

Recebido em: 01/08/2018.

Aprovado condicionalmente em: 22/12/2018.

Aprovação final em: 12/03/2019.

A FLEXIBILIDADE POR TRÁS DAS CÂMERAS: TRANSFORMAÇÕES NA CADEIA PRODUTIVA DO CINEMA E OS IMPACTOS NO MERCADO DE TRABALHO.

*THE FLEXIBILITY BEHIND THE CAMERAS:
TRANSFORMATIONS IN THE PRODUCTIVE CHAIN OF CINEMA
AND THE IMPACTS ON THE LABOR MARKET.*

*LA FLEXIBILITÉ DERRIÈRE LES CAMÉRAS:
TRANSFORMATIONS DANS LA CHAÎNE DE PRODUCTION DU
CINEMA ET LES IMPACTS SUR LE MARCHÉ DU TRAVAIL.*

*LA FLEXIBILIDAD DETRÁS DE LAS CÁMARAS:
CÁMBIOS EN LA CADENA PRODUCTIVA DEL CINE
Y LOS EFECTOS EN EL MERCADO DE TRABAJO.*

Ricardo Normanha Ribeiro de Almeida*

RESUMO: O artigo tem como objetivo analisar as transformações na cadeia produtiva do cinema brasileiro a partir da entrada da Globo filmes no mercado cinematográfico e os impactos para o mercado de trabalho neste setor. O trabalho em cinema caracteriza-se pelas suas dimensões de flexibilidade e incertezas. Neste contexto, a reestruturação da produção de filmes no Brasil acarreta em um processo de desintegração vertical da cadeia produtiva, ao passo que estabelece uma organização extensiva de cooperação entre empresas, apontando para um processo de especialização flexível entre as diversas empresas envolvidas na produção cinematográfica. Como resultado desta dinâmica, ao se observar os dados referentes ao emprego com vínculo no setor do audiovisual, pode-se perceber que as configurações das cadeias produtivas deste segmento compartilham da lógica flexível de produção, marcada pela descentralização dos processos produtivos e terceirização das atividades inerentes à realização das obras audiovisuais. Exemplo disso é o crescimento do número de estabelecimentos empregadores nas atividades de produção e pós-produção, grande parte deles categorizados como pequenas e microempresas.

Palavras chave: Cadeia produtiva do cinema, mercado de trabalho artístico, Globo Filmes, trabalho em cinema, cinema brasileiro.

* Doutor em Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, Brasil; E-mail: normanha.ricardo@gmail.com

ABSTRACT: *The paper aims to analyze the transformations in the production chain of Brazilian cinema from the entry of Globo Filmes in the film market and the impacts to the labor market in this sector. The work in cinema is characterized by its dimensions of flexibility and uncertainties. In this context, the restructuring of film production in Brazil leads to a process of vertical disintegration of the production chain, while establishing an extensive organization of cooperation between companies, pointing to a flexible specialization process among the various companies involved in film production. As a result of this dynamic, when observing the data related to employment with a link in the audiovisual sector, it can be seen that the configurations of the productive chains of this segment share the flexible production logic, marked by the decentralization of the productive processes and outsourcing of the inherent activities audiovisual works. An example of this is the growth in the number of employers in production and post-production activities, most of them categorized as small and micro-companies.*

Keywords: *Productive chain of cinema, artistic work market, Globo Filmes, work in cinema, brazilian cinema.*

RÉSUMÉ: *Cet article vise à analyser les changements dans la chaîne de production du cinéma brésilien de l'entrée des Globo Filmes sur le marché du film et l'impact sur le marché du travail dans ce secteur. Le travail au cinéma se caractérise par ses dimensions de flexibilité et ses incertitudes. Dans ce contexte, la restructuration du cinéma au Brésil implique un processus de désintégration verticale de la chaîne de production, tout en établissant une vaste organisation de la coopération commerciale, pointant vers un processus de spécialisation flexible entre les différentes entreprises impliquées dans la production cinématographique. En raison de cette dynamique, d'observer le lien de données relatives à l'emploi dans le secteur audiovisuel, on peut voir les paramètres des chaînes de production dans cette part du segment de la logique de production flexible, marquée par la décentralisation des processus de production et la sous-traitance des activités inhérentes œuvres audiovisuelles. On peut citer comme exemple l'augmentation du nombre d'employeurs dans les activités de production et de postproduction, la plupart d'entre eux étant classés comme petites et microentreprises.*

Mots-clés: *Chaîne de production de film, marché du travail artistique, Globo Filmes, travail au cinéma, cinéma brésilien.*

RESUMEN: *El artículo tiene como objetivo analizar las transformaciones en la cadena productiva del cine brasileño a partir de la entrada de la Globo Filmes en el mercado cinematográfico y los impactos para el mercado de trabajo en este sector. El trabajo*

en cine se caracteriza por sus dimensiones de flexibilidad e incertidumbres. En este contexto, la reestructuración de la producción de películas en Brasil acarrea en un proceso de desintegración vertical de la cadena productiva, mientras que establece una organización extensiva de cooperación entre empresas, apuntando a un proceso de especialización flexible entre las diversas empresas involucradas en la producción cinematográfica. Como resultado de esta dinámica, al observar los datos referentes al empleo con vínculo en el sector del audiovisual, se puede percibir que las configuraciones de las cadenas productivas de este segmento comparten la lógica flexible de producción, marcada por la descentralización de los procesos productivos y tercerización de las actividades inherentes a la realización de las obras audiovisuales. Ejemplo de ello es el crecimiento del número de establecimientos empleadores en las actividades de producción y post-producción, gran parte de ellos categorizados como pequeñas y microempresas.

Palabras clave: Cadena productiva del cine, mercado de trabajo artístico, Globo Filmes, trabajo en cine, cine brasileño.

INTRODUÇÃO

A Retomada do Cinema Brasileiro, ciclo da história do cinema nacional que marca o processo de reestruturação da produção cinematográfica no país em meados dos anos de 1990, marca também a adoção de um novo modelo de produção e financiamento de filmes, que tem mostrado – até o momento – grande eficiência no mercado. Esse modelo ganha ainda maior efetividade no final da última década do século XX e primeira do século XXI, com o crescimento bastante significativo do número de produções audiovisuais no País, com destaque para a produção e lançamentos de longas-metragens, documentários, animações e, principalmente ficção, para o cinema e para a TV aberta e paga. Mas, este recente *boom* de produções e lançamentos de filmes nacionais nas salas de exibição e o grande sucesso de bilheteria de diversas destas películas não podem ser explicados exclusivamente por essa nova forma de produção e financiamento propiciada, sobretudo, pelas leis de incentivo. De 1998 até hoje, o cinema nacional ganha um novo delineamento e as películas de maior sucesso de público são facilmente reconhecidas por sua estética e pelo selo que trazem consigo. A entrada da Globo Filmes

no mercado cinematográfico nacional mudou os rumos da cinematografia brasileira e forjou um padrão de produção de filmes nacionais aptos a concorrerem – ainda que de forma tímida – com os grandes *blockbusters* de Hollywood. Em quase 20 anos desde a sua estreia no mercado nacional, a Globo Filmes imprimiu sua chancela em mais de duas centenas de filmes, grande parte deles como coprodutora, em parceria com produtoras independentes. No período da pós-retomada (Sangion, 2011), nota-se que os filmes com o selo Globo Filmes são responsáveis por uma grande fatia do mercado cinematográfico brasileiro, no que tange ao público e renda atingidos. Entre 1998 e 2008, por exemplo, quando se completou dez anos de atuação da empresa no mercado, dos dez filmes nacionais mais vistos no Brasil, nove eram parcerias com a Globo Filmes (Butcher; Zacharias, *et al.*, 2008); em 2014, dos 20 filmes nacionais de maior bilheteria, 14 recebiam o selo da Globo Filmes, segundo dados da Ancine (Ancine, 2015). Dos 506 filmes nacionais com bilheteria superior a 500 mil espectadores computados pela Ancine entre 1970 e 2017, 103 produções recebem o selo da GF. Número bastante relevante se considerarmos que dos 47 anos do levantamento, a GF está presente apenas nos últimos 19 anos. Entre 1998 e 2017, foram 133 títulos nacionais lançados no Brasil que atingiram a marca de, pelo menos, 500 mil espectadores. Isso significa que mais de 77% dos títulos com mais de meio milhão de espectadores, neste período, constam da carteira de produções da Globo Filmes (Ancine, 2018).

Ao se lançar luz, a partir de uma perspectiva histórica, sobre as configurações da indústria de cinema no Brasil, destacam-se alguns dos elementos que são estruturantes da atividade cinematográfica nacional. A descontinuidade da produção e a presença permanente e marcante do produto estrangeiro – fator norteador do mercado de cinema – são características imprescindíveis para a compreensão da produção de filmes no Brasil. Nesse sentido, assumindo características próprias e seguindo um padrão de desenvolvimento peculiar, a indústria cinematográfica brasileira se consolida a partir de bases que diferem fundamentalmente das da indústria de Hollywood. Embora se configure como um espelho, a indústria do

cinema e do entretenimento estadunidense está inscrita no seio do desenvolvimento do capitalismo daquele país que se tornou hegemônico desde meados do século XX. Hollywood gozou de inúmeras vantagens em seu processo de consolidação, que são incomparáveis à realidade brasileira. Dessa forma, a indústria de cinema no Brasil, mesmo que mire na experiência hegemônica, se desenvolve e se consolida apesar dela. De todo modo, embora na literatura sobre o tema o termo “indústria” seja controverso quando se observa a realidade brasileira, neste artigo defendo a ideia de que, a partir do final da década de 1990, consolida-se um tipo específico de indústria cinematográfica que, dependente da atuação do Estado, consegue atingir níveis inéditos de produções de longas-metragens lançados anualmente. Esta produção atinge um público crescente e, fundamentalmente, se estrutura com base em um esquema produtivo típico da atual fase do desenvolvimento capitalista, empregando um grande contingente de trabalhadores e trabalhadoras, que vivenciam relações de trabalho precárias e incertas, igualmente características do padrão de acumulação vigente.

É nesse contexto de reestruturação e consolidação da produção cinematográfica nacional que se insere a Globo Filmes. Marcando o posicionamento estratégico das Organizações Globo no mercado audiovisual brasileiro, a Globo Filmes rapidamente assume o caráter de empresa coprodutora responsável por grandes bilheterias, apostando em uma significativa gama de títulos e reforçando a imagem do grupo Globo como associada à produção de conteúdo audiovisual no Brasil. O cinema nacional que se insere no circuito comercial, sobretudo a partir de meados dos anos 2000, ganha contornos específicos e é impossível desassociá-lo da Globo Filmes. A aproximação entre TV e cinema também marca a produção cinematográfica contemporânea e se expressa, nos filmes capitaneados pela Globo Filmes, na adoção da linguagem, das temáticas e dos elencos conhecidos do grande público por meio das produções dramatúrgicas da TV Globo, transferindo para o cinema o “Padrão Globo de Qualidade”. Estruturada em um esquema de associação com produtoras independentes, a Globo Filmes emplacou, ao longo de quase 20 anos de atuação, grandes sucessos de

público, renda e crítica. Nos últimos anos, diversificou suas parcerias, optando pela coprodução de documentários e filmes com marcas mais autorais e artísticas, sem deixar de lado o grande filão das comédias e comédias românticas, que renderam à empresa uma fatia extraordinária do mercado de cinema nacional.

AS TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO E A REDEFINIÇÃO DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

O final do século XX presenciou o advento de uma série de transformações tecnológicas, sobretudo no campo da comunicação e informação. As novas Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC) apresentaram ao mundo diversos suportes de conteúdos audiovisuais, aumentando assim a demanda pela sua produção. Destaca-se ainda o advento das produções *on demand*¹, rompendo com a rigidez das grades de programação dos canais de TV e apontando para transformações das “janelas” de exibição características dos longas-metragens².

Transformações na estrutura da cadeia produtiva do cinema

O que convencionamos chamar de Indústria Cinematográfica é um complexo de empresas, profissionais e iniciativas que estabelecem determinadas relações com o intuito de realizar filmes ou produtos audiovisuais que serão comercializados no mercado cinematográfico. Além disso, associar o termo industrial a atividades relacionadas à cultura, ao audiovisual e ao cinema, especificamente, significa considerar que esse tipo de produção não é apenas uma atividade esporádica, diletante e intermitente. Também significa di-

¹ Vídeo *On Demand (VOD)* é a plataforma midiática na qual o espectador-consumidor escolhe o conteúdo que deseja assistir, na hora em que quiser assistir, através de outro meio de comunicação, conectado à internet, como *smartTV*, *smartphones*, *tablets* e computadores. Exemplos notáveis dessa plataforma são o Netflix e o NetNow.

² Tradicionalmente, as salas de cinema são o *locus* privilegiado de lançamento de longas-metragens, exibidos exclusivamente nas salas por determinado período. Em seguida, seguem para outras janelas, como por exemplo, DVD, *Blue-Ray*, TV por assinatura e, por fim, TV aberta. O advento do Vídeo *On Demand (VOD)* está promovendo alterações nessa sequência de janelas. Atualmente, há produções de longas-metragens realizadas diretamente para a plataforma VOD, sem passar pela sala de cinema, tradicional janela de lançamento.

zer que tais produções, ainda que com maior ou menor dificuldade, buscam formas de se viabilizarem de maneira sustentável e estruturada (Meleiro, 2010). No que tange à questão da sustentabilidade dos empreendimentos cinematográficos, vale ressaltar que em grande parte dos países do mundo a produção cinematográfica se desenvolve atrelada a um conjunto de iniciativas estatais que amparam o desenvolvimento dessas indústrias (Michel e Avellar, 2014).

A indústria cinematográfica compreende empresas que atuam em quatro segmentos, a saber: produção, infraestrutura, distribuição e exibição. Existem diferenças estruturais entre as diversas empresas agrupadas nessa cadeia produtiva, e todos os elos apresentam peculiaridades e situações que merecem ser analisadas. (Gorgulho, *et al.* 2009) Trata-se de uma atividade no qual o processo produtivo é longo e o produto final (filme) chega ao seu destino (salas de exibição e janelas de *home video*) no prazo médio de um a três anos, dependendo, muitas vezes, do porte e do grau de consolidação da empresa produtora no setor (Michel e Avellar, 2012, p. 36).

Como percebemos, a cadeia produtiva do cinema é dividida por Michel e Avellar (2012) em quatro grandes segmentos: produção, infraestrutura, distribuição e exibição. O segmento da produção envolve uma miríade de etapas e subdivisões e caracteriza-se fundamentalmente pela presença de uma ou várias empresas que elaboram e desenvolvem o filme. Enquadra-se como “produção” todas as etapas de pré-produção, como o desenvolvimento do argumento e roteiro, a captação de recursos para financiamento do projeto – que pode acontecer antes ou durante a sua execução – seleção de elenco, escolha e locação de cenários, equipamentos e adereços, as filmagens, bem como as fases de pós-produção, como edição de som, mixagem, montagem e edição das imagens, etc. Nessas etapas observamos o emprego de um contingente maior de força de trabalho, se compararmos aos outros segmentos (infraestrutura, distribuição e exibição).

O setor de infraestrutura compreende empresas e profissionais que fornecem equipamentos, cenários e aparatos de infraestrut-

tura em geral para que o filme possa ser executado de acordo com o planejamento da produção. Ainda que, de acordo com os autores (Michel e Avellar, 2012; 2014), o setor de infraestrutura seja compreendido de maneira apartada do setor de produção, nota-se que, pela própria natureza de sua atividade dentro da cadeia produtiva, esta divisão tem características que o aproximam da própria produção. Nesse sentido, é válida a possibilidade de considerar as empresas de infraestrutura também como pertencentes ao setor da produção, dentro da cadeia de produção cinematográfica. Dessa forma, pode-se redefinir a divisão da cadeia produtiva em três grandes segmentos – produção, distribuição e exibição – e não em quatro, como propõem os autores (2012; 2014).

O setor de distribuição estabelece a ponte entre a produção e as janelas de exibição, em especial as salas de exibição e o *home vídeo*. Em outras palavras, as empresas distribuidoras garantem a inserção do filme no mercado. Por fim, temos o segmento de exibição, formado, em geral, por grandes empresas responsáveis por complexos de salas de cinema e pela reprodução de mídias para utilização em outras janelas de exibição como as TVs abertas e por assinatura, DVDs, *Blue-Rays*, etc.

Conforme já apontado anteriormente, o advento do *VoD* tem provocado uma mudança profunda nas maneiras pelas quais os produtos audiovisuais são distribuídos, exibidos e comercializados, o que acarreta em transformações na própria forma de produção desses conteúdos audiovisuais. Em certa medida, as plataformas de conteúdos sob demanda, que tem na Netflix sua maior referência, podem ser compreendidas inseridas nos três segmentos da cadeia produtiva. Além de serem plataformas de exibição propriamente ditas, são empresas que atuam também como distribuidoras, ou que, pelo menos, eliminam esta intermediação entre a produção e a exibição. Embora não produzam diretamente seus conteúdos, estabelecem parcerias com produtoras independentes para a elaboração de conteúdos exclusivos sendo, assim, empresas que atuam também no elo da produção.

A presença de empresas de grande porte no mercado cinematográfico nacional, como a Globo Filmes, por exemplo, também

é um elemento de peso para compreender a forma pela qual a cadeia produtiva do cinema passa por um processo de reestruturação. Na qualidade de coprodutora, a Globo Filmes se insere, obviamente, no segmento da produção da cadeia produtiva. No entanto, a companhia não pode ser compreendida apenas como mais uma empresa produtora do segmento, uma vez que a sua presença estabelece novos arranjos e relações não só entre as diversas empresas de produção, como também entre os segmentos da cadeia produtiva.

O selo Globo Filmes associado ao “padrão Globo de qualidade” confere ao produto um novo status quando este se insere no mercado. Dito de outra forma, as empresas distribuidoras, nacionais e estrangeiras, percebem nos filmes coproduzidos pela Globo Filmes a possibilidade de ganhos significativos. Dessa forma, o que se percebe é que, desde a entrada até a consolidação da atuação da Globo Filmes no mercado de cinema, não só as grandes distribuidoras estrangeiras adotaram uma postura mais favorável ao produto nacional, como também essa dinâmica possibilitou que as distribuidoras nacionais comercializassem filmes que obtiveram grande sucesso comercial. E isso vale não só para os grupos nacionais já consolidados no mercado, como a Europa Filmes, a Downtown e a Rio Filmes, mas também para pequenas empresas que buscam conquistar espaço no mercado, como a Lumière e Elo Company.

Além disso, percebe-se também a realização de parcerias entre organizações nacionais e estrangeiras na distribuição de filmes nacionais coproduzidos pela Globo Filmes. Outro elemento que se pode acrescentar a essa perspectiva é a presença de empresas do setor de distribuição atuando como coprodutoras, sobretudo por meio do uso do artigo 3º da Lei do Audiovisual que permite que empresas distribuidoras estrangeiras possam investir uma parte da remessa de lucros nas produções nacionais. Se, por um lado, isso rompe com alguns entraves históricos em relação ao gargalo de distribuição dos filmes nacionais, por outro revela-se uma nova concentração no mercado. O setor de distribuição continua sendo um dos obstáculos mais difíceis de se superar para os filmes brasileiros, mas agora o que se nota é que para se inserir no mercado de forma competitiva,

o produto nacional precisa enfrentar um gargalo anterior, qual seja, conseguir estabelecer a parceria com a Globo Filmes, ainda no segmento da produção. Para as produções nacionais sem a participação da Globo Filmes, resta encarar um calvário ainda mais sofrido para se inserir no mercado. O que se observa, portanto, é que a presença da Globo Filmes no segmento da produção, altera não só a relação das empresas distribuidoras com as produtoras nacionais associadas à Globo Filmes, como também, por oposição, a relação das distribuidoras com as produtoras que não estabelecem nenhum tipo de parceria com o braço cinematográfico das Organizações Globo.

O filme como corporação

O arranjo produtivo de filmes no qual a Globo Filmes se insere atende a uma dinâmica de desintegração vertical da cadeia produtiva, ao passo que estabelece uma organização extensiva de cooperação entre empresas, apontando para um processo de especialização flexível (Menger, 2005) da produção cinematográfica. Nesse sentido, as diversas empresas coprodutoras de um filme aparecem como acionistas de um empreendimento, cada uma delas com cotas patrimoniais e poder dirigente³. Além das coprodutoras, detentoras de ações dos filmes, há que se ressaltar a participação de diversas outras pequenas empresas especializadas em determinadas funções ou atividades inerentes à produção dos filmes. Esta não é uma característica exclusiva da produção cinematográfica brasileira contemporânea; é, de acordo com Menger (2005), uma realidade do campo artístico inserido no mercado.

A dinâmica das organizações e dos mercados artísticos mostra que, na esfera da produção artística propriamente dita, a integração das atividades no seio de empresas importantes é hoje dificilmente viável fora dos sectores maciçamente sustentados por ajudas públicas,

³ O Sistema Ancine Digital permite consultar detalhes sobre as obras audiovisuais, publicitárias ou não publicitárias, detentoras do Certificado de Produto Brasileiro (CPB), onde é possível verificar a porcentagem de cotas patrimoniais de cada uma das empresas envolvidas na produção dos filmes nacionais. Disponível em <http://sad.ancine.gov.br/obrasnaopublicitarias/pesquisarCpbViaPortal/pesquisarCpbViaPortal.seam> (Acessado em 05 de março de 2018).

e que se instalou uma “desintegração vertical”, com as suas características de especialização flexível e organização extensiva da cooperação entre pequenas firmas que intervêm nas diversas etapas da divisão do trabalho de produção de produtos complexos e sempre protótipos (Menger, 2005, p. 101).

Dessa forma, o processo de industrialização do cinema nacional se caracteriza pela existência simultânea e complementar de atividades tipicamente industriais, estas realizadas por grandes empresas ou grupos empresariais, e atividades de caráter artesanal, realizadas pelas pequenas empresas ou empresas individuais.

Nesse sistema de parcerias o filme assume a forma de uma propriedade coletiva, gerida por produtores e diretores. Em linhas gerais, conforme veremos adiante, produtores tendem a concentrar seus esforços nas atividades administrativas e no controle dos recursos financeiros, enquanto os diretores gerem, por assim dizer, as atividades artísticas e criativas. Em uma produção que busca se inserir no circuito comercial, ambas as funções são essenciais para o bom desenvolvimento da empreitada. Assim, o empreendimento – o filme – funciona como uma corporação, uma sociedade por ações. “A grande corporação aparece como espaço onde acionistas, gestores e diretores estabelecem uma solução de compromisso que se dá no interior da corporação, onde gestores e diretores também possuem ações” (Tragtenberg, 2005, p. 12).

Nas produções capitaneadas pela Globo Filmes, o que se percebe é a conformação de uma sociedade por ações na qual a Globo Filmes, produtoras independentes e, eventualmente, empresas distribuidoras, são acionistas e, portanto, proprietárias do filme. Diante da grande carteira de filmes com o selo da Globo Filmes pode-se notar diferentes níveis de participação desta empresa na porcentagem de cotas patrimoniais das obras. Há que se ressaltar também a existência de empresas produtoras independentes, mas que de alguma maneira têm ligação com as organizações Globo, como é o caso da produtora Lereby, empresa de Daniel Filho, cuja carreira profissional se confunde com a história da TV brasileira, sobretudo da TV Glo-

bo, conforme aponta o próprio site da produtora⁴. Nesse sentido, o controle administrativo e artístico das produções coproduzidas pela Globo Filmes pode variar conforme os arranjos estabelecidos entre esta empresa e suas parceiras independentes.

Em linhas gerais, o que se nota é que os grandes sucessos de público e renda da Globo Filmes são parcerias nas quais a empresa possui grande participação, seja na qualidade de coprodutora, seja através das produtoras independentes que, em uma análise mais profunda, guardam relações estreitas com as empresas da família Marinho. Exemplo contundente desse tipo de sociedade é a sequência *Se eu fosse você* e *Se eu fosse você 2*, na qual a Lereby Produções e a Globo Filmes, juntas, possuem 30% da cota patrimonial. Já outros 40% pertencem à Total Entertainment, ou Total Filmes, empresa de Wlákiria Lustosa Barbosa, que realizou diversas parcerias com Daniel Filho e outros nomes de peso da Globo (como Jorge Fernando, Wolf Maia e Marcos Paulo) e está por trás de diversas outras produções de grande sucesso comercial ligada à Globo Filmes (Filme B)⁵. Os 30% restantes pertencem à Twentieth Century Fox Film Corporation. Nesse sentido, as parcerias de melhor desempenho comercial da Globo Filmes correspondem àquelas nas quais a empresa consegue estabelecer de forma mais incisiva o padrão de qualidade associado à TV Globo e nas quais um seleto grupo de parceiros (empresas produtoras e diretores) constituem uma espécie de elite no espectro de produções da carteira da Globo Filmes. Os *blockbusters* da Globo Filmes são, portanto, corporações, sociedades por ações, nas quais o peso da empresa é fundamental para o desempenho comercial do empreendimento.

À medida que se desenvolve, a grande corporação tende cada vez mais a ser propriedade de um grupo que age em conformidade com os critérios capitalistas de racionalidade. Como resultado final, temos uma sociedade de grandes corporações, cujo controle está nas mãos de uma oligarquia fechada que se autopromove e se autorreproduz (Tragtenberg, 2005, p. 14).

⁴ *Quem é o diretor da Lereby Produções?*. Disponível em <http://lereby.com.br/site.html> (Acessado em 05 de março de 2018).

⁵ Disponível em <http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-de-festivais-produtor/walkiria-barbosa> (Acessado em 05 de março de 2018).

Fica claro, portanto, que estamos diante de um novo paradigma de produção cinematográfica no país, no qual se associam incentivos estatais – através da isenção fiscal, leis de fomento e editais – interesses corporativos de um grande grupo de mídia e um número considerável de produtoras independentes que enxergam – finalmente, diga-se de passagem – a possibilidade de realizar, distribuir e exhibir seus filmes, atingindo um público considerável, que há anos havia se afastado dos filmes nacionais. Esse novo paradigma de produção, por sua vez, impõe novas configurações no universo do trabalho humano inscrito nessas produções.

O MERCADO DE TRABALHO ARTÍSTICO E CRIATIVO

O crescimento das atividades culturais, artísticas e criativas vem experimentando um significativo incremento na atualidade. Não só as Indústrias Culturais apresentam ampliação na variedade e na quantidade dos produtos lançados no mercado, como também as outras esferas da produção percebem na produção imaterial a possibilidade de maximização do processo de acumulação de capital. Dessa forma, não é de se estranhar que o grupo de profissionais ocupados nas profissões artísticas e criativas exiba uma expansão bastante expressiva. Se por um lado esta expansão possa ser traduzida na melhoria das condições de vida dos artistas, por outro, percebe-se uma dinâmica perversa de precarização e flexibilização das formas de trabalho. O que se observa é o predomínio do trabalho sem vínculo empregatício, temporário, por projeto e, muitas vezes, contratado na forma de prestação de serviço entre empresas, arranjo definido pela expressão “pejotização”. Este fenômeno é observado em diversos setores da produção cultural e audiovisual. Bulloni (2016), ao iluminar a produção de vídeos publicitários na Argentina, destaca a predominância de empregos temporários e a construção de redes de subcontratação de mão de obra, muitas vezes, altamente qualificadas.

[...] embora as tendências de crescimento registradas no setor tenham surtido efeitos muito positivos nos níveis de emprego e nos salários da mão de obra qualificada, de certa forma justificando

sua posição de “setor estratégico”, é sempre bom lembrar que são empregos temporários, geralmente envolvendo dois ou três dias de intensa dedicação. Essa condição está ligada ao predomínio de uma modalidade de organização muito flexível e efêmera da produção, na qual os trabalhadores aparecem como *último elo* das redes de subcontratação escalonadas, organizadas com base em projetos e, muitas vezes, espalhadas pelo mundo (Bulloni, 2016, p. 38).

Os Editais de financiamento público e/ou privado são de fundamental importância para compreendermos as formas de financiamento da produção artística e, conseqüentemente, do emprego da força de trabalho nas artes. As formas intermitentes de trabalho muitas vezes não se configuram como as principais fontes de remuneração deste empregado, tampouco garantem a qualidade artística da obra de que participa. Ao mesmo tempo, estas formas de trabalho permitem – e exigem – dos trabalhadores do campo das artes, outras possibilidades de contatos e contratos profissionais. Assim, o artista trabalhador, que tem como intuito garantir seu sustento a partir de sua arte, obriga-se a desenvolver e conciliar muitos trabalhos e ocupações simultâneas.

As formas de contratação do trabalho artístico variam conforme a natureza da atividade e o contexto no qual se insere determinada indústria cultural. Para Becker (2008), alguns segmentos do mercado de trabalho artístico necessitam de força de trabalho estável, como os corpos de orquestras e de dança⁶, enquanto outros efetuam contratos sazonais, de acordo com a necessidade, como é o caso das produções de cinema (Almeida, 2012), vídeos publicitário (Bulloni, 2016 e 2017) e espetáculos ao vivo. Mas, de maneira geral, o trabalho artístico inscrito nas indústrias culturais é fundamentalmente temporário e intermitente. Esse tipo de atividade traz consigo alguns desdobramentos importantes para a compreensão do mercado de trabalho, tais como a descontinuidade dos projetos profissionais e a contratação de profissionais altamente especializados para realizar funções muito específicas. Assim, de acordo com Benhamou (2007), o trabalho artístico pode ser

⁶ Ainda que, conforme aponta Segnini (2006; 2008 e 2014) e Pichoneri (2005 e 2011), mesmo os corpos estáveis vêm experimentando um processo cada vez mais acentuado de flexibilização, precarização e intermitência nas formas de trabalho.

definido a partir de três características primordiais: descontinuidade, perspectivas incertas para a carreira e variações de remuneração.

Se são essas as características fundamentais do trabalho artístico, o que motiva esses profissionais a optarem por carreiras que são notoriamente instáveis e incertas? Para Friedman & Savage (*apud* Benhamou, 2007), os ganhos não materiais podem indicar recompensas ao calvário de incertezas e baixa remuneração. Mais adiante, voltarei a este tema, ao analisar a média das remunerações no mercado de trabalho formal em audiovisual no Brasil.

Além dos lucros simbólicos que a carreira artística pode oferecer, existem outras estratégias de sobrevivência para os artistas, que se traduzem em uma “administração de riscos” (Benhamou, 2007). Nesse sentido, a parceria conjugal e o casamento são elementos importantes para complementação da renda familiar. Se a condição de instabilidade e incerteza da carreira artística é aceita pelo parceiro ou parceira, e este ou esta se dedica a atividades formais e tradicionais de trabalho, é possível vislumbrar certa regularidade na renda do casal. Somado a isso, o artista busca maximizar o tempo dedicado ao trabalho artístico, segundo o modelo desenvolvido por David Throsby (1994, *apud* Benhamou, 2007). Uma vez que a remuneração do trabalho artístico nem sempre é suficiente para sua subsistência, o artista trabalhador se vê obrigado a dedicar mais tempo a outras atividades remuneradas fora do universo artístico, de forma a lhe garantir sua sobrevivência e o seu padrão de consumo. No entanto, o tempo dedicado à atividade artística tende a aumentar se a remuneração do trabalho não artístico também aumentar. Dito de outra forma, se o trabalho não artístico lhe oferece uma renda maior, o artista poderá dedicar-se mais ainda à sua atividade artística, visto que já tem garantida sua remuneração com o produto do trabalho convencional. Assim, segundo a hipótese de Throsby, as necessidades de ganhos com o trabalho não artístico encontram um limite máximo e tendem a não se confundir com a ambição de ganhos maiores com este tipo de trabalho. Nesse sentido, o artista trabalhador opta por manter seus padrões de subsistência e consumo em um nível que lhe permita continuar a se dedicar às atividades artísticas.

Um campo de incertezas

As atividades de criação artística são marcadas pelo signo da incerteza que, por sua vez, se apresenta por uma dupla perspectiva: de um lado ela toma a forma de encantamento e de possibilidade de aprofundar a realização de si; por outro, a lógica da concorrência entre os indivíduos e as diferenças de sucesso apresentam o seu caráter sombrio. De acordo com Menger (2005), as diferenças de sucesso são produtos de desigualdades anteriores. É com esta perspectiva que pretendo analisar o trabalho artístico e o trabalho em cinema, compreendendo que os postos de grande poder de decisão e de prestígio das hierarquias de produção são ocupados por uma parcela muito pequena do grande contingente de trabalhadoras e trabalhadores das artes e que este processo de “seleção” do sucesso é permeado por recortes de classe, gênero e raça, reiterando que os dois primeiros constituem o foco deste trabalho.

Partindo desta dupla perspectiva proposta por Menger, nota-se que o fascínio pelo trabalho artístico reside, muitas vezes, exatamente nas suas características inconstantes – como o sucesso e os valores materiais e simbólicos que este êxito pode proporcionar ao artista trabalhador –, na rebeldia aos enquadramentos e às regras comuns ao mundo do trabalho. No entanto, é preciso ter em conta que, sendo uma atividade que se organiza e é reconhecida no contexto social no qual está inscrita, é também um campo permeado por regras, constrangimentos, divisão do trabalho, hierarquias e relações de emprego que conformam as carreiras profissionais (Becker, 2008). Dessa forma, pensar a atividade artística do ponto de vista analítico dos estudos do trabalho requer um esforço que compreenda esta atividade não só em sua dimensão estrita ao ato de trabalho, mas também atentando para as formas pelas quais esta atividade se insere num sistema complexo que organiza o trabalho artístico no espectro do mercado. Nas palavras de Menger,

Um dos desafios para uma exploração coerente e sistemática do ato de trabalho artístico parece-me ser inventar um quadro de análise que se conserve, em termos semelhantes, desde o nível mais íntimo da

análise do ato de trabalho até o estudo do sistema de organização do trabalho e do mercado de emprego artístico (Menger, 2005, p. 11)⁷.

O campo das incertezas que caracteriza o trabalho artístico se inscreve, ao mesmo tempo, no plano exterior e interior ao ato criativo. Exterior, visto que as expectativas em torno da reação da crítica e do público consumidor geram temores. Interior, uma vez que o artista impõe a si mesmo expectativas em relação ao produto de seu trabalho, nunca estando seguro que irá conseguir realizá-lo “em conformidade com o que ele esperava fazer” (Menger, 2005, p. 11). Para o autor, esta dimensão interna das expectativas e das incertezas em relação à obra conferem humanidade ao trabalho criativo. Dessa forma, o trabalho do artista envolve tarefas muitas vezes pouco controláveis e com resultados pouco previsíveis. Nesse sentido, a proposição de Menger é compreender a arte como atividade individualmente e socialmente incertas, uma vez que o sucesso de um empreendimento artístico depende não somente da confluência de múltiplos fatores, como o esforço do artista, o público que receberá a obra finalizada, mas também das condições sociais de criação, das relações de concorrência e cooperação entre os agentes do mundo artístico.

O trabalho artístico e criativo é frequentemente categorizado entre aqueles trabalhos qualificados, nos quais o profissional tem a possibilidade de realizar-se em sua atividade. No entanto, essa classificação, que em certa medida parte do pressuposto da igualdade de talentos, esconde os mecanismos de concorrência interindividual, de exploração do trabalho e de distorções em sua divisão. Dito de outra forma, a realização pessoal no trabalho artístico é condicionada por mecanismos de exclusão, seleção, e valorização/desvalorização das diferentes atividades de trabalho e das diferentes relações sociais nas quais os trabalhadores artistas estão inscritos. Assim, uma abordagem sobre o trabalho artístico que reconheça estes diferentes mecanismos pode revelar “a forte normatividade dos universos artísticos, a contrapelo de uma ideologia vanguardista fazendo da arte um espaço evidente de transgressão das normas sociais” (Buscatto, 2016).

7 Prefácio à edição portuguesa.

De acordo com Menger (2005), as incertezas inerentes ao trabalho artístico não podem ser dimensionadas à priori. Só se apresentam, de fato, progressivamente, ao longo do desenvolvimento das carreiras e tanto o sucesso quanto o fracasso podem ser efêmeros e passageiros. Isso explica, ao menos em parte, porque o número de aspirantes a uma carreira artística seja tão grande se comparada com as profissões em que as possibilidades e probabilidades de sucesso podem ser racionalmente calculadas e previstas com muito mais precisão. Em perspectiva distinta, Buscatto (2016) atenta para uma orientação sexuada das práticas culturais e artísticas, identificando assim processos sociais exteriores e anteriores ao mundo das artes, como as relações sociais de sexo.

Vê-se, então, que essa orientação generificada das práticas se situa tanto nas socializações de gênero atuando desde a pequena infância quanto nos modos de organização das práticas da idade adulta. Vê-se, ainda, que certos espaços artísticos – dança, voz ou cordas – são, nas sociedades ocidentais contemporâneas, associados aos registros “femininos” da suavidade, da emoção, da troca ou da graça (Baudelot, 1998), enquanto outros espaços – instrumentos de sopro, direção de orquestras, romances policiais ou rock – são, em vez disso, associados com os registros “masculinos” da técnica, da virilidade, ou da afirmação de si mesmo (Buscatto, 2016).

Desigualdades e concorrência

As desigualdades de sucesso e remuneração no mundo artístico são socialmente aceitas e celebradas, segundo Menger (2005). Basta atentar para as listas de remuneração das celebridades, o *ranking* de venda de discos, livros, as bilheterias de cinema, os prêmios literários, o Oscar, leilões de arte e os índices de audiência da televisão. O que o mundo das artes nos revela é uma verdadeira apologia à concorrência interindividual.

[...] os cachets (*sic*) astronômicos das estrelas, a agonística dos prêmios literários com o seu lote de prestígio e de ganhos e a especulação

sobre a cotação dos artistas fazem parte do próprio desenvolvimento dos mercados artísticos e a sua contestação sempre foi ambivalente e marginal. No entanto, é a esses mercados que incumbe racionalizar e inovar para reduzir a incerteza do sucesso (Menger, 2005, p. 74).

Nesse sentido, o mercado informa aos consumidores os talentos mais valorizados pelo próprio campo artístico. O que se percebe é a conformação de uma espécie de bolsa de valores de talentos que faz com que a escolha do público consumidor seja uma mistura das preferências pessoais com as determinações do campo artístico, expressas por meio da imprensa especializada.

Assim, o mundo do trabalho criativo ilumina as configurações do trabalho das outras esferas produtivas. A cotação de talentos no mundo das artes é totalmente legitimada pelas desigualdades próprias do universo artístico. Tal legitimação das desigualdades é, paulatinamente, adotada no mundo do trabalho de forma geral. “Mercados onde a concorrência é aceita, ou até reivindicada desde que pura e perfeita, e onde as desigualdades de sucesso são celebradas e exploradas para alimentar o fascínio sem suscitar a indignação contra o monopólio das retribuições, eis um sonho capitalista” (Menger, 2005, p. 78). O autor ainda elenca alguns dos mecanismos de cotação de talentos que são essenciais a este processo de legitimação das desigualdades. O julgamento relativo consiste na comparação e concorrência direta entre os profissionais e entre as obras. Essa comparação é acompanhada pela observação e análise isolada da obra ou do profissional. Aqui vale a ressalva de que este tipo de análise isolada é mais fácil em atividades artísticas individuais e mais complexa quando se trata de um trabalho realizado em equipe.

Tendo em conta a extrema dificuldade em medir o peso de cada contribuição, é essencial que esta contribuição e o seu autor sejam identificados e citados para que uma parte do sucesso ou do fracasso possa ser-lhes imputado: trata-se de uma figura econômica e jurídica do processo da performance que é requerida para selar a ligação entre um projeto e a equipe que o elaborou (Menger, 2005, p. 89-90).

A constante comparação entre os artistas impede que eles permaneçam em lugares de destaque de forma vitalícia. A concorrência sempre redistribui as oportunidades de ascensão, mantendo o sucesso sempre incerto e competitivo, estimulando as inovações e conservando a dimensão criativa do trabalho artístico.

Flexibilidade e precariedade

O trabalho artístico flexível inscreve-se em uma dupla perspectiva: por um lado, é inerente à atividade artística certo grau de liberdade e autonomia, evitando níveis elevados de atrelamento a determinadas estruturas exteriores ao universo das artes; por outro lado, essa flexibilidade é também acompanhada de um sentido reverso. Segundo Soeiro “[...] a flexibilidade impõe-lhes uma situação de permanente alternância entre períodos de trabalho, de desemprego não indenizado, de procura de emprego, de multi-atividade dentro ou fora da esfera artística [...]” (Soeiro, 2007)⁸⁷.

É sabido que os arranjos produtivos das artes em geral e do cinema, especificamente, tendem a operar em um sistema de cooperação extensiva entre empresas que se especializam em determinadas atividades. Nesse processo de desintegração vertical da produção artística, o trabalho artístico se inscreve em condições de grande flexibilidade e precariedade. Além disso, cabe ressaltar que esta flexibilidade se dá também em atividades altamente qualificadas. Se observamos na atualidade um importante crescimento do número de profissionais envolvidos em profissões artísticas, é também verdade que este aumento precisa ser analisado a partir de suas ambiguidades: se por um lado, mais artistas estão conseguindo viver de seu trabalho, por outro, intensificam-se os processos de flexibilização e precariedade das condições de trabalho, uma vez que, segundo Segnini (2008), apenas uma pequena parcela destes artistas possuem contratos estáveis de trabalho, registro em carteira ou alguma outra forma de garantia de estabilidade e direitos trabalhistas.

8 Disponível em <http://antigo.esquerda.net/content/view/2069/89/> (acessado em 23 de abril de 2018).

O autoemprego, o *freelancing* e as diversas formas atípicas de trabalho (intermitência, tempo parcial, multi-assalariado...) constituem as formas dominantes de organização do trabalho nas artes. [...] Quer a ironia que as artes que, desde há dois séculos tem cultivado uma oposição radical em relação a um mercado todo poderoso apareçam como precursoras na experimentação da flexibilidade, ou até da hiperflexibilidade (Menger, 2005, p. 109).

E se antes, as formas atípicas de trabalho, sobretudo as formas flexibilizadas, eram características de períodos de ajuste dos ciclos econômicos, hoje tornam-se cada vez mais constantes e permanentes, deixando de ser, portanto, atípicas para se cristalizarem como formas de trabalho predominantes. Nesse sentido, a flexibilidade do trabalho artístico, que antes se traduzia em autonomia e liberdade, hoje se relaciona cada vez mais com o controle do trabalho pelo empregador. É um trabalho por conta própria, sob o domínio da lógica da acumulação.

O trabalho em cinema

Observar o trabalho artístico em perspectiva ampla nos permite compreender um universo de experiências e práticas que apresenta características mais ou menos comuns. No entanto, algumas especificidades precisam ser levadas em conta para que uma parte destas observações não seja extrapolada e configure uma leitura equivocada do trabalho em cinema. Nesse sentido, uma primeira especificidade pode ser notada quando é colocado em relevância o trabalho humano dispensado para determinada obra artística. Do ponto de vista econômico, o emprego da força de trabalho nas diferentes esferas do trabalho artístico implica em distinções no custo de produção de uma obra. No espetáculo ao vivo “o trabalho é um elemento constitutivo do produto final: não se pode substituí-lo sem desnaturar o produto” (Benhamou, 2007, p. 57), ou seja, sem o trabalhador presente no momento exato do espetáculo, este não acontece. O fim do trabalho artístico reside no próprio ato de trabalho. Por outro lado, no campo do cinema, que atende a um modelo de produção

industrial, os artistas e técnicos são intermediários desse processo de produção. É claro que sem a força de trabalho empregada na produção, não há filme. No entanto, os trabalhadores, artistas e técnicos, não estão presentes no momento em que a obra é apresentada e consumida pelo público. Marx já havia proposto tal distinção entre estes dois tipos de trabalhos imateriais produtores de mercadorias: uma em que a mercadoria resultante do processo de trabalho torna-se autônoma e separada de seus produtores e outra em que a mercadoria é inseparável do próprio ato de produzir (Crocco, 2015).

Portanto, pode-se dividi-las entre produção imaterial do trabalho separada do trabalhador, na qual sua essência é materializável e tangível e, diferentemente, produção imaterial do trabalho inseparável do trabalhador, na qual sua essência é etérea e intangível (Crocco, 2015, p. 2).

Como arte de alta reprodutibilidade técnica, o processo de produção do cinema não implica na multiplicação do trabalho humano empregado na obra na mesma medida em que se multiplicam as cópias do filme. No espetáculo ao vivo, o trabalho humano é imprescindível em todos os ensaios e apresentações, mesmo que se utilize, eventualmente, gravações e *play-backs* como forma de reduzir custos. O trabalho no cinema é pago uma só vez aos trabalhadores do setor, exceto quando nos referimos aos trabalhadores da produção que também são proprietários da obra, como produtores e diretores que, em muitos casos, recebem uma porcentagem dos lucros de exibição.

O bom desempenho do audiovisual no Brasil aponta para o crescimento do mercado de trabalho nessa área. O aumento do número de produções promove a ampliação da busca por mão de obra qualificada, não só nas funções de maior destaque, como a direção e a atuação, mas também nas áreas técnicas de operação de maquinário, cenografia, som, etc. Embora as situações de precariedade no trabalho formem uma realidade latente, o trabalho nos diversos segmentos artísticos, e no cinema especificamente, ainda é bastante idealizado e se relaciona de forma muito intensa com a procura pela satisfação pessoal e profissional, ultrapassando, em certa medida, o

perfil do emprego exclusivamente como fonte de renda. Ademais, o trabalho em cinema provoca um verdadeiro fascínio naqueles que buscam se distanciar da lógica mecânica do trabalho tradicional e que se sentem impelidos a vivenciar experiências que coloquem em prática o exercício da criatividade e a recusa à rotina. Por outro lado, a análise do mercado de trabalho em cinema informa a existência de trajetórias de instabilidade e riscos, provocadas pela inconstância das produções, a falta de financiamento e incentivos e pelo processo acentuado de desregulamentação das atividades de trabalho.

Além disso, a produção audiovisual vem experimentando processos de flexibilização, acompanhando uma dinâmica estrutural do regime de acumulação capitalista, cada vez mais centrado na financeirização da economia, que proporciona mudanças significativas nas formas de trabalho e de estruturação das cadeias produtivas.

Provocadas por transformações no modo de acumulação, essas tendências assentam-se sobre a flexibilização da produção e são, portanto, estruturais. Elas têm engendrado novas formas de organização do trabalho, baseadas na empresa enxuta e no processo de externalização da produção, com a consequente terceirização de parcelas da atividade produtiva e do trabalho, geralmente acompanhado pela precarização dos contratos e das condições de trabalho (Leite e Salas, 2014, p. 87).

Iluminar os processos de flexibilização da produção audiovisual e seu impacto nas relações de trabalho, contribui, portanto, com a reflexão acerca das transformações observadas na produção material de forma ampliada.

Como foi amplamente demonstrado, no âmbito dos processos de flexibilização dos processos de produção que ocorreram em quase todas as economias do mundo, generalizam-se várias modalidades de inclusão trabalhista que carecem de proteção e estabilidade [...]. Nos últimos anos, os progressos inéditos apresentados por esses processos e seu uso em setores econômicos que ganharam dinamismo no cresci-

mento capitalista, tradicionalmente pouco explorados pelas pesquisas acadêmicas (como a indústria cultural, os meios de comunicação, a programação de software e outros setores de produção “simbólica/imaterial” de forma mais ampla), despertaram o interesse de diversos analistas de organização industrial e do trabalho – especialmente nos países industrializados. Desde então, tais setores – e, emblematicamente, os da produção audiovisual – começaram a ser considerados como um terreno muito propício à reflexão sobre as tendências das configurações contemporâneas de produção (Bulloni, 2016, p. 39).

A produção de um filme pressupõe a especialização das atividades e uma marcante divisão hierarquizada de funções. Assim, o trabalho no cinema, assim como no capitalismo, é um trabalho no qual o todo é reduzido em pequenas unidades (Bernardet, 1980). Ao assistir ao filme, é possível dizer que a fotografia é boa, mas a direção é ruim; ou que a trilha sonora não é adequada; ou ainda que os figurinos são excepcionais, apesar da montagem deixar a desejar. “A fragmentação do trabalho leva à fragmentação da percepção” (Bernardet, 1980, p. 65).

Este sistema de trabalho atomizado é adotado e confirma-se ao longo do período de ouro de Hollywood, até meados dos anos de 1950, mas cristaliza-se de maneira indissolúvel no momento em que as instituições financeiras passam a custear as companhias cinematográficas. Nos anos de 1920 e 1930, os bancos que financiavam produções, muitas vezes tinham representantes nas diretorias das companhias. Esses representantes, por sua vez, buscavam controlar os processos produtivos a fim de garantir que a produção dos filmes se aproximasse, em termos de eficiência e lucratividade, da produção de automóveis. A rigidez de planejamento e produção, no entanto, provocavam a resistência das produtoras e companhias cinematográficas, uma vez que o filme não é uma mercadoria comum, mas sim uma mercadoria abstrata, na qual a dimensão artística está inscrita e é fundamental.

Neste cabo de guerra que de um lado apresenta produtores, autores e companhias que exigiam certa flexibilidade na produção; e do outro lado contava com o rigor e o pensamento cartesiano dos bancos

financiadores, resultou num sistema de produção industrial, mas que permite um mínimo de elasticidade indispensável ao cinema (Bernardet, 1980). É neste sistema de trabalho que se permite que diretores e autores possam deixar suas marcas pessoais nos filmes (Almeida, 2012, p. 78).

A flexibilidade relativa da produção traduz-se em uma relação quase sempre conflituosa entre produtores – agentes financeiros e financiadores – e os diretores de cinema. Bernardet (1980) revela que alguns diretores adotavam estratégias durante as filmagens para que, dentro de certos limites, a atuação dos controladores colocados nos *sets* de filmagem para otimizar a produção do filme ficasse restrita. John Ford procurava filmar suas cenas usando poucos *takes*, para que o montador não tivesse muitas possibilidades de alterar a concepção de seus filmes. De outro lado, as empresas financiadoras impunham severas condições ao trabalho dos diretores, podendo inclusive alterar, à sua revelia, elementos importantes de seus filmes.

O trabalho no cinema inscreve-se em uma dinâmica de permanente procura por contratos de trabalho – mesmo que sejam na qualidade de prestação de serviços – por parte dos profissionais técnicos e artísticos. As funções da produção cinematográfica caracterizam-se pela alto nível de especialização, o que, em certa medida, acarreta grande dificuldade para profissionais conseguirem trabalho em outros cargos que não sejam aqueles para os quais se especializaram, mesmo circunscrito ao universo do cinema e do audiovisual (Sorlin, 1985).

Em consonância com o mercado de trabalho artístico de forma geral, o mercado de trabalho em cinema é pautado pela instabilidade e intermitência levando os profissionais a viverem em constante ameaça de desemprego. O desemprego opera subjetivamente como um regulador dos modos de vida a partir do trabalho, tornando-se um espectro que ronda a todos: os que trabalham, os desempregados e os que ainda estão em formação. São as notícias sobre os índices de desemprego, o amigo que foi demitido, restando o cumprimento da meta de produtividade para tentar garantir uma instável sobrevivência no emprego. Tudo isso em um diálogo constante com o processo de individualização e priva-

tização das responsabilidades e com as consequências da competição estabelecida pelo mercado de trabalho. Trata-se de um entrelaçamento discursivo e material que eleva o desemprego à categoria de ameaça.

Essa rede nos informa que precisamos estar individualmente preparados para não cairmos no desemprego e/ou para aceitarmos a precarização. Com cada vez menos garantias sociais em todo o ocidente, o desemprego foi privatizado. Na ordem contemporânea, o desemprego é fruto de uma incompetência pessoal para estar inserido no mundo do trabalho remunerado. Estejamos empregados ou não, o aviso foi dado, o mundo desenhado e a ameaça concretizada com leis, matérias nos jornais e fatos que nos cercam. O desemprego aterroriza e garante todos os tipos de subserviências à ordem do capital, operando diretamente em nossa forma de ser, mesmo que nunca percamos o emprego (Migliorin e Saraiva, 2015, p. 51).

Saviani (2005) ressalta a capacidade da burguesia, ou das frações dominantes da burguesia, em exercer controle sobre as crises estruturais do capitalismo, sobretudo no pós-1929, e a forma como o desemprego assume a função de operador deste controle. Dessa maneira, ao invés de representar um elemento da crise, o desemprego é instrumento necessário para a manutenção e perpetuação da acumulação privada de capital, na medida em que ajusta a oferta e o custo da força de trabalho de acordo com as relações sociais inscritas no campo de interesses do sistema financeiro internacional (Saviani, 2005).

Nas carreiras do audiovisual e do cinema, essa tônica não é diferente. Nesse sentido, não é incomum que os profissionais prefiram uma oferta duvidosa de trabalho à ausência de trabalhos e de salários (Sorlin, 1985). Assim, percebe-se um intenso movimento de procura de profissionais por parte dos produtores e realizadores e, inversamente, de busca de realizadores e produtores por parte dos profissionais.

Na atualidade, o crescimento do número de produções audiovisuais, tanto aquelas que se inserem de forma competitiva no circuito comercial, quanto as que permanecem nos circuitos independentes e de festivais, resulta em um processo de inflação de pro-

duções. Esse cenário é responsável pela preservação de um sistema de produção audiovisual que mantém a máquina girando. Em um escopo de centenas de produções sendo realizadas, algumas terão sucesso comercial e outras permanecerão desconhecidas do grande público. Em 2015 e 2016 são observados os extremos dos espectros de renda e público do cinema nacional. Em 2015, uma produção nacional de longa-metragem, exibida em apenas uma sala de cinema, obteve renda de R\$ 30 e um público de 13 espectadores; em 2016, outro título de longa-metragem bateu o recorde de espectadores, superando a marca de 11 milhões de espectadores e renda que passou dos R\$ 116 milhões⁹. Entre os exemplos opostos, cerca de 1400 títulos de longa-metragem foram produzidos, registrados pela Ancine, chegando – de uma forma ou de outra – aos circuitos comerciais. Assim, há sempre um filme sendo rodado e, mesmo que seu futuro comercial não seja promissor, é necessária uma quantidade significativa de profissionais atuando para que a obra seja realizada. Muitas dessas produções nem chegam a ser lançadas, mas isso não significa, necessariamente, que os profissionais envolvidos arquem com o prejuízo da produção (Sorlin, 1985). Em outras palavras, independentemente do sucesso da produção, a grande quantidade de obras sendo produzidas propicia aos profissionais maiores possibilidades de inserção no mercado, ainda que de forma bastante precária e com remunerações muito variáveis. De todo modo, este estoque de filmes garante a sobrevivência das empresas produtoras, das prestadoras de serviço e, conseqüentemente, dos profissionais de cinema e audiovisual.

Dessa forma, cabe ainda destacar no campo do cinema aquilo que se repete em outras esferas artísticas: a realização de múltiplos trabalhos simultâneos. Essa tendência é maior em algumas funções e menor em outras. É difícil que um diretor realize mais de um trabalho ao mesmo tempo e, muitas vezes, até no mesmo ano. No entanto, diretores de fotografia, por exemplo, realizam vários trabalhos ao mesmo tempo, tendo uma média de filmes anual maior do que a média de um diretor (Sorlin, 1985).

⁹ Segundo dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Ancine. Os exemplos citados tratam-se, respectivamente, dos filmes *Onde Borges Tudo Vê*, de Taciano Alvez Valério da Silva e *Os Dez Mandamentos*, de Alexandre Avancini, produzido pela Rede Record de Televisão.

Apesar da importância do trabalho em equipe e da relevância fundamental de todas as funções em uma produção cinematográfica, a depreciação do trabalho técnico é muito comum neste universo. Ao observar as fichas técnicas, as posições mais destacadas são justamente aquelas nas quais está inscrita uma dimensão autoral e que possuem maior poder de decisão em uma produção. Isso se traduz na dificuldade de encontrar informações referentes a algumas funções específicas, como figurino, maquiagem e atividades de captação, edição de som e mixagem. Além disso, ao associarmos a hierarquia das equipes com a dimensão de gênero, percebe-se que existe um processo de invisibilidade do trabalho feminino, sobretudo o trabalho técnico. Essa ausência de reconhecimento da importância do trabalho técnico, ou mais declaradamente, a resistência em reconhecer a sua relevância, reflete-se na produção acadêmica relacionada ao cinema. Se já muito pouco se fala sobre o trabalho artístico inscrito nas produções cinematográficas a partir da ótica dos estudos de trabalho, menos ainda se trata do trabalho técnico.

Dessa forma, de acordo com Sorlin (1985), o permanente debate em relação à autoria no cinema deve ser observado à luz da análise das formas de organização da produção e do trabalho nas produções cinematográficas. Se o filme é resultado do trabalho em equipe, mesmo que a especialização das funções seja elemento proeminente, a obra final não é produto de um trabalho individual. Assim, a autoria no cinema reside no trabalho coletivo da equipe, e não unicamente no trabalho do diretor. Instaura-se aqui uma polêmica que não é nova e está longe de ser superada, no entanto, não é objetivo deste estudo se debruçar sobre este tema. Por hora, o que cabe destacar é que, de maneira geral, o debate sobre o autor no cinema, muitas vezes, não considera a relevância do trabalho em equipe e confere ao diretor ou ao produtor poderes quase inquestionáveis e absolutos dentro de uma produção. Sabemos que estas funções têm grande destaque e maior poder de decisão que outras, alocadas em níveis inferiores da hierarquia. No entanto, absolutizar este poder dentro das equipes é invisibilizar a dinâmica das relações sociais concretas, inscritas nas relações de produção. Nesse sentido, parto

aqui de uma perspectiva de análise que se aproxima daquela proposta por Sorlin (1985), na qual o universo do cinema configura-se como um conjunto social de produção, ou, nas palavras do autor,

um grupo de pessoas que trabalham sobre um produto determinado (o filme) cuja competência é admitida pela formação social em cujo interior estão inseridas e que, subjetivamente, se definem ante “o conjunto de produção” pelo lugar ocupado no processo de fabricação, diante da formação social em geral pelo pertencimento ao grupo que tem o monopólio legítimo da realização fílmica (Sorlin, 1985, p. 87).

O universo do cinema apresenta algumas regras de acesso que delimitam o alcance do grupo profissional que nele se inscreve. De maneira geral, a passagem por uma escola profissional e um tempo de aprendizado ao lado de um profissional são condições mais ou menos comuns àqueles que profissionais que almejam ingressar neste campo. Da mesma forma, a realização de trabalho nas diversas funções dentro da hierarquia da produção fílmica é também um dos mecanismos de acesso, sobretudo às funções mais elevadas (Sorlin, 1985). Não é comum observarmos nas trajetórias dos profissionais de cinema a ocupação dos cargos mais destacados da hierarquia sem que tenham experimentado o desempenho de outras funções, como a de assistente de direção, fotógrafo, operador de câmera, etc. Nesse sentido, ao mesmo tempo que verificamos que a formação profissional realizada em escolas de cinema de nível superior não seja requisito obrigatório para a inserção no mercado de trabalho, ressalta-se ainda neste processo a formação pela prática e a iniciação pelo desempenho de pequenas tarefas no escopo das produções.

A produção cinematográfica consiste em um processo realizado em etapas, como a criação do argumento e escrita do roteiro, os ensaios, as filmagens, a montagem, sonorização, colorização, etc. Todas essas fases acionam muitos profissionais e nem sempre é possível apreender os rastros individuais de cada um deles (Sorlin, 1985). Nesse sentido, é importante ainda ressaltar o papel do ator no processo de produção de um filme, uma vez que se trata de um

profissional inserido no processo de produção e que seu trabalho não se limita a seguir as ordens do diretor. Ainda sobre o trabalho em equipe Sorlin destaca:

Assim que a filmagem começar, o papel da equipe aparece em plena luz. O diretor, presente do início ao fim, fornece diretrizes, resultando em casos litigiosos; Seja qual for o rigor de suas determinações, não é ele quem fotografa ou “mistura” os sons, nem determina os ajustes [...]. O diálogo, preparado antecipadamente, responde às preocupações dos escritores. As imagens que devem “traduzir” ou confirmar ou contrariar o diálogo são responsáveis por outro grupo - o diretor de fotografia e seus operadores – que fazem parte da equipe, mas também tem seus próprios hábitos de trabalho, que, durante o curso de um mesmo período, filmam vários filmes diferentes e, ao procurar a melhor correspondência possível com o texto, obedecem suas regras e procedem para fazer ajustes que inevitavelmente envolvem uma distorção do projeto inicial. A conclusão completa de um filme, desde o seu esboço inicial até a saída das cópias, requer de oito a quinze meses; a filmagem, que se evita o prolongamento, porque é cara, terminou em três a seis semanas (Sorlin, 1985, p. 85).

No que se refere à inserção dos profissionais nesta imbricada divisão do trabalho e as perspectivas de evolução na carreira, Sorlin continua:

O sistema, sob aparências flexíveis, esconde uma grande rigidez. As etapas de fabricação são cuidadosamente distribuídas e a tarefa de cada grupo especializado é perfeitamente definida. No interior do mesmo tipo de operação, por exemplo, a decoração, ou as tomadas, ou a montagem, o papel que corresponde a uns e outros é meticulosamente descrito. Em um processo de realização cujo desenvolvimento geral é simples, em que a parte técnica não é considerável (e, em todo caso, não basta para justificar uma hiperespecialização), onde a imbricação de funções não implicaria sérios inconvenientes, vemos um parcelamento rigoroso. A divisão do trabalho é mantida e confirmada por uma hierarquia implementada de forma sólida.

Um pequeno número de pessoas domina cada uma das fontes de emprego: por trás deles estão alinhados os candidatos que aceitam ser estagiários não remunerados, delegados para tarefas irritantes que não interessam a ninguém, para ver um dia seu nome no fim dos créditos e, em seguida, passo a passo, ir até o primeiro lugar da lista. Deve-se juntar ao “círculo” de tal escritor, de um diretor de fotografia para ter um emprego, se tornar conhecido e, quando “o chefe” considerar que o momento chegou, seja consagrado como um coator ou operador. Quando analisamos as autobiografias dos cineastas ou técnicos, vemos que eles minimizam a importância da educação escolar e, por outro lado, apreciam muito os seus laços com os “grandes nomes” do cinema; ser discípulo de X, ter filmado “com fulano”, “para ciclano” parece ser a melhor das referências. O meio evolui por uma tradução lenta baseada no recrutamento precoce, formação quase exclusivamente interna, aceitação da separação de tarefas e respeito das hierarquias estabelecidas (Sorlin, 1985, p. 89).

O que se percebe, pois, é que as relações de trabalho no interior do universo do cinema são definidas a partir de uma espécie de corporativismo interno, que dificulta o acesso e contatos em razão do alto grau de especialização necessário para a inserção nesse mercado de trabalho. Da mesma forma, o corporativismo se exprime também como uma estrutura de proteção e integração do campo cinematográfico, estabelecendo regras específicas de conduta entre seus agentes¹⁰. Para Marson (2009),

[...] o corporativismo interno dificulta o acesso ao campo, já que exige cursos, criação de escolas e obrigatoriedade de “estágio” (ou aprendizado na prática) com um profissional já consolidado no campo. Há uma rigorosa divisão do trabalho e uma forte hierarquia, o que acaba minimizando a formação profissional e privilegiando os

10 Daqui depreende-se uma leitura do universo do cinema que se aproxima do conceito de *campo* de Pierre Bourdieu. Embora este artigo parta de uma perspectiva teórica distinta, algumas contribuições da compreensão do campo e de suas estruturas de funcionamento são relevantes para aclarar os mecanismos de inserção e permanência no mercado de trabalho no meio cinematográfico. Assim, a sua estruturação interna revela que o campo do cinema busca integrar-se a partir da construção de relações sociais úteis e necessárias para o próprio campo, “aptas a proporcionar lucros materiais ou simbólicos” (Bourdieu, 2002, p. 68).

“contatos”, a prática. É uma forma de proteção do campo, além de gerar grande capacidade de integração interna. Além disso, ocorre uma imposição de regras de conduta, através deste aprendizado na prática: como se aprende com os profissionais já consagrados, determinadas escolhas estéticas ou técnicas são tomadas como normas (Marson, 2009, p. 88).

A “norma” cinematográfica, ou seja, o fazer prático do cinema, nada mais é do que a média das práticas correntes deste meio, segundo a análise de Sorlin (1985). Essa máxima vale, sobretudo, para os filmes que se propõem a seguir mais detidamente à lógica da comercialização. “O melhor meio de obter o crédito necessário para um filme comercial é seguir as práticas de um meio que se nutre de quase todas as formas de financiamento” (Sorlin, 1985, p. 91). No entanto, ainda para esse autor, grande parte dos mecanismos de coesão e unidade interna do campo cinematográfico resulta de uma aparente solidariedade interna contra os agentes exteriores ao campo¹¹, mas que participam também do processo de produção, como os Bancos e o próprio Estado.

O essencial está em outro lugar. O excesso de oferta (muitos filmes para a clientela existente), a separação radical entre a produção e a comercialização fazem com que os estúdios vivam o temor permanente do desemprego. Diante dos banqueiros, do Estado, cujo apoio determina a maior parte das filmagens, todos os que participam da realização se sentem solidários. A anarquia da produção implica na neutralização parcial do campo cinematográfico, e faz nascer a ilusão de um meio refratário às lutas sociais. Se existe um inimigo, eles é sempre de fora (Sorlin, 1985, p. 93).

¹¹ Numa leitura bourdieusiana, podemos relacionar esta aparente solidariedade interna dos agentes do campo com o conceito de “cumplicidade objetiva” (Bourdieu, 1983) o qual compreende que os agentes do campo, apesar dos antagonismos, possuem certo número de interesses fundamentais em comum.

MERCADO DE TRABALHO FORMAL EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Do ponto de vista analítico, os dados estatísticos não conseguem precisar a oferta de trabalho artístico, uma vez que essa oferta se dá dentro de um espectro bastante peculiar da atividade artística profissional (descontinuidade, autoemprego, *freelancer*, tempo parcial, multiatividade), que se caracteriza pelo dinamismo. Ainda assim, embora note-se a tendência cada vez mais acentuada do processo de precarização das relações de trabalho no campo do cinema e do audiovisual, por meio das contratações por serviços prestados, sobretudo através dos contratos entre pessoas jurídicas, é fundamental observarmos também de que forma se caracteriza o mercado formal de trabalho. Nele estão estabelecidos vínculos empregatícios entre trabalhadores e estabelecimentos empregadores. São estes dados sobre o mercado formal que, muitas vezes, servem como baliza para a elaboração, acompanhamento e avaliação de políticas públicas voltadas para o setor. Neste sentido, a Ancine divulgou, em 2016, um estudo sobre o perfil do emprego no setor do audiovisual brasileiro entre 2007 e 2015, com base nos dados fornecidos pela RAIS¹². Vale reforçar que a metodologia empregada pela RAIS consiste na elaboração de dados gerados a partir das informações declaradas pelos estabelecimentos empregadores.

O estudo da Ancine considera 11 atividades econômicas relacionadas ao audiovisual: Atividades de produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão; atividades de pós-produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão; distribuição cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão; atividades de exibição cinematográfica; atividades de televisão aberta; programadoras e atividades relacionadas à televisão por assinatura; operadoras de televisão por assinatura por cabo; operadoras de tele-

12 A Relação Anual de Informações Sociais, instrumento de coleta de dados utilizado pela gestão governamental do setor do trabalho, instituído pelo Decreto nº 76.900, de 23/12/75, tem como objetivo suprir as necessidades de controle das atividades trabalhistas no país, prover dados para a elaboração de estatísticas do trabalho e disponibilizar as informações do mercado de trabalho formal às entidades governamentais. Fonte: <http://www.rais.gov.br/sitio/sobre.jsf> (Acessado em 22 de fevereiro de 2018).

visão por assinatura por micro-ondas; operadoras de televisão por assinatura por satélite; aluguel de fitas de vídeo, DVDs e similares; comércio varejista de discos, CDs, DVDs e fitas.

Entre elas, destaco para a análise pretendida neste trabalho, duas: atividades de produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão e atividades de pós-produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão. A justificativa para esta seleção consiste no fato de que são estas as atividades que, segundo as definições elaboradas pela RAIS, compreendem o que podemos denominar de trabalho artístico ou criativo. Um aprofundamento no tratamento e análise dos dados produzidos pela RAIS, a partir do desmembramento das subclasses, permitiria filtrar de forma mais precisa as atividades criativas das não criativas. No entanto, dentro dos objetivos que esta tese se propõe a alcançar, limito-me a adotar os mesmos critérios de agrupamento das atividades econômicas utilizados pelo estudo da Ancine. De qualquer forma, ao colocar em relevância as atividades de produção e pós-produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão, pretendo iluminar, ainda que de forma panorâmica, as atividades nas quais está inscrito o trabalho artístico e criativo.

Como forma de simplificar a apresentação dos dados, as duas atividades selecionadas serão agrupadas em uma só categoria – que doravante denominaremos Produção e Pós-Produção – seguindo a mesma metodologia utilizada pela Ancine. Como se percebe, selecionei as atividades nas quais estão inscritas as atividades de trabalho relacionadas à produção cinematográfica, ainda que estejam agrupadas com as atividades realizadas na produção de vídeos e de programas de televisão. Embora o esforço desta pesquisa busque diferenciar e destacar o trabalho em cinema, não se pode fugir da realidade que salta à vista: a confluência dos diferentes campos do audiovisual, sobretudo, do cinema, da publicidade e da TV, traz consigo um processo de hibridismo das atividades de trabalho, tornando-se difícil estabelecer os limites do que é trabalho em cinema e do que é trabalho em TV, vídeo, publicidade e outros campos do audiovisual. Esta perspectiva se reforça na medida em que analiso as trajetórias profissionais de diversos diretores e diretoras de filmes de

longa-metragem, nas quais a passagem e a realização simultânea de atividades em diversos campos de atuação dentro do audiovisual se fazem notar de forma proeminente.

Dessa maneira, observa-se que entre 2007 e 2013 há um constante crescimento do número de empregos nas atividades de Produção e Pós-produção, que mais do que dobra no período. Já em 2014 e 2015, nota-se uma pequena retração do número de empregos nestas atividades.

Tabela 1 – Evolução do número de empregos nas atividades de Produção e Pós-produção, no Setor do Audiovisual e da Economia Brasileira entre 2007 e 2015

Atividades	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
Produção e Pós-Produção	5.358	6.339	7.750	8.438	10.001	11.000	11.688	11.545	11.252
Total Setor Audiovisual	88.676	91.591	99.996	106.022	112.291	112.399	111.061	98.756	94.972
Economia Brasileira	37.607.430	39.441.566	41.207.546	44.068.355	46.310.631	47.458.712	48.948.433	49.571.510	48.060.807

Fonte: ANCINE / MTE-RAIS. Elaboração própria.

A série histórica analisada pelo estudo da Ancine revela que a participação das mulheres nos empregos do setor do audiovisual mantém-se inalterada na faixa de 40/41% do total da mão de obra empregada. Em 2015, o estudo revela que 42% dos empregos nas atividades de produção e pós-produção são exercidos por mulheres, porcentagem um pouco maior do que a média de todo o setor do audiovisual, mas um pouco abaixo da média da economia nacional, que é de 44%, conforme mostra o gráfico a seguir:

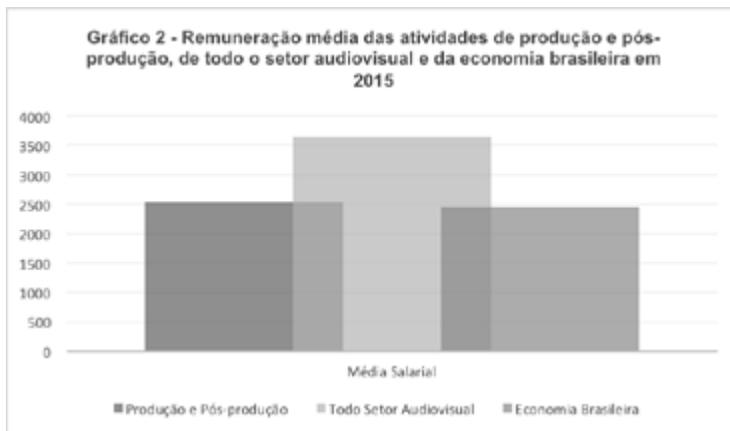


Fonte: Ancine / MTE-RAIS. Elaboração própria.

A média de idade nas atividades de Produção e Pós-produção varia na faixa entre 33,5 e 34,4 anos ao longo do período analisado, atingindo a média mais alta no ano de 2015. Percebe-se também que a média de idade dos empregados nas atividades Produção e Pós-produção, em 2015, está ligeiramente abaixo das médias do setor audiovisual e da economia brasileira, que são 35 e 37,1 anos, respectivamente.

No que toca à média da remuneração das atividades econômicas abarcadas pelo estudo da Ancine, nota-se que as atividades de Produção e Pós-produção pagaram em 2015 uma média salarial de R\$ 2528,00, enquanto a remuneração média de todo o setor audiovisual é de R\$ 3650,00 no mesmo ano. Vale ressaltar que esta média do setor audiovisual encontra nas atividades relacionadas à distribuição seu valor mais alto (R\$ 7405,00). As atividades de Produção e Pós-produção estão entre aquelas que pagam a menor média salarial, sendo superior apenas à média de remuneração das atividades relacionadas às operadoras de TV Paga, de exibição cinematográfica e de comércio varejista e aluguel de CDs e DVDs. Em relação à média salarial da economia brasileira, que é de R\$2451,00, as atividades de Produção e Pós-produção apresentam um ganho médio levemente mais alto. O salário do artista é inferior à média das outras ocupações, segundo levantamentos feitos no cenário europeu por Benhamou (2007). No entanto, lá não é tão inferior quanto sugere o mito do artista desprovido de recursos. Nesse ponto é importante uma

ressalva que vale tanto para a realidade europeia quanto para a brasileira: estatísticas indicam médias que escondem disparidades. Observar o universo artístico de perto revela que um número reduzido de artistas é muito bem pago, enquanto outros recebem uma baixa remuneração. Assim, a “média” dos vencimentos não informa com precisão a qualidade do rendimento desses artistas.



Fonte: Ancine/MTE-RAIS. Elaboração própria.

Nesse sentido, embora o setor audiovisual faça parte do complexo de Indústrias Culturais analisadas à luz da Economia Criativa, o que se percebe é que as atividades artísticas e criativas são menos valorizadas do ponto de vista material, expresso pela média salarial, do que as atividades de distribuição e aquelas relacionadas às programadoras de TV paga e de TV aberta, que nas definições da RAIS consistem, basicamente, na comercialização dos conteúdos audiovisuais¹³.

¹³ Segundo a definição das atividades econômicas elaborada pela RAIS, as atividades de distribuição compreendem: “a distribuição de filmes cinematográficos em películas, fitas de vídeo e DVDs a cinemas, cineclubes, redes e canais de televisão e a outros tipos de distribuidores e exibidores; o licenciamento ou a cessão dos direitos de exibição de filmes cinematográficos em película, fitas de vídeo e em DVDs”. As atividades relacionadas às Programadoras de televisão paga, ou por assinatura, compreendem “as programadoras [...] cuja atividade consiste em definir o conteúdo da programação dos canais sob sua responsabilidade; essas programadoras vendem o sinal com seu conteúdo às operadoras de televisão por assinatura, que são responsáveis pela transmissão da imagem a seus assinantes. Os componentes da programação dos canais de televisão por assinatura podem ser produzidos pela própria programadora ou adquiridos de terceiros, e a programação desses canais é, em geral, especializada em música, notícias, esportes, filmes, desenhos animados, etc.; a receita das unidades nessa categoria provém também da venda de espaço publicitário e da venda de programas; as atividades das empresas que fazem a intermediação entre programadoras

Ainda no tocante à remuneração do trabalho nestas atividades e na comparação entre as de cunho artístico e criativo e aquelas voltadas à comercialização, o estudo da Ancine nos permite observar que, no período selecionado, há um processo de hipervalorização das atividades voltadas à comercialização dos produtos audiovisuais, ao passo que as funções artísticas e criativas tendem a manter o nível de renda, com uma pequena taxa de valorização real entre 2007 e 2015, conforme pode-se notar na tabela a seguir:

Tabela 2 - Remuneração média real das atividades de produção e pós-produção, distribuição, programadoras de TV paga e do setor do audiovisual entre 2007 e 2015

Atividade Econômica	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	Varição real 2007-2015 (%)
Produção e Pós-Produção	2.661	2.678	2.757	2.660	2.743	2.711	2.755	2.790	2.687	1%
Distribuição	3.796	4.396	4.939	4.988	5.162	6.408	7.259	7.850	7.871	107%
Programadoras de TV Paga	3.832	4.196	4.874	4.344	4.037	4.918	5.790	6.257	6.434	68%
Setor Audiovisual	3.900	3.865	3.819	3.824	3.808	3.900	4.004	4.074	3.880	-1%

Fonte: Ancine/MTE-RAIS. Elaboração própria.

Se a remuneração dos setores criativos do audiovisual é a que apresenta menor valorização no período e está apenas ligeiramente acima da média da economia nacional, o que leva esses profissionais a encarar um ambiente de trabalho tão concorrido, desvalorizado e precário? Para Menger (2005), a resposta a este questionamento reside nas vantagens não monetárias, inerentes ao trabalho artístico. Essas gratificações que não se expressam na forma de dinheiro servem como uma espécie de compensação pelos salários baixos e podem se estender por mais ou menos tempo, dependendo das trajetórias profissionais traçadas pelos artistas.

nacionais e estrangeiras e as operadoras nacionais de televisão por assinatura, ou seja, as atividades de negociação de programação contratadas pelas operadoras”. Já as atividades de televisão aberta compreendem “a operação de estúdios de televisão e a difusão (*broadcasting*) da programação para o público em geral e a produção de programas de televisão ao vivo, inclusive por produtores independentes; a receita das unidades nesta categoria provém da venda de espaço publicitário, de programas, doações e subsídios; as atividades de inclusão de programação da televisão aberta em canais de televisão por assinatura que emitem os programas para o público segundo um calendário predeterminado; as atividades das estações de televisão afiliadas” (Fonte: SECRETARIA DA RECEITA FEDERAL e IBGE. Classificação Nacional das Atividades Econômicas – CNAE/Ancine).

As profissões artísticas estão no topo de uma escala de ocupações no que tange aos critérios de satisfação no trabalho. A natureza e a variedade das tarefas, a valorização das competências individuais, o sentimento de responsabilidade e consideração, o reconhecimento do mérito individual, o papel da competência técnica na hierarquia, a estrutura das relações profissionais com superiores, colegas e subordinados e o prestígio social da profissão estão entre os argumentos não monetários da vida do artista. “O motivo das vantagens não monetárias é tão poderoso que tem fornecido a base do encantamento ideológico do trabalho artístico” (Menger, 2005, p. 92). Ao observar a distribuição de rendimentos entre os profissionais, sobretudo naquelas profissões onde seu contingente é relativamente maior, como é o caso das atividades de produção e pós-produção, verificamos uma remuneração medíocre. Mais grave ainda é o quadro quando se observa tais rendimentos a partir da ótica da qualificação profissional dos indivíduos (que não se expressa apenas na escolaridade) e dos esforços investidos por eles em suas atividades. Nesse sentido, as gratificações não monetárias são essenciais, senão exclusivas, para garantir a motivação dos artistas. “Ou, dito de outra maneira, eles aceitam sacrificar muito pelo exercício da sua arte e pelas satisfações soberanas que esta lhes deverá trazer” (Menger, 2005, p. 92-93). A aceitação dessas condições passa por duas leituras distintas, segundo o autor: para aqueles que desfrutam de uma melhor remuneração, o período mais ou menos duradouro pelo qual tiveram que esperar até conseguir tais ganhos monetários é percebido como condição aceitável, mesmo que tivesse durado mais tempo. Já para os que estão submetidos a pagamentos mais baixos por longos períodos e ainda assim insistem em suas escolhas, é preciso transferir a responsabilidade de suas situações a um cenário de baixo consumo cultural no qual estão inseridos.

[...] serem economicamente marginalizados deve-se, na sua opinião, a uma procura globalmente muito baixa, ou, outra manifestação da mesma disfunção da sociedade, às preferências dos consumidores, as quais, moldadas pelas forças do mercado, e pelas desigualdades

que fundam a sociedade de classes, se fixam num número muitíssimo limitado de obras e de artistas (Menger, 2005, p. 93).

A mídia e a publicidade exaltam o mundo das celebridades – e o próprio meio artístico também o faz – e mostram uma realidade de riquezas, luxo e glamour. Por trás disso, escondem as disparidades de rendimentos no interior das indústrias culturais e os caminhos percorridos pelos profissionais, mesmo das celebridades que abrem suas mansões para a sessão de fotos. Realidade semelhante pode ser percebida no mundo dos esportes, em especial, no futebol.

No que tange à disparidade salarial em relação ao sexo, em 2015, percebe-se que todo o setor do audiovisual ofereceu uma remuneração maior entre os homens, que receberam, em média, 13,5% a mais que as mulheres. Nas atividades de Produção e Pós-produção, essa diferença é de 12,8%, enquanto a média da economia nacional a discrepância ultrapassa os 16%. Apenas nas atividades de TV aberta a remuneração feminina foi maior do que a masculina, resultando numa diferença de apenas 1,4%. É válido destacar que nessas atividades de TV aberta, as mulheres representaram apenas 33% da mão de obra empregada em 2015, menor índice entre todas as atividades do setor audiovisual. A maior discrepância salarial acontece nas ocupações relacionadas às operadoras de TV paga, onde as mulheres recebem cerca de 33% menos do que os homens. Com exceção das funções de distribuição, em que as mulheres representam 51% da mão de obra empregada e a maioria dos empregados e empregadas tem escolaridade de nível superior, as atividades em que as mulheres ocupam metade ou mais dos empregos estão as três que pagam as menores médias salariais. São também atividades nas quais a maioria dos empregados e empregadas tem escolaridade de nível médio. Em outras palavras, pode-se notar que a inserção prioritária das mulheres no mercado de trabalho formal em audiovisual se dá justamente nas atividades com menor remuneração e menor escolaridade, embora o número de homens e mulheres matriculados em cursos de graduação superior em cinema e audiovisual represente um certo equilíbrio, como tratarei mais adiante.

De todo modo, pode-se associar esta discrepância salarial no mundo das artes à diferenciação sexuada das práticas sociais que hierarquizam e desvalorizam as práticas femininas – que são exercidas por mulheres ou por estarem associadas ao que a sociedade considera “feminino” (Buscatto, 2016). Ao analisar a divisão sexual do trabalho e as posições ocupadas por mulheres nas produções cinematográficas da Globo Filmes, tratarei deste tema de maneira mais aprofundada.

Em relação ao número de estabelecimentos empregadores, o estudo da Ancine aponta para um decréscimo no total de estabelecimentos do setor audiovisual entre 2007 e 2015. Quase todas as atividades econômicas sofreram perdas de estabelecimentos, com exceção das atividades de TV aberta, Exibição Cinematográfica e Produção e Pós-produção. Esta última mais que dobrou o número de estabelecimentos empregadores no período, conforme aponta a tabela 3. É sintomático esse crescimento se for levado em conta também a participação percentual das atividades econômicas no setor audiovisual. Se em 2007 os estabelecimentos relacionados às atividades de Produção e Pós-produção representavam 7% do total de estabelecimentos do setor audiovisual, em 2015 essa participação é de 23%.

Tabela 3 – Evolução do número de estabelecimentos empregadores nas atividades de Produção e Pós-produção e de todo o setor audiovisual no período 2007-2015

Atividades	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	Variação de 2007 a 2015
Produção e Pós-Produção	757	846	991	1124	1257	1369	1437	1543	1524	767
Total Setor Audiovisual	11222	10241	9614	8923	8506	7992	7626	7259	6560	-4662

Fonte: Ancine/MTE-RAIS. Elaboração própria.

O estudo ainda demonstra que, em 2015, o setor do audiovisual foi majoritariamente formado por pequenas e microempresas, ou seja, aquelas com até nove funcionários com vínculo empregatício, segundo os critérios adotados pelo Sebrae para o setor de comércio e serviços. Entre as empresas responsáveis por atividades de Produção e Pós-produção, os estabelecimentos com até nove empregados equivalem a quase 90% do total de estabelecimentos. A dis-

tribuição geográfica dos estabelecimentos empregadores do setor do audiovisual revela que a região sudeste concentra mais da metade das empresas. O estudo da Ancine não especifica a distribuição geográfica dos estabelecimentos por setor de atividade.

Nesse sentido, o que se percebe ao observar as características do emprego no audiovisual brasileiro, em especial nas atividades de Produção e Pós-produção, é uma tendência de expansão de pequenas empresas e microempresas que, em grande medida, realizam suas atividades como prestadoras de serviços para outras empresas de maior porte. Esse processo se relaciona diretamente com um movimento global de reestruturação produtiva da economia capitalista. A terceirização de atividades no campo do audiovisual, que pode ser percebida na análise da cadeia produtiva das grandes produções, favorece a ampliação do uso de força de trabalho cada vez menos remunerada e em condições cada vez mais precárias e, muitas vezes, sem vínculo empregatício.

Atendendo às necessidades de flexibilização da produção e adequando-se à lógica do atual estágio de desenvolvimento econômico - baseado mais na dinâmica do capital financeiro que do produtivo -, esses novos arranjos se caracterizam pela tendência ao enxugamento das empresas por meio da externalização de partes do processo produtivo para terceiros. Esse movimento em cascata acaba por configurar a cadeia de produção em um conjunto de diferentes níveis de provimento. [...] à medida que as grandes empresas terceirizam partes de seu processo produtivo, o trabalho é também transferido a empresas em geral menores, que se dedicam a parcelas mais simples do processo de produção, nas quais as condições de trabalho e relações de emprego tendem a ser mais precárias. Novos estudos sobre mercado de trabalho vêm confirmando as suspeitas de que, à medida que o processo avança, o trabalho diminui na ponta virtuosa da cadeia (as empresas líderes dos encadeamentos produtivos, onde se difunde o trabalho qualificado, mais bem pago e mais estável) e aumenta na ponta precária, onde abunda o trabalho pouco qualificado, instável, mal pago e, muitas vezes, executado sem vínculo empregatício (Leite, 2004, p. 240).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em primeiro lugar, cabe destacar um elemento que está no centro do esforço deste trabalho: a proposição de uma análise sociológica do cinema a partir das características de seu modo de produção. Em outras palavras, o que se propõe aqui é compreender o cinema, enquanto manifestação artística e cultural, como prática social, e não como objeto artístico. Nesse sentido, a intenção deste artigo residiu na compreensão dos mecanismos que estruturam a produção cinematográfica de porte industrial – ou, pelo menos, aquela que tem a intenção de se inserir no mercado cinematográfico – destacando a força de trabalho inscrita nessa produção. A partir disso, o recorte analítico privilegiado nesta tese foi o da observação da divisão sexual do trabalho e das relações sociais de sexo que se manifestam nas formas de se produzir filmes no Brasil.

Ao se observar as configurações do mercado de trabalho artístico inscrito nas Indústrias Culturais, dando destaque para o trabalho no cinema e no audiovisual, ressaltam-se algumas características fundamentais dessas atividades: a intermitência, a flexibilidade e as incertezas. Diante disso, iluminar o trabalho artístico no atual contexto permite traçar paralelos e pontos de conexão que dialogam com as configurações do mundo do trabalho de maneira mais ampla. O campo artístico, nesse sentido, apresenta-se como a ponta de lança de um processo de precarização do trabalho que se manifesta em outras esferas da produção. Ao mesmo tempo, compreender a estruturação das cadeias produtivas das Indústrias Culturais, em especial a do cinema, também possibilita o seu entendimento a partir da lógica da acumulação flexível, paradigma da produção capitalista que se tornou hegemônico desde meados dos anos de 1970.

A formalidade não é um dos traços fundamentais do mercado de trabalho artístico, algo que também informa sobre as condições de precariedade das relações de trabalho neste segmento. Além disso, a análise do mercado de trabalho formal é uma das bases que estruturam as políticas públicas voltadas para o campo artístico. Dessa forma, ao se observar os dados referentes ao emprego com vínculo

no setor do audiovisual, pode-se perceber que as configurações das cadeias produtivas deste segmento compartilham da lógica flexível de produção, marcada pela descentralização dos processos produtivos e terceirização das atividades inerentes à realização das obras audiovisuais. Exemplo disso é o crescimento do número de estabelecimentos empregadores nas atividades de produção e pós-produção, grande parte deles categorizados como pequenas e microempresas. Observa-se também, nesta análise, questões inerentes às relações de gênero no mercado de trabalho, apontando para um cenário no qual as mulheres compõem quase metade da força de trabalho empregada no setor, ao mesmo tempo que recebem salários menores do que os dos homens.

É crucial destacar a importância da presença de uma grande corporação de mídia como a Globo Filmes atuando no mercado cinematográfico nacional como elemento decisivo para as configurações atuais da produção de filmes. Conforme destaca Chin-tao Wu (2006), observa-se, a partir do final do século XX, um crescimento significativo do papel das grandes empresas e de seus interesses privados no mundo das artes, atuando nas esferas da produção, circulação e nas instituições culturais. Submete-se, assim, a arte e a cultura aos interesses corporativos, privilegiando, por meio das estratégias de marketing e dos investimentos em ativos, o lucro em detrimento da qualidade artística e da democratização da produção cultural. Dessa confluência entre Estado e mercado, com a forte presença das grandes corporações, depreende-se uma lógica na qual o poder público se configura como um instrumento de garantia dos recursos para a produção cultural, geridos pelos interesses privados das empresas.

Enquanto o Estado prescinde de sua atuação direta para descentralizar e democratizar os projetos culturais, o Mecenato, pela lógica do mercado, centraliza os recursos nos principais centros do país, áreas de interesse do *marketing* cultural das empresas, cuja visibilidade e retorno comercial é mais provável. [...] Do ponto de vista jurídico, embora as regulamentações brasileiras apontem para a valorização do discurso da cultura [...], ao procurar estimular o setor cultural majoritariamente por meio de leis de incentivo fiscal ao patrocínio

privado, transfere-se de forma principal para as empresas uma obrigação genuinamente estatal (Cerqueira, 2018).

Dessa forma, ao iluminar as relações de trabalho e gênero inscritas na indústria cinematográfica nacional, nota-se que, embora o incentivo estatal somado à atuação da Globo Filmes sejam fundamentais para o crescimento da produção de longas-metragens que chegam aos circuitos comerciais, é preciso compreender que as estruturas de produção audiovisual contemporâneas estão submetidas à lógica do mercado e se associam à tendência geral do processo de flexibilização da produção (Bulloni, 2016). Tal dinâmica pode ser observada em outros ramos da produção material, tendo como consequência impactos decisivos nas condições de trabalho dos profissionais do campo do cinema, que vivenciam relações de trabalho precárias, intermitentes e permeadas pela incerteza.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, N. R. D. Modo de produzir-modo de trabalhar: relações de produção e trabalho no cinema da Boca do Lixo. 2012. *Dissertação* (Mestrado em Educação), Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- ANCINE. *Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro*. Agência Nacional do Cinema - Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. Brasília. 2015.
- ANCINE. *Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2017*. Agência Nacional do Cinema. [S.l.]. 2018.
- BECKER, H. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Tradução de Joaquín Ibarburú. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- BENHAMOU, F. *A economia da cultura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- BERNARDET, J. C. *O que é cinema?* São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BOURDIEU, P. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BOURDIEU, P. *Escritos de Educação*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BULLONI, M. N. O trabalho em redes de projetos e seus processos de regulamentação. Um estudo num segmento da produção audiovisual argentina. In: SEGNINI, L. R. P.; BULLONI, M. N. *Trabalho*

- artístico e técnico na indústria cultural*. São Paulo: Itaú Cultural, 2016.
- BUSCATTO, M. A arte segundo o ponto de vista do gênero. Ou revelar a normatividade dos mundos da arte. In: QUEMIN, A.; VILLAS BÔAS, G. *Arte e Vida Social. Pesquisas recentes no Brasil e na França*. Tradução de Germana Henriques Pereira de Sousa. Marselha: OpenEdition Press, 2016.
- BUTCHER, P.; ZACHARIAS, et al. Uma década de Globo Filmes. *Revista Filme B*, n. Edição Especial, pp. 6-11, maio 2008.
- CERQUEIRA, A. P. C. Política cultural e trabalho nas artes: o percurso e o lugar do Estado no campo da cultura. *Estudos Avançados*, São Paulo, nº. 32, pp.119-139, 2018.
- CROCCO, F. L. T. Trabalho produtivo e improdutivo: a atividade artística musical e os fundamentos de sua precariedade. *Anais do VIII Colóquio Internacional Marx e Engels*. Campinas - SP: [s.n.], pp. 1-7, 2015.
- LEITE, M. D. P. Tecendo a precarização: trabalho a domicílio e estratégias sindicais na indústria de confecção em São Paulo. *Trabalho, Educação e Saúde*, Rio de Janeiro, v.2, nº. 1, pp. 239-265, 2004..
- LEITE, M. D. P.; SALAS, C. Trabalho e desigualdades sob um novo modelo de desenvolvimento. *Tempo Social - Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, 26, nº. 1, pp. 87-100, 2014.
- MARSON, M. I. *Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine*. São Paulo: Escrituras; Iniciativa Cultural, v. 1, 2009. Coleção Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira.
- MELEIRO, A. Prefácio. In: MELEIRO, A. *Cinema e Mercado*. São Paulo: Escrituras; Iniciativa Cultural, 2010.
- MENGER, P. M. *Retrato do Artista enquanto trabalhador. Metamorfoses do Capitalismo*. Lisboa: Roma, 2005.
- MICHEL, C.; AVELLAR, A. P. A indústria cinematográfica brasileira: uma análise da dinâmica da produção e da concentração industrial. *Revista de Economia*, 38, p. 35-53, 2012.
- MICHEL, R. C.; AVELLAR, A. P. Indústria cinematográfica brasileira de 1995 a 2012: estrutura de mercado e políticas públicas. *Nova Economia*, Belo Horizonte, v. 24, nº. 3, pp. 491-516, 2014.
- MIGLIORIN, C.; SARAIVA, L. Universidade, mercado e modulações dos modos de vida. *Cadernos do Forcine*, nº. 2, pp. 49-64, 2015.
- SANGION, J. Vale a pena ver de novo? A Globo Filmes e as novas configurações do audiovisual brasileiro na pós-retomada. 2011. *Tese* (Doutorado em Mídias), Programa de Pós-graduação em Mídias. Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

- SAVIANI, D. Transformações do Capitalismo, do Mundo do Trabalho e da Educação. In: LOMBARDI, J. C.; SAVIANI, D.; SANFELICE, L. *Capitalismo, Trabalho e Educação*. 3^a. ed., pp. 13-26, Campinas, SP: Autores Associados; HISTEDBR, 2005.
- SOEIRO, J. O artista enquanto trabalhador. *Erquerda.Net*, 2007. Disponível em: <<http://antigo.esquerda.net/content/view/2069/89/>>. Acesso em: 23 abril 2018.
- SORLIN, P. *Sociologia del cine: la apertura para la historia de mañana*. [S.l.]: Fondo de Cult. Económica, 1985.
- TRAGTENBERG, M. *Administração, poder e ideologia*. 3^a. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- WU, Chin-Tao. *Privatização da Cultura*. São Paulo: Boitempo, 2006.

