

Mulheres e negros na produção brasileira de audiovisual: anotações empíricas pela abordagem da sociologia do trabalho

Mujeres y negros en la producción audiovisual brasileña: anotaciones empíricas a través del enfoque de la sociología del trabajo

*Women and black people in the Brazilian audiovisual production:
empirical notes through the Labour Sociology approach*

Bruno Casalotti¹

Resumo

O presente texto visa realizar uma breve análise de pesquisas e dados referentes à distribuição de pessoas identificadas como mulheres e negros no âmbito da produção de cinema e televisão no Brasil. Igualmente, realizamos uma revisão bibliográfica sobre as políticas culturais voltadas ao audiovisual, tendo como recorte mecanismos de fomento associados à implementação de ações afirmativas no setor. Ao final do texto, analisamos de maneira crítica e detalhada os dados expostos e a bibliografia revisada, apontando lacunas investigativas e possibilidades de aprofundamento no campo empírico. A partir de uma abordagem sociológica, indicamos aspectos sociais e estruturais que acreditamos ser importantes para um aprofundamento empírico no recorte de pesquisa proposto.

Palavras-Chave: desigualdades; gênero; profissionais do audiovisual; raça; sociologia do trabalho.

Resumen

Este texto tiene como objetivo realizar un breve análisis de investigaciones y datos sobre la distribución de personas identificadas como mujeres y negros en el ámbito de la producción cinematográfica y televisiva en Brasil. Asimismo, realizamos una revisión bibliográfica sobre políticas culturales orientadas al audiovisual, con el objetivo de promover mecanismos asociados a la implementación de acciones afirmativas en el sector. Al final del texto, analizamos de manera crítica y detallada los datos expuestos y la bibliografía revisada, señalando vacíos investigativos y posibilidades de profundizar en el campo empírico. Desde un enfoque sociológico, señalamos aspectos sociales y estructurales que creemos son importantes para una profundización empírica de la investigación propuesta.

Palabras claves: desigualdades; género; profesionales del audiovisual; raza; sociología del trabajo.

Abstract

The present article intends to analyse researches and data concerning the participation of women and black professionals within the Brazilian audiovisual production. It also presents a literature review on the cultural public policies in Brazil, especially those which aims to expand affirmative actions in the audiovisual production. At last, the analysis highlights gaps and possibilities for the examination of the empirical field. At this point, the text also indicates social and structural aspects that are believed to be important for an empirical advancement of the proposed research through a Labour Sociology approach.

Keywords: audiovisual professionals; gender; Labour Sociology; race; inequalities.

¹ Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP); Mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); Professor Assistente em Instituição de Ensino Superior (FMU-FIAMFAAM Centro Universitário). E-mail: brunocasalotti@yahoo.com.br.

1. Introdução

A produção de audiovisual, tomada como produção industrial, possui uma série de estruturas que estão organizadas em função de processos de valorização de capital. De maneira ampla, estas estruturas são: a produção, qual seja, a esfera da realização de obras audiovisuais; a infraestrutura, qual seja, empresas e sujeitos responsáveis por cenários e equipamentos de filmagem; a distribuição, qual seja, empresas e sujeitos que atuam na exibição comercial de obras como filmes, séries ou programas de televisão (em salas de cinema, plataformas de streaming ou mesmo nas TV's aberta e por assinatura).

O presente artigo é parte da investigação que realizamos para fins de doutoramento junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) pela linha de pesquisa Trabalho, Política e Sociedade. Investigamos empresas e profissionais brasileiros que atuam diretamente na realização de obras audiovisuais, ou seja, na estrutura da “produção” em seus diferentes elos (pré-produção, produção e montagem/edição). Tomamos como ponto de partida axiológico o trabalho no audiovisual, ou seja, aquele que tem como objetivo o fazer-vídeo², seja no cinema, na televisão ou na publicidade.

Analizamos como os processos do fazer-vídeo permitem inquietações sociológicas, como aquelas provenientes dos estudos sobre o trabalho. Compreendemos que o trabalho no audiovisual não está isolado: ele se conecta a fatores sociais que implicam em desigualdades na distribuição de recursos materiais e reconhecimento simbólico. Dentre estes fatores, estão critérios étnico-raciais e de gênero socialmente estabelecidos. Partimos da hipótese que tais critérios podem ser quantitativamente e qualitativamente demonstrados através de pesquisas empíricas. Os desequilíbrios de raça e de gênero fazem parte da questão social brasileira, e constituem tema de alguns dos clássicos da sociologia nacional. Por essa razão, e por compreender que estes marcadores sociais da diferença ainda são fator de desigualdade em nosso país, partimos do princípio que um estudo dos profissionais brasileiros que atuam no audiovisual deve passar por essa chave.

Conforme denotado por Kergoat (2010), as dimensões da raça e do gênero se consubstanciam aos lugares ocupados pelos sujeitos na divisão do trabalho e à própria classe social. Mais do que isso, elas são “relações coextensivas”, uma vez que se reproduzem e se

² Vide trabalho anterior (CASALOTTI, 2019) onde sugerimos que o fazer-vídeo pode ser tomado como o denominador comum de um campo empírico. O vídeo aqui é tomado como um unificador de escalas, assim como o é a “mercadoria” na economia política clássica ou na crítica da economia política. De igual forma, sugerimos que todo o trabalho no entorno do vídeo, seja na sua realização, seja na sua circulação, envolve uma ação coordenada de profissionais, sendo, portanto, um fenômeno social passível de estudos científicos.

coproduzem mutuamente, formando uma unidade no nível das práticas sociais. Tais relações se refletem no mundo do trabalho através do direcionamento de pessoas identificadas como negros e mulheres a determinadas posições nas hierarquias sociais. Na maioria das vezes, estas posições são desfavoráveis a estas pessoas, o que acaba por implicar em desigualdades e desequilíbrios de raça e de gênero. Acreditamos que essa é uma realidade que se aplica ao universo dos profissionais do audiovisual.

No debate sobre os profissionais negros no audiovisual brasileiro, um marco importante foram os apontamentos feitos por Joel Zito Araújo (cineasta e pesquisador). Ainda no ano 2000, Joel Zito lançava o documentário *A Negação do Brasil*, o qual discute os papéis destinados a atores negros nas telenovelas nacionais entre 1963 e 1997. O filme aponta que estes atores recorrentemente representavam personagens secundários (coadjuvantes, estereotipados e subalternos). No compasso d’*A Negação do Brasil*, Joel Zito publicou uma série de artigos em que expande a sua discussão para outros segmentos do audiovisual, como o cinema e a publicidade. Cite-se, por exemplo, *A força de um desejo – a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual* (ARAÚJO, 2006). No texto, o autor afirma que o desejo de branqueamento da nação se tornou “um peso imagético” na constituição do audiovisual nacional, e que nunca “provocou rebeldias”. Do contrário, teria se naturalizado em todas as mídias.

A discussão sobre gênero e profissionais do audiovisual é anterior aos anos 2000. Em 1975, um grupo de cineastas organizou o seminário *Mulher no cinema brasileiro - de personagem à cineasta* na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (PESSOA, 1989). Nessa mesma época houve a publicação do texto *Visual pleasure and narrative* cinema de Laura Mulvey na revista inglesa *Screen*, sendo um dos marcos inaugurais da crítica feminista de cinema com repercussões no Brasil (HAMBURGUER, 2007; MONTORO, 2009). Em 1982, foi publicada a pesquisa *As musas da matinê*, de Elice Munerato e Maria Helena Darcy Oliveira, e em 1989 a coletânea *Realizadoras de cinema no Brasil (1930-88)* organizada por De Hollanda, Mendonça e Pessoa (1989). No entanto, conforme apontam Escosteguy e Messa (2008) e Escosteguy (2012), somente a partir dos anos 2000 o enfoque nos recortes de mídia e comunicação (incluído aí a produção de audiovisual) ganhou dimensões mais expressivas nas pesquisas sobre gênero.

Em síntese, no decorrer dos anos 2000, as percepções sobre raça e gênero tiveram um impulso especial na agenda do audiovisual brasileiro, na realização, na crítica e na academia. Portanto, nosso recorte temporal abarca discussões feitas em nosso país nas duas últimas décadas. Na primeira parte do presente artigo, expomos um retrato dos profissionais do

audiovisual nacional através das perspectivas de raça e de gênero. Para tanto, revisamos levantamentos sobre profissionais do cinema produzidos por Candido et al. (2014; 2016; 2017), Alves, Alves e Silva (2011) e Almeida (2018), e números sobre profissionais da televisão produzidos por Campos e Feres Júnior (2015). Igualmente, avaliamos números deste universo confeccionados pela Agência Nacional de Cinema (ANCINE, 2018; 2019).

Ressalte-se, desde já que nestas pesquisas prevalecem informações sobre sujeitos que atuam no elenco de obras audiovisuais ou que ocupam cargos das posições de “cabeças de equipe” (coordenação de unidades dentro do sistema de produção). Interpretamos estes dados a partir da sociologia do trabalho e, ao final do texto, problematizamos a ausência de números sobre indivíduos que ocupam funções de base neste sistema, seja em estúdios e sets de filmagem, seja em ilhas de edição e montagem de filmes.

Na segunda parte, expomos uma cronologia de políticas culturais e movimentações políticas e jurídicas que ocorreram no entorno de ações afirmativas no audiovisual brasileiro. Para tanto, revisamos Silva (2018), Cruz (2019) e Sarmet e Tedesco (2017). Através destas autoras, identificamos as causalidades precedentes à formulação das políticas culturais, como também iniciativas de organização coletiva de negros e mulheres que vêm pautando as pluralidades de raça e gênero no audiovisual nacional. Nesse sentido, partimos da seguinte pergunta: qual é o alcance das ações do Estado na promoção da diversidade étnico-racial e da igualdade entre homens e mulheres dentre os profissionais do audiovisual?

Ao final do texto, mediante um ponto de vista sociológico, realizamos uma interpretação crítica das pesquisas e levantamentos considerados na revisão bibliográfica. Avaliamos a necessidade de expandir a coleta de dados sobre o mundo do trabalho no audiovisual, abarcando uma diversidade maior de profissionais e funções técnicas investigadas. Apontamos algumas categorias ocupacionais vinculadas a este universo que ainda carecem de um exame mais pormenorizado, bem como algumas saídas metodológicas para este detalhamento. Igualmente, avaliamos a necessidade de expandir os dados sobre o impacto das políticas culturais nesse setor, especialmente no que tange o mercado de trabalho.

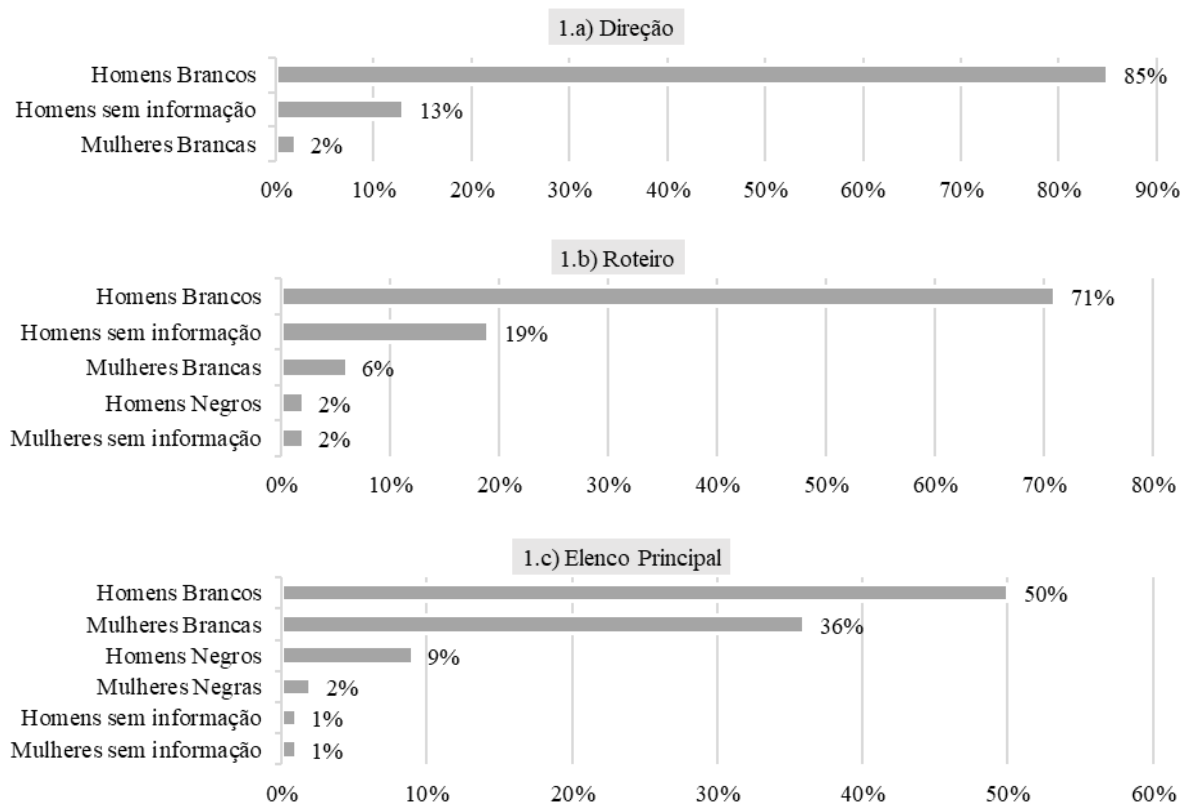
2. Retrato dos profissionais do audiovisual nacional através da raça e do gênero

2.1.: Pesquisas e dados sobre os profissionais do cinema

Na investigação sobre o cinema brasileiro, destaca-se o projeto *A cara do Cinema Nacional*, o qual deu origem a uma série de publicações do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA) do Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IESP-UERJ). A partir da publicação *Raça e*

Gênero no Cinema Brasileiro (1970-2016) (CANDIDO; et al., 2017), expomos alguns destes dados nos gráficos e tabelas a seguir. Neles podemos observar a porcentagem de representatividade em funções importantes da produção de filmes brasileiros (direção, roteiro e elenco principal³). Os dados abrangem as obras cinematográficas de maior bilheteria (acima de 500 mil espectadores⁴) entre 1970 e 2016:

Gráficos 1 - Percentuais de diretores, roteiristas e atores (elenco principal) segundo gênero e cor em filmes brasileiros de grande bilheteria entre 1970 e 2016



Fonte: *Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (1970-2016)* (CANDIDO; et al., 2017).

Os dados do GEMAA foram confeccionados através de uma inovação metodológica, a qual os autores chamam de hétero-classificação (ou hétero-identificação). Desde o início da pesquisa, os membros do grupo se defrontaram com a impossibilidade de obter informações identitárias dos sujeitos investigados através de autodeclaração. Assim, fotografias foram

³ Por “elenco principal”, os autores definem aqueles atores que interpretam personagens que possuem nome e fala na obra cinematográfica analisada.

⁴ Os dados foram obtidos através do portal do Observatório do Cinema e do Audiovisual da Agência Nacional de Cinema (OCA-ANCINE). Porém, na publicação de 2017 (CANDIDO; et al., 2017) não consta qual é o número exato de filmes que foram analisados no período total (1970-2016). Na publicação *A Cara do Cinema Nacional: gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014)* (CANDIDO et al., 2016) os autores indicam que entre 1995 e 2014 foram 20 filmes considerados na análise. Não detectamos o montante dos filmes analisados antes de 1995 e depois de 2014. Os filmes são longas de ficção, tendo sido excluídos os documentários e os filmes de animação, visto que possuem critérios de representatividade distintos.

usadas para um mapeamento de perfis, bem como os critérios de cor “branco”, “pardo”, “preto”, “amarelo” ou “indígena”, utilizadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Diante de eventuais discórdias na categorização racial dos sujeitos mapeados, os pesquisadores convidavam uma terceira pessoa para reclassificar o perfil em dúvida. Destarte, a série histórica obtida pode ser verificada na Tabela 1 abaixo. Acrescentam ainda:

“Como se sabe, a raça enquanto uma realidade biológica é um conceito completamente descreditado e sem objetividade científica. Não obstante, as pessoas permanecem cotidianamente hierarquizando umas às outras de forma arbitrária de acordo com rótulos que levam em conta a cor da pele, o tipo de cabelo e alguns outros traços faciais. Portanto, a forma como as pessoas atribuem “raça” umas às outras permanece tendo efeitos sociais concretos na reprodução das desigualdades e discriminações. Isso não apenas justifica a utilização do conceito de raça como uma categoria sociológica, e não biológica, mas também o emprego de metodologias que busquem reproduzir as lógicas classificatórias do senso comum [...]. Embora tal procedimento não garanta que nossa metodologia espelhe os critérios de classificação racial presentes na população brasileira como um todo, acreditamos que a hétero-classificação em vários estágios de revisão permite que nos aproximemos do modo como determinados grupos são investidos de atributos raciais pelos seus parceiros de interação social” (CANDIDO et al., 2016, p.6).

Tabela 1 – Série histórica dos percentuais de diretores, roteiristas e atores (elenco principal) segundo gênero e cor em filmes brasileiros de grande bilheteria entre 1970 e 2016

	1970	1980	1990	2000	2010-2016
Direção					
Homens Brancos	79%	91%	82%	97%	90%
Mulheres Brancas	0%	1%	9%	3%	10%
Mulheres Amarelas	0%	2%	9%	0%	0%
Homens Amarelos	0%	2%	0%	0%	0%
Homens sem informação	21%	5%	0%	0%	0%
Roteiro					
Homens Brancos	71%	71%	73%	72%	70%
Mulheres Brancas	1%	5%	18%	19%	18%
Homens Negros	1%	2%	5%	3%	3%
Mulheres sem informação	2%	0%	0%	2%	2%
Homens sem informação	24%	21%	5%	2%	8%
Elenco principal					
Homens Brancos	52%	52%	41%	47%	46%
Mulheres Brancas	40%	34%	49%	32%	32%
Homens Negros	4%	8%	10%	19%	15%
Mulheres Negras	1%	1%	0%	2%	5%
Mulheres sem informação	1%	3%	0%	0%	0%
Homens sem informação	1%	3%	0%	0%	0%

Fonte: *Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (1970-2016)* (CANDIDO; et al., 2017).

Os resultados alcançados sugerem a consubstancialidade (KERGOAT, 2010) entre raça, gênero e classe no universo destes profissionais. Considerando-se que tais funções (direção, roteiro e elenco principal) são posições de destaque na realização das obras, observa-se que o acúmulo de um ou mais marcadores (ser mulher, ser negro ou negra) tornou tendencialmente improvável a presença do sujeito neste universo no recorte temporal

considerado. Assim, mulheres negras, por acumularem características de gênero e raça simultaneamente, são claramente minoria nos números apresentados. Estas discrepâncias parecem não ter se alterado no decorrer do período. Com exceção do breve aumento de mulheres brancas em funções de roteiro e direção, e de negros e negras em funções de elenco principal, as demais posições permaneceram estruturalmente inalteradas.

Outras pesquisas, como o levantamento *Mulheres no Cinema* (ALVES; ALVES; SILVA, 2011), indicam esta mesma tendência no que tange apenas o recorte de gênero. A pesquisa em questão alarga ainda mais os dados acima expostos, visto que considera não apenas os filmes de grande bilheteria, mas todos os filmes com mais de 60 minutos de duração lançados entre 1961 e 2010⁵. Soma-se a isso que a pesquisa alarga as funções investigadas, considerando também os âmbitos da produção e da fotografia. De toda forma, as disparidades continuam em evidência, demonstrando a prevalência masculina na realização de obras cinematográficas. Vide Tabela 2, abaixo:

Tabela 2 -Proporção de mulheres desempenhando funções chave nos filmes de longa-metragem produzidos/lançados no Brasil, 1961-2010

	1961-1970	1971-1980	1981-1990	1991-2000	2001-2010	Total
Direção	0,68	1,77	3,27	11,35	15,37	6,87
Roteiro	0,68	2,43	3,6	9,51	13,78	6,48
Produção	0,68	2,77	4,17	13,5	23,71	9,99
Fotografia	0	0,33	0,45	0	3,19	1,13

Fonte: *Mulheres no Cinema Brasileiro*. (ALVES; ALVES; SILVA, 2011)

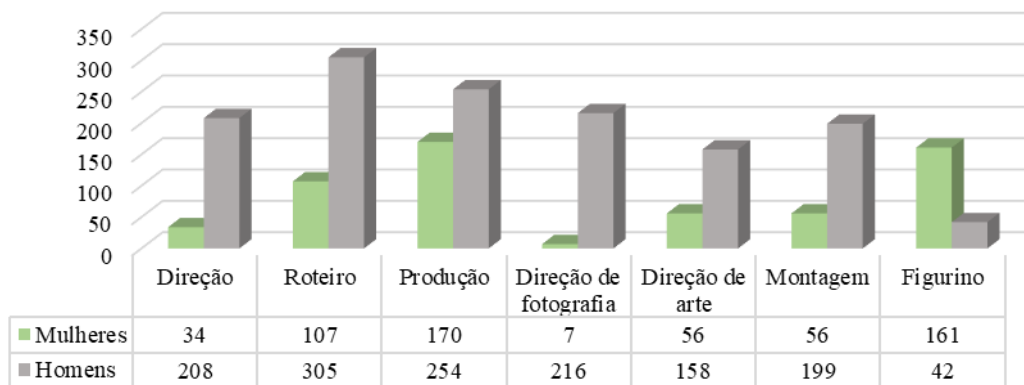
Anotamos também a pesquisa *Eu sei o meu lugar: relações de trabalho e gênero na produção cinematográfica da Globo Filmes*, tese de doutorado de Almeida (2018), onde encontra-se um estudo de caso da produtora cinematográfica das Organizações Globo. Na tese, Almeida examina a divisão sexual do trabalho nestas produções por meio da análise das fichas técnicas de aproximadamente 200 filmes lançados pela produtora entre 1998 e 2016. Assim como o levantamento *Mulheres no Cinema* (ALVES; ALVES; SILVA, 2011), a pesquisa alarga as categorias profissionais examinadas e tem a vantagem de dar enfoque a uma dimensão mais recortada (a Globo Filmes).

Os dados de Almeida (2018) obtidos sugerem que as disparidades de gênero registradas nas pesquisas anteriores podem ser empiricamente verificáveis em empresas

⁵ “A principal fonte de dados foi uma pesquisa realizada pelo pesquisador Antonio Leão da Silva Neto, com patrocínio da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura e produção do Instituto Brasileiro Arte e Cultura [anotação: *Dicionário de filmes brasileiros*]. As informações complementares foram obtidas dos portais Filme B, AdoroCinema e do Guia Kinoforum: festivais de cinema e vídeo 2011, além dos sites oficiais dos filmes” (ALVES; ALVES; SILVA, 2011, p.377).

específicas. Os dados demonstram ainda que há pelo menos uma categoria onde as mulheres são majoritárias nas produções da Globo Filmes: a das figurinistas. É provável que isso se dê em função de marcadores sociais do gênero nos ambientes de trabalho, onde as dimensões da moda, da imagem e da beleza são associados aos atributos do feminino. Afinal, conforme aponta Purcell (2004), as tendências à participação das mulheres no mercado de trabalho podem refletir as normas e valores sociais que surgiram ou evoluíram como resultado da distinção entre homens e mulheres. Vide Gráfico 2:

Gráfico 2 - Ocupação dos cargos nas funções selecionadas por sexo (produções da Globo Filmes, 1998-2016)



Fonte: *Eu sei o meu lugar: relações de trabalho e gênero na produção cinematográfica da Globo Filmes*, tese de doutorado de Almeida (2018).

Outra observação: assim como os dados exibidos na Tabela 2, os números acima apontam uma pronúncia na participação de mulheres no âmbito da produção. A nossa hipótese aqui é que esta seja uma função técnica demarcada como pertencente a uma esfera da obra cinematográfica que não “aparece”, visto que lida com aspectos internos da organização dos processos de filmagem e dos estúdios e sets. Conforme Purcell (2004, p.148), “os papéis de gênero têm enfatizado a preeminência de mulheres na esfera privada e de homens na esfera pública”. A distinção entre o “público” e o “privado” é um ponto importante em análises sociológicas sobre a questão do gênero.

Na produção de audiovisual, utilizamos a percepção no entorno do conceito de “esfera privada” para pensar sobre o âmbito de funções técnicas que, apesar de possuírem atribuições organizativas, são obscurecidas face a outras posições de destaque (como diretores e roteiristas). Raramente ações de publicidade ou de premiação de uma obra cinematográfica são protagonizadas por pessoas que ocupam cargos da produção. Geralmente as “personas públicas” da realização da obra são os diretores ou roteiristas. Já as funções atribuídas ao reconhecimento público da obra, ou seja, aquelas que “aparecem” (tanto nos créditos de maior

destaque, quanto em intervenções públicas de promoção da obra), são majoritariamente homens (no caso, sobretudo, diretores e roteiristas)⁶.

Anotamos, por fim, dois levantamentos recentes realizados pela Superintendência de Análise de Mercado da Agência Nacional de Cinema. O primeiro deles é a pesquisa *Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016* (ANCINE, 2018). Essa pesquisa se debruçou sobre 142 longas metragens brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição no ano de 2016, e coletou dados na base do Sistema de Acompanhamento da Distribuição em salas de exibição. A classificação dos sujeitos selecionados também foi feita através da hetero-identificação. Diferente da pesquisa do GEMAA, no entanto, o recorte neste estudo da ANCINE expandiu os cargos considerados, englobando também funções como Produção Executiva (vide Tabela 3). O recorte dos tipos de filmes também é maior: foram considerados, além dos longas de ficção, documentários e animações.

Tabela 3 - Produtores Executivos, de longas-metragens lançados comercialmente em 2016 com recortes de gênero e raça/cor

Produção Executiva com recorte de gênero e cor/raça	Homens	Mulheres	Gênero Misto
Pessoas Brancas	37	52	37
Pessoas Negras	3	0	0
Equipe com raça/Cor Mista	0	2	4
Informação de raça/cor não encontrada	4	2	0
Total	44	56	41

Fonte: *Diversidade de Gênero e Raça nos lançamentos brasileiros de 2016* (ANCINE, 2018).

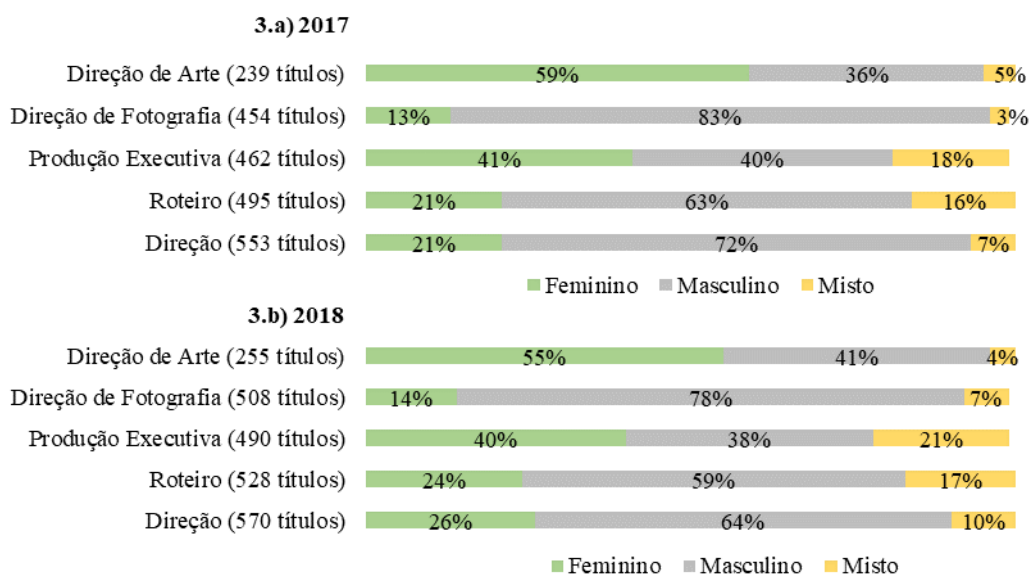
O segundo levantamento consta na publicação *Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018)* (ANCINE, 2019). Os dados dessa pesquisa são referentes a produções que obtiveram o Certificado de Produto Brasileiro, dentre obras cinematográficas e televisivas. Foram analisados 2.749 e 2.636 CPB's de 2017 e 2018, respectivamente, sendo que os pesquisadores da ANCINE privilegiaram certificados de obras que apresentavam informações consistentes sobre suas equipes de produção. Os números do levantamento são importantes pois eles indicam o recorte de gênero não apenas nas funções técnicas das equipes, como também no tipo de obra que é produzido⁷.

⁶ Vide, à frente, os comentários a respeito da distinção entre profissionais below-the-line (abaixo da linha) e above-the-line (acima da linha). Estes conceitos são recorrentemente utilizados por pesquisadores estrangeiros (BANKS, 2009; FERNANDEZ-DAY, 2015) para se referir a sujeitos que, na divisão do trabalho na produção audiovisual, ocupam posições abaixo das que são consideradas como criativas (para usar uma terminologia brasileira, os “cabeças de equipe”). Indicamos aqui, em hipótese, que possa haver uma associação entre as dimensões do criativo (ou socialmente tido como tal) e o âmbito público da obra.

⁷ O Certificado de Produto Brasileiro é o do produto audiovisual não publicitário realizado no Brasil. Ele é feito na ANCINE, e é obrigatório para toda obra que vise à exportação ou comunicação pública. Os pesquisadores da

Assim, foram considerados os certificados de 1.933 documentários, 1.380 obras de ficção, 1.237 vídeo-musicais, 345 obras de variedades, 391 animações e 99 reality-shows. Observação: segundo os pesquisadores, o número de títulos varia em função da inconstância no fornecimento de dados à ANCINE por parte dos solicitantes do certificado. Como somente as informações sobre direção e roteiro são de preenchimento obrigatório no ato do cadastro de CPB⁸, os pesquisadores precisaram realizar um recorte de análise diferente, adotando a função técnica como critério.

Gráficos 3 - Percentuais de Gênero – Cinema (CPB's emitidos em 2017 e 2018)



Fonte: *Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018)* (ANCINE, 2019).

Assim como os dados de Almeida (2018) indicam uma prevalência de mulheres dentre figurinistas, os dados da ANCINE (2018; 2019) indicam isso para as funções de Produção Executiva e Direção de Arte. Mais uma vez, os marcadores sociais de gênero parecem falar alto aqui. É provável que haja características inerentes a estes cargos que lhes fazem ser tendencialmente encaminhados a mulheres. A análise mais detalhada dessa hipótese deve, em nosso juízo, ser acompanhada por uma diversidade maior de dados, especialmente aqueles de natureza qualitativa (como entrevistas semiestruturadas e registros etnográficos).

ANCINE desconsideraram CPB's sem classificação exata de seu tipo (classificadas apenas como "comum"), videoaula e produtos eróticos/pornográficos.

⁸ "Entre as funções técnicas analisadas nesse trabalho, somente as informações sobre direção e roteiro são de preenchimento obrigatório no ato do cadastro de CPB. Portanto, nem sempre as informações referentes a roteirista, produção executiva, direção de fotografia e direção de arte estão disponíveis. Logo, em todos os gráficos, o total de títulos analisados está destacado. Além disso, é importante ressaltar que, nos dados referentes à direção de arte, foram consideradas somente as obras de ficção" (ANCINE, 2019, p.2).

A observação com relação aos dados qualitativos vale também para os demais registros explorados até aqui. Compreender o universo das e dos profissionais que atuam no cinema de maneira mais ampla nos parece improvável sem o devido cruzamento de informações provenientes de fontes diversas. As interações simbólicas e as relações de reconhecimento presentes nesse meio são coisas que os números, tomados de maneira isolada, não permitem o seu retrato detalhado.

2.2.: Pesquisas e dados sobre os profissionais da televisão

A mesma metodologia empregada pelo GEMAA nos levantamentos sobre o cinema brasileiro foi utilizada pelo grupo na análise de telenovelas veiculadas pela Rede Globo de Televisão. É o caso do estudo *Televisão em Cores? Raça e sexo nas telenovelas “Globais” (1984-2014)* (CAMPOS; FERES JÚNIOR, 2015). Essa investigação de Campos e Feres Júnior é relativamente diferente daquela do projeto *A cara do Cinema Nacional*. Ela abrange um arco temporal menor e centra esforços no estudo das representações. Portanto, mais do que os profissionais por trás das câmeras, ela privilegia os atores e os personagens que interpretam.

Entretanto, a pesquisa é relevante em função das suas dimensões. Foram analisadas 162 telenovelas veiculadas entre 1985 e 2014, abrangendo os personagens ditos “centrais”⁹ de todos os núcleos narrativos. O resultado chama a atenção pela imensa desproporcionalidade. Nas peças estudadas, 91,3% dos personagens centrais são representados por atores brancos, o que revela haver uma indiscutível sobrerrepresentação desse grupo nas telas. Além disso, os autores apontam uma recorrência na ambientação geográfica das obras que possuem uma presença maior de atores e personagens não brancos. Assim, “as personagens pretas e pardas não apenas correspondem a uma proporção diminuta dos elencos, como também se fazem mais presentes em novelas de tipos específicos” (CAMPOS; FERES JÚNIOR, 2015, p.3).

Atores e personagens não-brancos tendem a aparecer mais em obras que se passam fora do eixo das regiões sul-sudeste do Brasil. Locações ambientadas em favelas, cortiços e no mundo rural também são recorrentes aqui (vide Tabela 4). Além disso, eles tendem a aparecer mais em telenovelas que se passam no século XIX e no início do século XX. Registre-se a porcentagem de 18,48% de atores não-brancos em narrativas que se passam no período da Colônia e do Império, e 10,42% no período da República Velha. Os dados

⁹ “Não confundir com personagem principal ou protagonista. Consideramos aqui como ‘personagem central’ aquele presente no resumo das tramas centrais de acordo com o site memoriaglobo.globo.com” (CAMPOS; FERES JÚNIOR, 2015, p.5). Soma-se ao dado o fato de que as telenovelas brasileiras costumam ser perpassadas por diversos núcleos narrativos, tornando o mapeamento mais complexo dado o vasto elenco que é empregado.

apontam que telenovelas que se passam na época da escravidão possuem um elenco relativamente mais enegrecido, reproduzindo a associação entre negritude e trabalho escravo.

Enfim, as revelações de Campos e Feres Júnior não são exatamente novas, posto que elas já haviam sido preconizadas em *A Negação do Brasil*. Todavia elas possuem a vantagem da representação quantitativa, o que endossa a denúncia de Joel Zito Araújo. Além disso, apesar de não abranger os demais profissionais que trabalham na realização das telenovelas¹⁰ (como no caso do cinema em *A Cara do Cinema Nacional*) a pesquisa *Televisão em Cores?* relembra a importância de articular a relação de quem produz a obra com o que é representado.

Tabela 4 - Percentual médio de personagens não brancos de acordo com a região e a localização predominante da telenovela (1984-2014)

Região do país		
	Nº de Novelas	% médio de não brancos
Região norte	5	12,18%
Região nordeste	15	11,70%
Região centro-oeste	4	10,36%
Outro país	37	9,50%
Região sudeste	122	8,55%
Não especificada ou fictícia	19	8,44%
Região sul	8	7,04%
Total	162	8,62%
Localização predominante da telenovela		
	Nº de Novelas	% médio de não brancos
Favela ou cortiço	11	18,42
Grande propriedade rural	17	12,24
Campo	38	10,54
Bairro de luxo	65	8,17
Periferia ou subúrbio	50	7,69
Mundo fictício	27	7,55
Espaço urbano	35	6,62
Praia	7	6,16
Pequena propriedade rural	8	6,06
Total	162	8,62

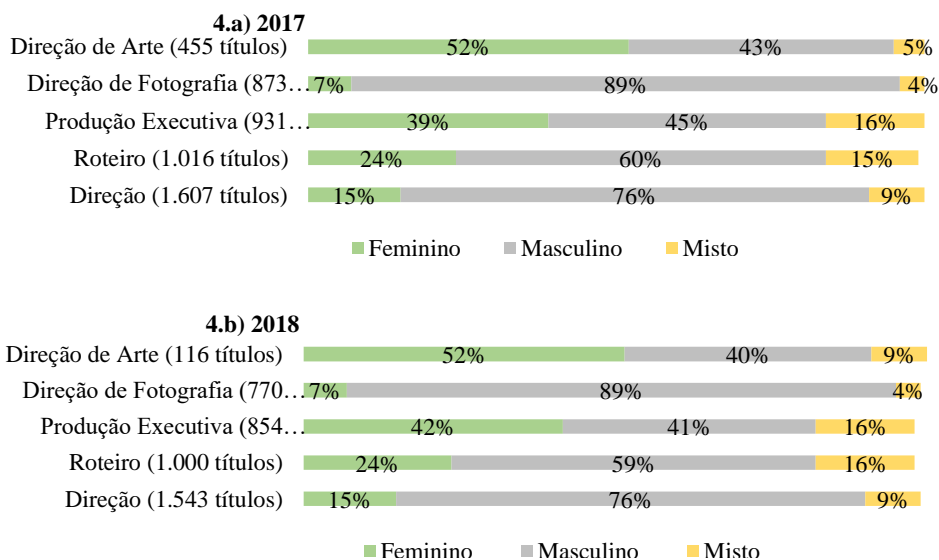
Fonte: *Televisão em Cores? Raça e sexo nas telenovelas “Globais” (1984-2014)* (CAMPOS; FERES JÚNIOR, 2015).

Na chave do gênero, os estudos sobre a televisão vêm sendo organizados de maneira mais sistemática na academia desde o início dos anos 2000 (MONTORO, 2019). Dentre as contribuições iniciais marcantes, Tânia Montoro cita: (i) a contribuição dos Cadernos Pagu /Unicamp, que em 2003 publicou um dossiê mídia e feminismo (Olhares Alternativos, Cadernos Pagu nº 21, 2003); (ii) as pesquisas discutidas no *Simpósio Brasileiro de Gênero e*

¹⁰ Com relação a estes, encontramos apenas a observação: “Nenhum dos escritores ou diretores principais das novelas computadas foi considerado pardo ou preto. Isso indica que, apesar de alguns tímidos esforços da emissora em pluralizar o elenco de suas novelas, o mesmo não vale para sua produção. Como se sabe, os escritores e diretores das novelas da Rede Globo têm um papel que vai muito além da formulação e condução das narrativas dramáticas. Mais do que isso, eles participam da escolha dos protagonistas e de boa parte do elenco, além de opinarem sobre detalhes que vão da locação ao figurino das novelas. Portanto, a hegemonia de produtores (escritores e diretores) brancos é, talvez, mais grave do que a sub-representação de atores pretos e pardos” (CAMPOS; FERES JÚNIOR, 2015, p.22).

Mídia, ocorrido em 2005. A respeito das profissionais que atuam por trás das câmeras na televisão, encontramos dados importantes no levantamento *Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018)* (ANCINE, 2019). Vejamos os Gráficos 3.a e 3.b (arrumar numeração):

Gráficos 4 - Percentuais de Gênero – Televisão (CPB's emitidos em 2017 e 2018)



Fonte: *Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018)* (ANCINE, 2019).

Em comparação com o cinema, os dados obtidos confirmam a tendência de prevalência masculina nos principais cargos (especialmente direção e roteiro) e a maior recorrência de mulheres na Produção Executiva das obras, vide dados da pesquisa *Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016* (ANCINE, 2018). O mesmo padrão se verifica quando a análise toma os formatos registrados nos CPB's como eixo de análise. O levantamento da ANCINE demonstra que a prevalência de homens na direção ocorreu em todos os tipos de obras (animação, documentário, ficção, reality-shows, variedades e vídeo-musical). Veja-se também a hegemonia masculina nos cargos de Direção de Fotografia, algo que no cinema é notado não apenas pelos dados da própria ANCINE (2018), como também nos de Alves, Alves e Silva (2011) e nos de Almeida (2018).

Ademais, soma-se aqui a observação já feita sobre a importância de se cruzar estes dados quantitativos com dados de natureza qualitativa. Essa incumbência se faz ainda mais relevante quando atentamos para o fato que os formatos demandam equipes de produção diversas, com diferentes formatações e lógicas de organização. Na prática, há uma diferença a ser considerada entre quem produz uma animação, um reality show, uma telenovela, um

documentário, um videoclipe ou mesmo um filme. É provável que o registro qualitativo faça emergir diferentes interações sociais, a depender da linguagem que é produzida.

3. O problema das políticas culturais voltadas ao audiovisual

Em *A Cara Do Cinema Nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)* (CANDIDO; et al., 2014), há um importante levantamento de marcos legais que desde os anos 1990 vêm sendo criados para estimular a diversidade nos campos da comunicação e das artes. São leis municipais, estaduais e federais que possuem artigos e cláusulas que visam garantir a pluralidade em todas as fases da realização de obras diversas¹¹. Estes marcos legais justificam-se pela própria realidade do setor, conforme demonstram amplamente os dados que exploramos no item anterior, e serviram como base para a projeção de ações afirmativas nas políticas culturais voltadas ao audiovisual.

Segundo Silva (2018) há três instituições públicas que podemos identificar como centrais na implementação de ações afirmativas (pelos recortes da raça e do gênero) no audiovisual brasileiro em nível federal: o Conselho Superior de Cinema (CSC), a Secretaria do Audiovisual (SAv) vinculado, atualmente, à Secretaria Especial da Cultura, e a própria Agência Nacional de Cinema (ANCINE). Dentre estas, destaca-se o protagonismo da SAV junto à (já extinta) Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República (SEPPIR) e à Secretaria Nacional de Políticas para as Mulheres (SNPM). Deste diálogo interinstitucional nasceram duas iniciativas pioneiras para a promoção da diversidade de raça e gênero no audiovisual nacional: o Edital Carmen Santos Cinema de Mulheres (criado em 2010) e o Edital Curta Afirmativo: Protagonismo da Juventude Negra na Produção Audiovisual (criado em 2012).

Ambos os editais previam não apenas recursos para a realização de filmes por parte de diretores e produtores negros e mulheres, como também incentivos para mostra das produções selecionadas e premiação das melhores obras. Conforme Silva (2018), pode-se considerar tais recursos como um marco importante para o agenciamento destes órgãos federais como *policy makers* de ações afirmativas para o audiovisual. Já segundo Cruz (2019) podemos identificar desde o período da redemocratização (década de 1980) uma “trilha” que conduz às ações afirmativas no setor audiovisual. Segue-se a isso uma série de fatos que fazem parte do jogo de forças e contra forças no entorno das políticas culturais para o audiovisual brasileiro.

¹¹ Os pesquisadores levantaram dezessete leis criadas entre 1995 e 2010 em municípios, estados e no âmbito federal. São leis que estabelecem cotas de participação em obras contratadas por instituições (especialmente as estatais), bem como a definição de medidas específicas, como a reestruturação da programação de emissoras públicas, a pluralidade étnica e cultural em anúncios publicitários e a diversificação do mercado de trabalho no setor.

Enquadramos, a seguir, esta trilha em “momentos”¹² de uma cronologia que ocorre entre as décadas de 1990 e 2010.

No *Momento 1*, temos o prelúdio das ações afirmativas: as iniciativas legislativas formuladas durante e logo após a redemocratização do Brasil (anos 1980 e 1990). Fazem parte desse momento: (i) a própria Constituição Federal de 1988 (especialmente Art.7º, Inciso XX e Art. 215, §1º)¹³; (ii) a iniciativa pioneira na Constituição Estadual da Bahia (de 1989) que em seu Capítulo XXIII, Art. 289, institui a obrigatoriedade de inclusão de uma pessoa negra quando é “veiculada publicidade estadual com mais de duas pessoas”; (iii) as Leis Municipais 4.193/1995 (Vitória - ES), 2.325/1995 (Rio de Janeiro – RJ), 6.979/1995 (Belo Horizonte – MG) e 12.353/1997 (São Paulo – SP), as quais visam assegurar (através de cotas e incentivos) a diversidade racial e de gênero na representatividade de mulheres e negros na mídia.

O *Momento 2* é representado pela articulação de artistas e cineastas no campo das lutas políticas, culturais e simbólicas. Pelo recorte da raça, são marcos desse momento (CRUZ, 2019): (i) a mostra de diretores negros no Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, no ano 2000; (ii) o Manifesto Dogma Feijoada¹⁴ (lançado pelo grupo Cinema Feijoada), no ano 2000, e o Manifesto do Recife, em 2001, ambos reivindicando uma agenda estética e política para o cinema negro; (iii) o Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe, idealizado por Zózimo Bulbul¹⁵ em 2007.

No recorte de gênero, temos: (i) o relevante percentual de diretoras mulheres durante a retomada do cinema brasileiro (anos 1990), com destaque para Carla Camurati, Laís Bodansky, Tata Amaral, Anna Muylaert, Eliane Fonseca, Eliane Caffé, Monique Gardenberg, Suzana Moraes, Mara Mourão, Rosane Svartman, Daniela Thomas, Sandra Werneck, Lina Chamie, Tânia Lamarca e Mirella Martinelli (ALVES; ALVES; SILVA, 2011); (ii) o Festival Internacional de Cinema Feminino, em 2004 (ALVES; ALVES; SILVA, idem); (iii) o seminário *O Controle Social da Imagem da Mulher na Mídia*, organizado em 2009 pelas participantes da iniciativa Articulação Mulher e Mídia, atual Rede Mulher e Mídia (RMM).

¹² O uso da palavra “momento” é uma elaboração nossa. Não se trata de uma abordagem “etapista” dos acontecimentos em questão, mas cumpre função heurística para ilustrar um conjunto de fatualidades interconectadas que ocorreram num determinado momento (entre as décadas de 2000 e 2010).

¹³ Trata-se de dispositivos legais que, respectivamente, garantem proteção do mercado de trabalho da mulher, e a proteção às manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileira.

¹⁴ “Dogma Feijoada: – manifesto acerca da imagem do negro no cinema brasileiro”, assinado por Jeferson De, Rogerio de Moura, Ari Candido, Noel Carvalho, Billy Castilho, Daniel Santiago, Lilian Solá Santiago e Luiz Paulo Lima. Segundo Carvalho e Domingues (2018), o manifesto representa um marco na invenção do Cinema Negro no Brasil que nasce da reivindicação por representatividade.

¹⁵ Ator e diretor brasileiro, tido como um dos precursores do cinema negro no Brasil. Além de ter dirigido e atuado em filmes e telenovelas, fundou em 2007 o Centro Afro Carioca de Cinema, instituição que desenvolve projetos vinculados à cinematografia negra.

O *Momento 3* é representado por iniciativas políticas e jurídicas que colocaram a relação entre raça, gênero e cultura no centro da agenda federal. Insere-se aqui o Estatuto da Igualdade Racial (Lei 12.288/2010), o qual prevê, em diversos artigos, a eliminação de obstáculos históricos que impedem a representação da diversidade étnica nas esferas pública e privada através de ações afirmativas. Inclui-se aqui também o Plano Nacional de Políticas para as Mulheres (PNPM), lançado em 2013, o qual prevê incentivos para políticas que ampliem o acesso aos meios de produção, difusão e da própria produção cultural (ALMEIDA; CEREDA, 2017). As disposições encontradas no Estatuto da Igualdade Racial e no PNPM serviram como base para a formulação do Edital Curta Afirmativo e o Edital Carmen Santos.

O *Momento 4* é caracterizado pela batalha jurídica e ideológica em torno da legalidade dos editais, em especial do Curta Afirmativo. Em maio de 2013, o Juiz Federal José Carlos do Vale Madeira, do Tribunal Regional Federal (1ª Região/TRF) embargou não apenas o edital em questão, como outros recursos alocados pelo (extinto) Ministério da Cultura com o recorte de raça¹⁶. Segue-se a isso a disputa nos tribunais, tendo o governo federal como parte representada pela Advocacia Geral da União (AGU), a qual se estendeu até 2013 com o subsequente parecer do Supremo Tribunal Federal (STF) em favor da aplicação dos editais¹⁷.

Partimos da hipótese de que estes quatro momentos formam um conjunto de causalidades que antecedem uma “onda” recente de iniciativas e intervenções no âmbito da circulação de audiovisual no Brasil. Essa onda é marcada pela organização recente de associações, movimentos e coletivos contemporâneos que atuam sobre a participação de profissionais negros e mulheres no audiovisual nacional. Tais organizações foram criadas com objetivos diversos. No entanto, ao olhá-las de perto, percebe-se que sua atuação se dá no contexto das políticas culturais e no campo simbólico (estético, artístico). Uma análise preliminar sugere que parte significativa dessa intervenção se dá tanto pela defesa de direitos adquiridos, quanto pela defesa de reconhecimentos profissionais e artísticos.

Assim, temos, por exemplo, a Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negros (APAN) criada em 2016, “a partir da articulação entre jovens realizadoras e realizadores que estiveram presentes no Encontro de Cinema Negro: Zózimo Bulbul em 2015” (CRUZ, 2019, p.30). Três ações recentes da APAN parecem se enquadrar na “onda” a que nos referimos: (i) a ação junto à Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo (SPCINE) na defesa Edital de

¹⁶ Além do Curta Afirmativo, o Edital Prêmio Funarte de Arte Negra, o Edital de Apoio à Coedição de Livros de Autores Negros e o Edital de Apoio à Pesquisadores Negros.

¹⁷ Segundo Cruz (2019), essa batalha ocorreu na esteira das disputas pela legitimidade das ações afirmativas como um todo, sendo que o mesmo ocorreu na ocasião da implantação da política de cotas no ensino superior através da Lei nº 12.711/2012.

Curtas de 2016; (ii) a defesa dos editais Curta e Longa Afirmativo junto à SAV; (iii) a conquista de cotas raciais e de gênero no edital *Concurso Produção para Cinema 2018*, com recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). Além da ação política a APAN agrega uma rede de profissionais e catálogos de filmes, atuando também como fonte de capitais social e simbólico.

Pelo recorte de gênero, destaca-se algumas das iniciativas relacionadas por Sarmet e Tedesco (2017), como portais jornalísticos¹⁸, grupos em redes sociais¹⁹, plataformas com bases de dados²⁰, premiações e festivais²¹, novos tipos de produtoras e projetos de exibição²². As autoras utilizam também o conceito de “onda” emprestado de Costa (2009), a qual é constituída por acontecimentos de “tempo longo”, cujo alcance é maior que os eventos conjunturais. Acreditamos que tal conceito pode abarcar também as disputas e os circuitos de valorização que ocorrem pelo recorte étnico-racial. Tanto a trilha de “momentos” que ocorrem entre os anos 1990 e a década de 2010, a qual tem como ápice a política federal de editais de fomento, quanto a “onda” de iniciativas voltadas à defesa de direitos e de reconhecimento, não são fortuitas. Elas ocorrem face a uma realidade de desequilíbrio e desproporcionalidade entre profissionais que atuam no audiovisual, conforme apontam os dados que exploramos anteriormente.

4. Interpretação dos dados e da revisão bibliográfica

Os dados que observamos e a bibliografia revisada apontam para duas linhas de análise. A primeira tem como ponto de inquietação o teor dos estudos sobre os profissionais do audiovisual, seus apontamentos e seus desdobramentos possíveis. A segunda tem como interrogação o impacto das políticas culturais sobre este universo. Em ambos os casos, sugerem-se lacunas empíricas e hipóteses de pesquisa com potencial de desenvolvimento. Estas lacunas, por sua vez, não imputam nenhum tipo de descrédito ou desmerecimento às produções bibliográficas aqui consideradas. Pelo contrário, compreendemos que as virtudes de uma boa investigação são não apenas as elucidações que elas fornecem, mas também as perguntas que elas deixam para serem respondidas a posteriori.

¹⁸ Vide portal *Mulher no Cinema*, disponível em: <<https://mulhernocinema.com/>> acesso em 27/08/2020.

¹⁹ Vide grupo *Mulheres do Audiovisual Brasil* no Facebook, o portal *Mulheres Audiovisual* (disponível em <<https://mulheresaudiovisual.com.br/>>, acesso em 27/08/2020) e o Coletivo DAFB – Diretoras de Fotografia do Brasil (disponível em <<https://www.dafb.com.br/>>, acesso em 27/08/2020).

²⁰ Vide o portal “Fotógrafas de Cinema”, coordenado pela própria Marina Tedesco: disponível em <<http://fotografasdecinema.com.br/>>, acesso em 27/08/2020.

²¹ Cite-se aqui o Cabéria – Prêmio de Roteiro para histórias protagonizadas mulheres e o festival FINCAR ocorrido em 2016 na cidade de Recife.

²² São referências aqui a produtora Eparrêi Filmes, o projeto Academia das Musas Cinemateca Capitólio, em Porto Alegre (RS) e o Cineclube Delas.

A respeito dos números que apresentamos no item 2 do presente artigo, percebe-se que eles se referem majoritariamente a sujeitos que ocupam posições socialmente reconhecidas na produção de audiovisual no Brasil. Além disso, há a provável relação entre a função cumprida na produção da obra audiovisual e o papel atribuído ao sujeito pelos seus marcadores sociais. Nesse sentido, não é fortuito que Campos e Feres Júnior (2015) tenham observado que, em novelas produzidas pela Rede Globo, atores e personagens não-brancos apareceram mais em narrativas historicamente localizadas na época da colônia, reforçando a associação entre negritude e trabalho escravo²³. Igualmente, não é fortuito que diversos gráficos e tabelas aqui apresentados indiquem uma maior participação de mulheres em funções menos visíveis (como figurino, produção e produção executiva), a maioria das quais não possuem o mesmo potencial de visibilidade de diretores e roteiristas.

Dito isso, os dados não demonstram como é a distribuição de raça e gênero em muitas funções técnicas que não fazem parte do recorte dos “cabeças de equipe”. Segundo Del Teso, Cardôso e Ortega (2016), “cabeça de equipe” é o sujeito que organiza seu próprio grupo de colaboradores em função de uma cadeia de tomada de decisões. Assim, Produtores Executivo podem mobilizar contadores e advogados, o Roteirista-Editor pode conduzir uma equipe de roteiristas e pesquisadores, e o Diretor acaba por coordenar as equipes de produção e pós-produção. Todas estas equipes representam um universo inteiro de profissionais que carecem de uma observação detalhada.

Mapear estes sujeitos é um desafio à parte. Em trabalho anterior (CASALOTTI, 2019), sugerimos que uma pista a ser seguida pode ser a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) por se tratar de uma normativa institucional que serve como base para levantamentos feitos por órgãos oficiais como a Secretaria Especial de Previdência e Trabalho (antigo Ministério do Trabalho e do Emprego) e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Dentre estes levantamentos, podemos enumerar a Relação Anual de Informações Sociais (RAIS) e a Pesquisa Nacional por Amostra Domiciliar (PNAD). Ainda que, muitas vezes, a CBO não corresponda exatamente às ocupações da forma como elas estão distribuídas pelo mercado de trabalho, ela permite uma visualização mais ampla do universo em função dos múltiplos níveis de desagregação dos dados.

²³ “Tal distribuição temporal parece refletir uma concepção de nação muito próxima à ideologia da democracia racial, que se tornou dominante em nosso país entre os anos 1930 e 1980. Nesse imaginário, o negro teve presença marcante durante todo o período de “formação” do povo brasileiro, isto é, na Colônia e no Império. Depois disso, o imaginário de um povo híbrido inviabiliza a negritude em nome de um país que se diz mestiço, mas que, na verdade, se pensa em acelerado processo de embranquecimento. Ao termo, a mestiçagem funciona como um imaginário de invisibilização da negritude, a qual só representada em referências a um passado que se crê superado” (CAMPOS; FERES JÚNIOR, 2015, p.16).

As categorias da CBO relativas especificamente à produção de audiovisual foram elaboradas de acordo com duas leis que regulamentam os profissionais do setor. Primeiramente, a Lei 6.533/78, a qual estabelece os parâmetros reguladores para o exercício das profissões de *Artista* (Inciso I) e de *Técnico em Espetáculos de Diversões* (Inciso II). Este segundo, classificado sob o título dos “espetáculos e diversões”, abarca o trabalhador que atua no cinema²⁴. Similar à regulamentação destes trabalhadores, há a Lei 6.615/78, sancionada na mesma época, que reconhece a categoria profissional de *Radialista*, enumerando funções pertencentes à área de radiodifusão (ou seja, tanto rádio quando televisão)²⁵.

A partir da CBO e destas duas leis, percebemos que há uma série de ocupações que não apareceram nas pesquisas revisadas no presente artigo. São elas, por ordem alfabética: Camareiro de televisão, Cenógrafo de cinema, Cenógrafo de TV, Cenotécnico, Editor de TV e vídeo, Finalizador de filmes, Finalizador de vídeo, Guarda-roupa de cinema, Maquinista de cinema e vídeo, Montador de filmes, Operador de câmera, Produtor de televisão, Supervisor técnico operacional de sistemas de televisão e produtoras de vídeo, Técnico em operação de equipamentos de produção para televisão e produtoras de vídeo, Técnico em operação de equipamento de exibição de televisão, Técnico em operação de equipamentos de transmissão/recepção.

A maioria destas categorias, ao menos no âmbito da produção, faz parte de um grupo de profissionais do audiovisual que na literatura internacional (BANKS, 2009; FERNANDEZ-DAY, 2015) vem sendo chamada de *below-the-line* (abaixo da linha). Trata-se dos sujeitos cujos nomes não constam nas páginas iniciais do projeto e do orçamento de um filme. Funções socialmente reconhecidas como direção, roteiro e produção executiva são *above-the-line* (acima da linha), os “cabeças de equipe” (DEL TESO, et. al., 2016) e são ocupadas por sujeitos tidos como autores do trabalho criativo da obra. Entre os primeiros e os segundos haveria, segundo Fernandez-Day (idem), uma *dark line* (linha escura), um abismo de reconhecimento público e salarial.

Os dados revisados no item 2 do presente artigo dizem muito a respeito dos profissionais brasileiros “acima da linha” e muito pouco sobre os “abaixo da linha”, o que

²⁴ Definido pelo texto da lei como: “o profissional que, mesmo em caráter auxiliar, participa, individualmente ou em grupo, de atividade profissional ligada diretamente à elaboração, registro, apresentação ou conservação de programas, espetáculos e produções”.

²⁵ O Art.4º desta lei divide a profissão em três tipos de atividades distintas: administração, produção e técnica. No §2º são especificadas as atividades de produção (autoria, direção, produção, interpretação, dublagem, locução, caracterização e cenografia). No §3º são especificadas as atividades técnicas (direção, tratamento e registros sonoros, tratamento e registros visuais, montagem e arquivamento, transmissão de sons e imagens, revelação e cópiagem de filmes, artes plásticas e animação de desenhos e objetos, e manutenção técnica).

enseja diversas perguntas. Como são os arranjos de raça e de gênero nestas categorias secundarizadas? Estes arranjos se assemelham ou diferem daqueles encontrados entre os “cabeças de equipe”? A incidência de mais ou menos mulheres e negros dentre os “cabeças de equipe” influencia na distribuição de gênero e raça entre os profissionais “abaixo da linha”? Houve variações ao longo do tempo? Se sim, quais seriam os fatores estruturais que poderiam refletir sobre a série histórica? As políticas culturais voltadas a ações afirmativas colaborariam com uma distribuição de representatividade mais equilibrada no campo?

As respostas para essas perguntas poderiam ser dadas através de um percurso metodológico que abarcasse dados quantitativos e qualitativos. Pelo lado quantitativo, falamos em referência a números da RAIS e da PNAD, bases que permitiriam observar a evolução histórica do emprego e do salário nestas categorias e, por aproximação, as suas respectivas distribuições de raça e de gênero²⁶. Pelo lado qualitativo, falamos em referência a dados provenientes de entrevistas semiestruturadas e observações participantes, especialmente nos ambientes de filmagem e edição das obras. O aspecto qualitativo nos parece essencial para captar observações e relatos sobre interações que contenham especificidades em função de marcadores sociais de raça e de gênero, como relações de hierarquia, demonstrações de poder, processos de exclusão e de invisibilidade etc.

Há, enfim, a questão das políticas culturais. Como se percebe pela bibliografia revisada no item 3 deste artigo, a implantação de ações afirmativas no audiovisual nacional pode ser considerada como um processo em construção (desde meados dos anos 2000) e com possibilidades de ampliação. O fomento proveniente de editais como o Curta Afirmativo e o Carmen Santos representou uma sinalização importante para os profissionais brasileiros do audiovisual. Além disso, a existência de movimentos organizados (como a APAN) e iniciativas como aquelas apontadas por Sarmet e Tedesco (2017) apontam para a possibilidade de parcerias interinstitucionais entre o Estado e a sociedade civil.

Ocorre que, justamente por ser um processo introdutório, os empreendimentos feitos no sentido de promover a diversidade de raça e gênero no audiovisual tiveram, aparentemente, um efeito ainda incipiente. Nesse sentido, os dados do estudo *Participação feminina na produção audiovisual brasileira* (2018) (ANCINE, 2019), conforme demonstrado nos Gráficos 3a, 3b, 4a, 4b e na Tabela 5, são sintomáticos. As disparidades entre homens brancos e mulheres e pessoas negras seguem equivalentes a um problema estrutural, ou seja,

²⁶ Nesse ponto, nos referimos em especial aos dados da PNAD, os quais, apesar de serem coletados por amostragem, permitem um nível mais de especificação e de desagregação. Os dados da RAIS têm a vantagem de abarcar a totalidade dos empregos formais em cada categoria, mas não possui dados sobre a distribuição étnico-racial pela impossibilidade de aplicar métodos de (auto ou hetero) identificação.

recorrente em diferentes escalas da estrutura produtiva. Daí utilizarmos o termo “processo em construção” para definir esse movimento mais geral.

A ideia de um “problema estrutural” nos parece útil aqui. Debates recentes, como aquele proposto por Almeida (2019), dão conta de afirmar que o racismo é “estrutural e estruturante”. De alguma maneira, podemos estender isso para o gênero e a interseccionalidade (ou consubstancialidade), visto que as mulheres negras representam o grupo mais vulnerável de toda a sociedade. Conceitos como o de raça possuem uma espécie de polissemia histórica, se adaptando a diversos contextos e conjunturas. Todavia, o racismo é um fato normalizado nas estruturas sociais, tornou-se racionalidade²⁷, e cria barreiras para que a pauta de grupos minoritários se converta em políticas públicas.

Acreditamos que essa seja uma das prováveis razões que dificultaram (e que ainda dificultam) o avanço institucional para o estímulo à diversidade junto à produção brasileira de audiovisual. Esse é um indicativo que nos é dado por Silva (2018). Segundo a autora, os editais supracitados, por exemplo, não se converteram em ações coordenadas pela Secretaria do Audiovisual (vinculada à atual Secretaria Federal da Cultura) em conjunto com o Conselho Superior de Cinema e a ANCINE. Nesse sentido, haveria ainda uma baixa interlocução entre estas instituições no sentido de formular e executar políticas culturais orientadas pelos valores da diversidade de raça e gênero, apesar de a ANCINE ter assumido algumas iniciativas, como cotas no *Concurso Produção para Cinema 2018*.

Esta é uma hipótese a ser verificada, a qual só poderá ser devidamente analisada através de um exame dos desdobramentos das políticas do atual governo federal (cuja gestão se encerra em 2022) para a cultura e para o audiovisual. Há uma série de interrogações sobre o futuro de diretrizes implementadas antes de 2018, especialmente do que tange a aplicação de cotas em políticas de financiamento direto (como os editais). Sabe-se que há um interesse da presidência da república em atuar sobre a relação entre Estado e indústria audiovisual, conforme demonstram episódios recentes.

Cite-se, por exemplo, a polêmica ocorrida em 2019 envolvendo Jair Bolsonaro a respeito da ANCINE, quando ele declarou intenções de mudar o caráter do funcionamento da agência, chegando mesmo a defender em sua completa extinção (MAZZIEIRO, 2019).

²⁷ Em vídeo ao canal da Boitempo, Silvio Almeida argumenta: “o racismo, e eu estou parafraseando o Christian Laval e o Pierre Dardot [autores do livro *A nova razão do mundo*] quando eles dizem que o neoliberalismo é uma forma de racionalidade, eu queria acrescentar. O racismo é uma forma de racionalidade, é uma forma de normalização, de compreensão das relações. O racismo ele constitui não só as ações conscientes, mas constitui também aquela posição que a gente chama de inconsciente”. Disponível em: <https://youtu.be/PD4Ew5DIGrU>, acesso em 27/08/2020.

Recentemente, houve também uma controvérsia pública a respeito da gestão da Cinemateca Brasileira entre a Secretaria Federal de Cultura e a Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (ACERP) que até 2020 administrava a instituição. Em agosto desse ano o atual secretário (Mário Frias) ordenou à ACERP a entrega das chaves da Cinemateca, e a decisão sobre a duração do contrato da associação segue tramitando na justiça. Não se sabe, no entanto, até que ponto essa ação poderia resultar em rupturas significativas com o período que analisamos nesse artigo.

Igualmente, atentamos para a necessidade de que as pesquisas sobre as políticas culturais obtenham mais dados sobre os profissionais do audiovisual “abaixo da linha”. Ao pesquisar sobre os editais, percebemos que o recorte dos profissionais considerados para efeitos de aplicação das cotas eram sobretudo os coautores “jurídicos” da obra²⁸. Em nossas buscas, encontramos que o Edital Curta Afirmativo indicava a inscrição por pessoas físicas, especificamente diretor ou produtor, sendo facultativo o acúmulo de outras funções (SILVA, 2014). Já o Edital Carmen Santos foi anunciado na assessoria de imprensa da Agência Brasil/Empresa Brasil de Comunicação (EBC), como tendo incentivado “produções [que] tiveram em suas equipes mulheres ocupando quase todas as funções” (CAZARRÉ, 2016). Anote-se que essas informações ainda carecem de uma ilustração empírica mais detalhada.

Assim, algumas perguntas ficam abertas para questionamentos futuros: como se deram os arranjos de raça e de gênero nos profissionais “abaixo da linha” nas equipes de produção das obras contempladas por estas políticas culturais recentes? Estes arranjos se assemelham ou diferem dos padrões observados ao longo da história da produção audiovisual brasileira? Ainda: caso estas políticas tenham tido efeito inclusivo nas equipes de produção, como foi o processo de recrutamento de indivíduos para as funções de base? O que esse recrutamento teria a nos dizer a respeito das redes de colaboração entre profissionais negros e mulheres no audiovisual brasileiro? Como são estabelecidas as distribuições de capital social e reconhecimento entre as posições do campo?

Mais uma vez: as respostas para essas perguntas poderiam ser dadas através de um percurso metodológico que abarcasse dados quantitativos e qualitativos. No lado quantitativo,

²⁸ Falamos “jurídicos” em referência à lei brasileira dos direitos autorais (Lei 9610/1998), especialmente o Art.16 que indica: “são coautores da obra audiovisual o autor do assunto ou argumento literário, musical ou lítero-musical e o diretor”. No Art.25, a lei indica que a titularidade dos direitos morais e intelectuais da obra o diretor (exclusivamente). No Art.81, a lei indica que cada cópia da obra audiovisual deve especificar: os nomes ou pseudônimos do diretor e dos demais coautores; o título da obra adaptada e seu autor, se for o caso; os artistas intérpretes; o nome dos dubladores. Em nenhuma destas partes da lei, no entanto, encontramos especificações mais detalhadas sobre as demais funções técnicas consideradas em uma obra. Esse papel acaba sendo cumprido pelas leis de regularização profissional, como Leis 6533 e 6615 de 1978.

poder-se-ia investigar, por exemplo, as distribuições de gênero em fichas técnicas das obras contempladas nos editais supracitados, a exemplo da metodologia utilizada por Almeida (2018) para analisar as obras da Globo Filmes. Pelo lado qualitativo, poder-se-ia utilizar o expediente das entrevistas semiestruturadas para investigar aspectos não visíveis nos dados públicos que se pode obter a respeito destas obras, como, por exemplo, a distribuição de raça nas equipes e nas funções técnicas consideradas.

5. Conclusão

O presente texto teve como objetivo apresentar brevemente algumas propostas para uma agenda de pesquisa sobre o mundo do trabalho no audiovisual. Os elementos que expusemos são as linhas iniciais de uma pesquisa que pretendemos realizar nos próximos anos. A nossa inserção no campo empírico deverá ocorrer até 2022, ano em que se projeta a finalização da tese de doutorado do proponente desta pesquisa junto ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UNICAMP. Até lá, propomos avançar na compreensão dos ingredientes indicados no decorrer desta exposição, sempre tomando como ponto de partida axiológico o mundo do trabalho dos profissionais do audiovisual.

Ao observar este campo empírico, percebe-se que há diferenças na maneira como os profissionais estão socialmente dispostos nele, seja em função de seus marcadores de raça e de gênero, seja em função da posição que ocupam nas hierarquias de produção. A revisão bibliográfica denotou uma série de interrogações sobre os sujeitos que ocupam as posições de base na estrutura da produção das obras audiovisuais. Em nossa avaliação, estas interrogações apontam para um campo empírico relevante de ser investigado. Assim, os apontamos que realizamos, especialmente ao analisar a bibliografia considerada, representam não apenas uma ilustração sobre este universo, mas também um compromisso de pesquisa. Faz parte de nossas ambições avançar nas questões que aqui foram levantadas, buscando responder às interrogações que realizamos.

6. Bibliografia

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA (ANCINE). Participação Emprego no Setor Audiovisual Estudo Anual 2018 (Ano-base 2016). Rio de Janeiro: Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA), 2018.

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA (ANCINE). Participação feminina na produção audiovisual brasileira (Ano-base 2018). Rio de Janeiro: Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA), 2019.

ALMEIDA, Heloisa Buarque de. Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela. *Revista Estudos Feministas*, v. 15, n. 1, p. 177-192, 2007.

ALMEIDA, Milena Cristina; CEREDA, Allan Mateus. História Das Políticas Culturais Para Mulheres No Brasil. *RELACult-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, v. 3, n. 2, p. 142-153, 2017.

ALMEIDA, Ricardo Normanha Ribeiro de. Eu sei o meu lugar: relações de trabalho e gênero na produção cinematográfica da Globo Filmes (279 p.). Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen Editorial, 2019.

ALVES, Paula; ALVES, José Eustáquio Diniz; SILVA; Denise Britz do Nascimento. *Mulheres no Cinema Brasileiro*. Caderno Espaço Feminino., Uberlândia/MG, v.24, n.2, p. 365-394, Jul/Dez. 2011.

ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo-a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. *Revista USP*, n. 69, p. 72-79, 2006.

BANKS, Miranda. Gender Below-the-Line, Defining Feminist Production Studies, In: MAYER, Vicki (ed. et al). *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2009. p. 87-98.

CAMPOS, Luiz Augusto; FERES JÚNIOR, João. Televisão em Cores? Raça e sexo nas telenovelas “Globais” (1984-2014). *Textos para discussão GEMAA*, n. 10, p. 2-23, 2015.

CANDIDO, Marcia Rangel et al. A Cara Do Cinema Nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012). *Textos para discussão GEMAA*, n. 6, p. 1-25, 2014.

CANDIDO, Marcia; CAMPOS, Luiz Augusto; FERES JÚNIOR, João. A Cara do Cinema Nacional: gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014). *Textos para discussão GEMAA*, n. 13, p. 1-20, 2016.

CANDIDO, Marcia Rangel et al. Raça e Gênero no Cinema Brasileiro (1970-2016). *Boletim GEMAA*, n. 2, 2017.

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. DOGMA FEIJOADA: A invenção do cinema negro brasileiro. *Revista brasileira de ciências sociais*, v. 33, n. 96, 2018.

CASALOTTI, Bruno. Entre a sociologia e as teorias da comunicação: propostas para uma agenda de pesquisa sobre o mundo do trabalho no audiovisual. In: 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Intercom, Belém, PA, 2019.

CAZARRÉ, Marieta. Mostra de filmes feitos por mulheres começa hoje, em Brasília. In: Agência Brasil (EBC), 23 de março de 2016. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2016-03/mostra-de-filmes-feitos-por-mulheres-comeca-hoje-em-brasilia>>. Acesso em: 20 de agosto de 2020.

COSTA, Suely Gomes. “Onda, rizoma e ‘sororidade’ como metáforas: representações de mulheres e dos feminismos (Paris, Rio de Janeiro: anos 70/80 do século XX)”. *Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis*, v. 6, n. 2, p. 01-29, jul./dez. 2009

CRUZ, Viviane Ferreira da. *Cinemas Negros: modelos de negócios viáveis às mulheres negras*. 2019. 363 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação) —Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

DEL TESO, Pablo; CARDÔSO, Cristina; ORTEGA, Raquel. Desenvolvimento de projetos audiovisuais: pela Metodologia DPA. Ilhéus: SciELO Books (Editus Editora da UESC), 2016.

DE HOLLANDA, Heloísa Buarque; MENDONÇA, Ana Rita; PESSOA, Ana. Realizadoras de cinema no Brasil: 1930-1988. Rio de Janeiro: CIEC, p 133, 1989.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina; MESSA, Márcia Rejane. Os estudos de gênero na pesquisa em comunicação no Brasil. Comunicação e gênero: a aventura da pesquisa, v. 4, p. 65-82, 2008.

FERNANDEZ-DAY, Rosa. Reel stitches: Female “Below-the-Line” Workers in British Heritage Cinema. *The Projector: A Journal on Film, Media, and Culture*, 2015.

HAMBURGER, Esther Império. A expansão do "feminino" no espaço público brasileiro: novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80. *Revista Estudos Feministas*, v. 15, n. 1, p. 153-175, 2007.

KERGOAT, Danièle. Dinâmica e consubstancialidade das relações sociais. *Novos estudos CEBRAP*, n. 86, p. 93-103, 2010.

PURCELL, Kate. Gênero e insegurança no trabalho no Reino Unido. *Revista Estudos Feministas*, v. 12, n. 2, p. 147, 2004.

MAZIEIRO, Guilherme. Jair Bolsonaro diz que vai buscar "extinção da Ancine". In: UOL (Redação), 25 de julho de 2019. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/07/25/jair-bolsonaro-diz-que-vai-buscar-extincao-da-ancine.htm>>. Acesso em: 20 de agosto de 2020.

MONTORO, Tânia. Protagonismos de gênero nos estudos de cinema e televisão no País. *Lumina*, v. 3, n. 2, 2009.

PESSOA, Ana. Por trás das câmeras. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). *Realizadoras de cinema no Brasil: 1930-1988*. Rio de Janeiro: CIEC, p 133, 1989.

SARMET, Érica; TEDESCO, Marina Cavalcanti. Iniciativas e ações feministas no audiovisual brasileiro contemporâneo. *Revista Estudos Feministas*, v. 25, p. 1373-1391, 2017.

SILVA, Juliana. MinC lança edital voltado para produção audiovisual negra. In: Fundação Cultural Palmares (Intitucional), 13 de novembro de 2014. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/?p=35030>>. Acesso em: 20 de agosto de 2020.

SILVA, Eloiza Mara. Raça e gênero no campo público de fomento ao audiovisual: mapeamento de policy makers. *Revista de Políticas Públicas*, v. 22, n. 1, p. 285-306, 2018.