter no mercado.

Conforme você vai ganhando experiência e subindo de cargo mais difícil fica pois a partir de segunda assistência de qualquer departamento você passa a competir com os herdeiros do cinema, pessoas que tem gente influente lhe indicando e etc, sendo assim é preciso ser 2000 vezes melhor, mais esforçado, trabalhar mais, entregar pralém do que necessário para buscar a validação do merecimento de estar ocupando aquele lugar. (Informação verbal)²⁰

O mercado informal é fundamental para abrir mais espaços, principalmente para o desenvolvimento da criatividade, da criação coletiva, dos espaços de poesia, e da conexão entre artistas independentes de diferentes territórios. Giselle expressa que as vivências são incríveis, mas que sente falta de incentivos para além do fazer por amor, para poder mostrar do que os artistas e profissionais periféricos envolvidos com a arte também são capazes de produzir. Ela afirma que "infelizmente são poucos que pagam um valor digno capaz de pôr comida na mesa dos envolvidos." (informação verbal)²¹. Logo são muitas renúncias para viver do sonho e se consolidar como profissional ativo no meio, principalmente pelo fluxo de trabalho e pela urgência da entrega do trabalho. As renúncias passam por eventos de família, estudos, redução nas horas de sono e no tempo livres para lazer, etc.

4) Syl Oliveira - Maquiadora e Caracterizadora

²⁰ CARVALHO, Giselle. Entrevista concedida à autora, em 16 de julho de 2023, Rio de Janeiro.

²¹ CONCEIÇÃO. Rafael da Silva. Entrevista concedida à autora, em 15 de julho de 2023, Rio de Janeiro

Sylvia Vitoriano de Oliveira tem 33 anos, é natural do Rio de Janeiro do bairro de Inhoaíba, Zona Oeste. É maquiadora há 15 anos e atua no audiovisual há oito anos. Ela relata que sua primeira experiência no audiovisual foi através de um convite para maquiagem de elenco em um curta metragem produzido por alunos da PUC-RIO e que a maioria de suas experiências profissionais foram sendo constituídas por indicações de terceiros. Acredita que as oportunidades de novos trabalhos se deram/dão pelo contato que estabeleceu ao longo de sua vida, o que implica em um campo de trabalho fechado que impacta o fluxo de trabalho.

Syl aponta que viver na periferia, longe do Centro da cidade, implica na relação com futuros contratantes pois existe a dificuldade da locomoção e a falta de acesso na cidade. Como consequência acabam por deixar ela e outras pessoas que moram distante com menos oportunidades de trabalho. Seja em SET de filmagem (local onde acontecem as gravações de um filme ou séries) ou em eventos na cidade. É importante para o trabalho a visibilidade do profissional, e o fato de morar na periferia é uma desvantagem. A maquiadora compreende que para acessar novas oportunidades é necessário estar sempre conectada a pessoas do meio audiovisual e demonstrando trabalho nas redes.

Mesmo o audiovisual sendo um grande setor econômico com múltiplas possibilidades de atuação que permite o profissional ter uma quantia considerada de dinheiro atualmente para Syl o trabalho não proporciona uma estabilidade financeira. Para além do fluxo dinâmico existem também os pagamentos para 30 a 90 dias após o trabalho, o que dificulta o planejamento financeiro. Com experiência em grandes produções e com experiências como chefe do departamento de maquiagem e caracterização com equipe própria, atualmente tem trabalhado mais em curtas metragens vinculados a editais. Por ser curta-metragem o fluxo de trabalho é menor e o cache é reduzido. Por isso a importância da organização financeira e do controle de gastos. A grande questão para ela no audiovisual é a falsa liberdade financeira, que é a ausência de uma renda fixa mensal e os ganhos pontuais variáveis. Atualmente não trabalha só com cinema mas faz também moda e publicidade, que é o que fortalece financeiramente e potencializa as suas redes de contatos

Ainda encontra dificuldades em investir em cursos voltados para a área de atuação, aproveita a oportunidade dos cursos livres, mas sente a necessidade do investimento específico em técnicas direcionadas para a maquiagem e

caracterização no cinema. Porém os cursos possuem um valor no qual ainda não é possível pagar pela realidade financeira na qual vive, onde a prioridade é se alimentar, ter uma moradia e se deslocar.

A constante busca por oportunidades e a luta pela legitimação profissional contribui para que jovens realizadores audiovisuais criem suas próprias oportunidades e seus próprios espaços de atuação. A partir do diálogo com os entrevistados é possível perceber que a realidade social e fatores que caracterizam a vida do jovem periférico também influencia na forma como as oportunidades profissionais se constroem ao longo da sua carreira.

Os espaços de formação, a inclusão digital e a valorização da diversidade cultural possibilitou que o jovem periférico pudesse ter acesso a realização audiovisual e cultural no país, porém quanto profissão ainda possui travas e barreiras que afastam este mesmo jovem de novas oportunidades de trabalho pago, o colocando sempre em busca da estabilidade financeira que o permita fazer da produção a sua fonte de renda principal e de dedicação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mercado audiovisual brasileiro gera empregos e renda de maneira direta e indireta, é um mercado rentável e um dos que mais movimentam dinheiro dentro do território nacional, injetando diretamente na economia brasileira cerca de R\$ 26,7 bilhões anualmente²². Fator que também se deu pela: valorização mundial dos novos olhares nos anos 2000, a ampliação do acesso a bens e serviços culturais, as políticas culturais e educacionais, o acesso a recursos públicos e de ações de inclusão social através de projetos de arte, cultura e comunicação. De acordo com o Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/ USP, Gustavo Souza:

Conclui-se que três importantes fatores permitem o desenvolvimento de tal produção: as políticas culturais empreendidas nos últimos 10 anos, tanto no âmbito municipal quanto federal; o desenvolvimento das tecnologias digitais, que se popularizou, facilitando o acesso aos meios de produção e, por fim, novas propostas de políticas de representação (SOUZA, 2012, p 109)

No entanto devido a desigualdade dentro do cenário audiovisual o grande mercado comercial (lugar de produção e distribuição que está concentrado na mão de poucas grandes empresas que detém o monopólio do setor), que é o principal responsável pela circulação da economia do audiovisual, ainda é fechado, a desigualdade social reflete dentro do campo, em suas obras e produções. É importante ressaltar que este é também um problema estrutural que gera impacto direto nos sonhos e na vida do profissional audiovisual, principalmente os que atuam fora dos meios hegemônicos de produção e distribuição, que tentam em suas experiências solucionar a pergunta: Como conseguir as indicações necessárias para trabalhar?

Por outro lado ainda existem movimentos de inclusão de pessoas periféricas e a valorização da diversidade no meio das produções através dos grupos de incentivo ao audiovisual e do cinema independente, mas ainda não dão conta de solucionar a diferença nas oportunidades, ainda estamos caminhando para que as oportunidades sejam de forma equiparada, com mesmas condições e oportunidades

²² Disponível em

<https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/audiovisual-brasileiro-gerou-r-26-7-bilhoes-a-economia-do-pais> Acessado em 10 de julho de 2023

de trabalho, salário correspondente com a função exercida, oportunidade de crescimento e aprendizado, e possibilidade de atuação estável futura.

A política cultural brasileira, marcada por avanços e retrocessos, dificulta a construção e o apontamento de perspectivas estáveis, capazes de superar suas falhas e déficits. Grupos pautados na coletividade, na cooperação e na descentralização surgem também como forma de resistência diante ao desmonte das políticas não só culturais mas também trabalhistas ocorridas ao longo dos anos. No mercado com oportunidades difíceis é ainda mais difícil para os que estão a se construir partindo da margem. O cinema de periferia e para periferia se estabelece como movimento de resistência, fortalecendo a realização e a visibilidade de produção independente, construindo um campo de oportunidades para o jovem periférico.

Neste momento vivenciamos uma era de otimismo pela reestruturação da cultura no país, a expectativa para o governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2023) é que a cultura volte a ser política de Estado e que sejam retomado os movimentos de valorização e democratização cultural periférica.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Vanessa; FRAGA, Grazielli; MAIA, Sthefani. *O Cinema Brasileiro tem Cara?*, Conexão UFRJ, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://conexao.ufrj.br/2021/12/o-cinema-brasileiro-tem-cara>. Acesso em: 25 de maio de 2023

ALVAREZ. Gabriel O. (Org.). Políticas Culturais, mercado e espaço público regional. In: *Indústrias culturais no Mercosul*. Brasília: IBRI, 2003.

Audiovisual brasileiro gerou R\$ 26,7 bilhões à economia do País. GOV.BR, 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/audiovisual-brasileiro-gerou-r-26-7-bilhoes-a-economia-do-pais>. Acesso em: 10 de julho e 2023

CINE CUFA, Festival Internacional. Disponível em: <http://www.cinecufa.com.br/in.php?id=cineff> Acesso em 15 de julho de 2023

CULTURA VIVA, Rede de incentivo e disseminação de iniciativas culturais. Brasília, DF. Disponível em: <http://culturaviva.gov.br/rede/faq/>. Acesso em: 15 de julho e 2023

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Antropologia social. Zahar Editores. Rio de Janeiro.1973. p 15

MENGER, Pierre-Michel. Artistic Labor Markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management. In: GINSBURGH, Victor A.; THROSBY, David. (orgs.) *Handbook of the Economic of Art And Culture* . Volume 1. Elsevier, 2006.

MINISTÉRIO DA CULTURA. *Programa cultural para o desenvolvimento do Brasil*. Brasília, DF, novembro de 2006.

HAMBURGER, Esther. “Guerra das imagens”. *Revista Rapsódia*, vol. 12, pp. 25-44, 2018. , HAMBURGER, 2018, p. 30

PARTIDO DOS TRABALHADORES. *A imaginação a serviço do Brasil*. São Paulo: Comitê Lula Presidente, 2002.

PORTELLA, Gustavo. *Jovens produtoras/es à procura de trabalho: experiências, estratégias e perspectivas de futuro a partir de produtoras/es culturais como microempreendedores individuais na cidade do rio de janeiro*. Dissertação de pós-graduação da UFF, Niterói, 2020

RUFINO, Luana. *Diversidade de Gênero e de Raça no Audiovisual: A importância da produção de dados e informações para construção de políticas públicas*. ANCINE. 2018

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: Do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SOUZA, Gustavo. *O audiovisual nas periferias brasileiras: Fatores para o desenvolvimento da produção*. Cadernos Cenpec, vol. 2, nº2, pp. 109-130, 2012.

VICENTE, Wilq. *A experiência da escassez no audiovisual feito na e pela periferia*. *DILEMAS*: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social - Rio de Janeiro – Reflexões na Pandemia 2021 – pp. 1-10

VISÕES PERIFÉRICAS, Festival Audiovisual. Disponível em: www.https://imaginariodigital.org.br/visoes-perifericas Acesso em 15 de julho de 2023

ZANETTI, Daniela. *O cinema da periferia: Narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social*. Tese de doutorado da UFBA, Salvador, 2010.