

VII Seminário FESPSP

“Na encruzilhada da democracia: Instituições e Informação em tempos de mudança”.

24 a 28 de setembro de 2018

GT2: Trabalho e trabalhadores

Mercado de trabalho em cinema e audiovisual: a flexibilização como perspectiva de precarização

Ricardo Normanha Ribeiro de Almeida – IFCH/UNICAMP¹

RESUMO

O bom desempenho do audiovisual no Brasil, aponta para a ampliação da busca por mão de obra qualificada para atuação nas mais diversas funções. O trabalho nos diferentes segmentos artísticos, e no cinema especificamente, ainda é permeado por uma intensa idealização e está relacionado com a procura pela satisfação pessoal e profissional. 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. Neste sentido, este estudo tem como objetivo compreender as características do trabalho em cinema e audiovisual por meio da análise dos dados do mercado de trabalho formal, iluminados pelas reflexões teóricas sobre o trabalho artístico inscrito nas indústrias culturais. Foram utilizados dados da RAIS sistematizados pela ANCINE, compreendendo os vínculos de emprego no setor audiovisual entre 2007 e 2015. Entre os resultados da análise, pode-se ressaltar que a produção apresenta forte processo de desvalorização material.

Palavras-chave: Mercado de trabalho; cinema; audiovisual; RAIS.

Introdução

¹ Doutorando no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Bolsista CNPq. Contato: normanha.ricardo@gmail.com.

O crescimento das atividades culturais, artísticas e criativas vêm experimentando um significativo crescimento na atualidade. Não só as indústrias culturais apresentam ampliação na variedade e na quantidade de 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. Desta forma, não é de se estranhar que o grupo de profissionais ocupados nas profissões artísticas e criativas exibam uma expansão bastante expressiva. Se por um lado esta expansão possa se traduzir 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, traduzido pela expressão “pejotização”². 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, tampouco garantem a qualidade artística. Ao mesmo tempo, estas formas de trabalho permitem – e exigem – aos trabalhadores do campo das artes

² Diversas pesquisas lançam luzes sobre o instituto da “pejotização” das relações de trabalho em diversas profissões e suas conseqüências para o sistema de proteção ao trabalho, para as relações sindicais e para a própria natureza do direito trabalhista, Cf. BULHÕES & RENAULT, 2016; SILVA, SANTAGUIDA & FARIAS, 2015; COSTA e TERNUS, 2012 e CASTRO, 2013.

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 muitos trabalhos simultaneamente.

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 o corpo de orquestras e dança³, 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. Este tipo de trabalho traz consigo alguns desdobramentos importantes para se entender o mercado de trabalho, 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 por ser definido a partir de três características primordiais: descontinuidade, perspectivas incertas para a carreira e variações de remuneração.

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 a incerteza toma 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.

O trabalho artístico e criativo é frequentemente categorizado entre aqueles trabalhos qualificados nos quais o profissional tem a possibilidade de realizar-se em seu trabalho. No entanto, esta categorização, que em certa medida parte do pressuposto da igualdade de talentos, esconde os mecanismos de concorrência interindividual, de exploração do trabalho e de distorções da divisão do trabalho. Dito de outra forma, a realização pessoal no trabalho artístico é condicionada por

³ Ainda que, conforme aponta Segnini (2006; 2008 e 2014) e Pichoneri (2005 e 2011), mesmo os corpos estáveis vem experimentando um processo cada vez mais acentuado de flexibilização, precarização e intermitência nas formas de trabalho.

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).

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 graus elevados de atrelamento às determinadas estruturas exteriores ao universo das artes; por outro lado, esta flexibilidade é também acompanhada de um sentido perverso. 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)⁴”.

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. Neste 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 no número de profissionais envolvidos em profissões artísticas, é também verdade que este crescimento 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.

⁴ Disponível em <http://antigo.esquerda.net/content/view/2069/89/> (acessado em 23 de abril de 2018).

O auto-emprego, 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 há algumas décadas, 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. Neste 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.

1. O trabalho em cinema

“O mundo do cinema é, superficialmente, um estranho balé de técnicos em busca de um realizador, de diretores em busca de um produtor, de um produtor em busca de uma equipe” (SORLIN, 1985, p. 76).

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 contas para que algumas destas observações não sejam extrapoladas e configurem uma leitura equivocada do trabalho em cinema. Neste sentido, uma primeira especificidade pode ser notada quando se 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. Se 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), 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 deste 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.

Embora as situações de precariedade no trabalho sejam realidades latentes, o trabalho nos diversos segmentos artísticos, e no cinema especificamente, ainda é bastante idealizado e se relaciona de forma bastante intensa com a procura pela satisfação pessoal e profissional ultrapassando, em certa medida, o perfil do emprego exclusivamente enquanto 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 a “tendência geral” (BULLONI, 2016) de transformação 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, contribuem, 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 crescimento 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).

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 pelo alto nível de especialização, o que, em certa medida, acarreta em grande dificuldade destes profissionais em conseguirem trabalho em outros cargos que não sejam aqueles 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, o cumprimento da meta de produtividade que garantirá uma instável sobrevivência no emprego. Tudo isso em um diálogo constante com o processo de individualização e privatização das responsabilidades e 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, matéria 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. Desta forma, 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, esta tônica não é diferente. Neste 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 de busca de realizadores e produtores por parte dos profissionais.

Na atualidade, o crescimento no 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 produções. Este cenário é responsável pela manutenção 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, por exemplo, são observados os extremos de um espectro 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 milhões⁵. 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 produzida. 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, independente do sucesso da produção, a grande quantidade de

⁵ 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.

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.

Desta forma, cabe ainda destacar no campo do cinema aquilo que se repete em outras esferas artísticas: a realização de múltiplos trabalho simultâneos. Esta 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).

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. Esta ausência de reconhecimento da importância do trabalho técnico, ou mais declaradamente, a resistência em reconhecer a sua relevância, reflete 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 técnico⁶.

Neste 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,

⁶ Mesmo não se tratando do trabalho técnico em cinema, a pesquisa desenvolvida por Maria Aparecida Alves (ALVES, 2008) e orientada por Liliana Segnini sobre os trabalhadores técnicos do Theatro Municipal de São Paulo é fundamental para iluminar o campo do trabalho técnico no universo artístico.

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 os limites 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 profissionais 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. Neste sentido, ao mesmo tempo em 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 estas 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 é limitado 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 do 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 co-ator 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 neste 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 agentes.

2. RAIS: aspectos do trabalho formal no campo do audiovisual

Do ponto de vista analítico, os dados estatísticos não conseguem precisar a oferta de trabalho artístico, uma vez que esta oferta se dá dentro de um espectro bastante peculiar da atividade artística profissional (descontinuidade, auto emprego, *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, aquele no qual estão estabelecidos vínculos empregatícios entre trabalhadores e estabelecimentos empregadores, uma vez que 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 RAIS⁷. 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 televisão 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, destaque para a análise pretendida neste trabalho, duas: Atividades de Produção Cinematográfica, de Vídeos e de Programas de Televisão e Atividades de pós-

⁷ 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).

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 este texto 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 deste trabalho 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 hibridez 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 onde a passagem e a realização simultânea de atividades em diversos campos de atuação dentro do audiovisual se faz notar de forma proeminente.

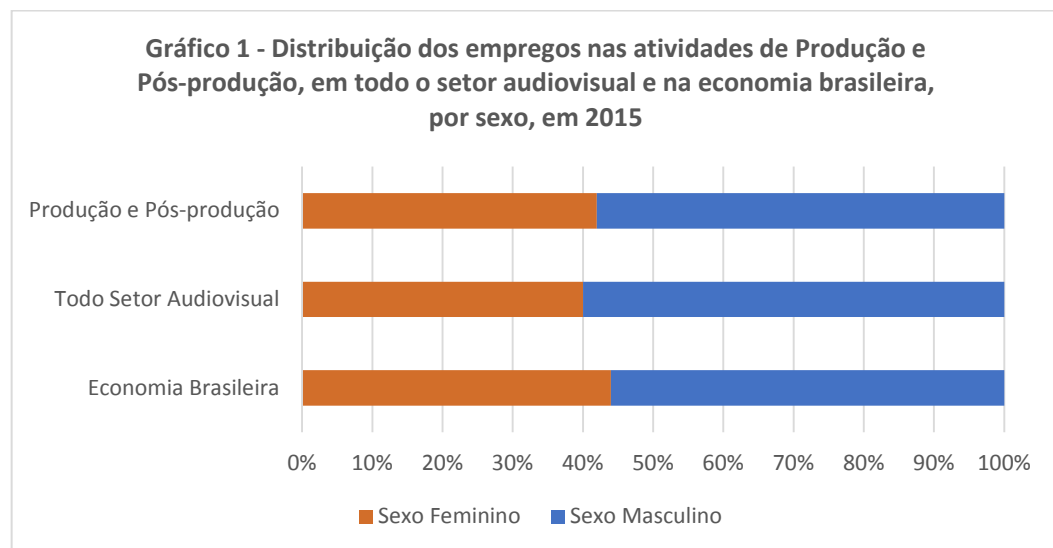
Desta forma, observa-se que entre 2007 e 2013 há um constante crescimento no número de empregos nas atividades de Produção e Pós-produção, que mais do que dobra no período. Já em 2014 e 2015, nota-se uma pequena retração no número de empregos nestas atividades.

Tabela 1 – Evolução no 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:

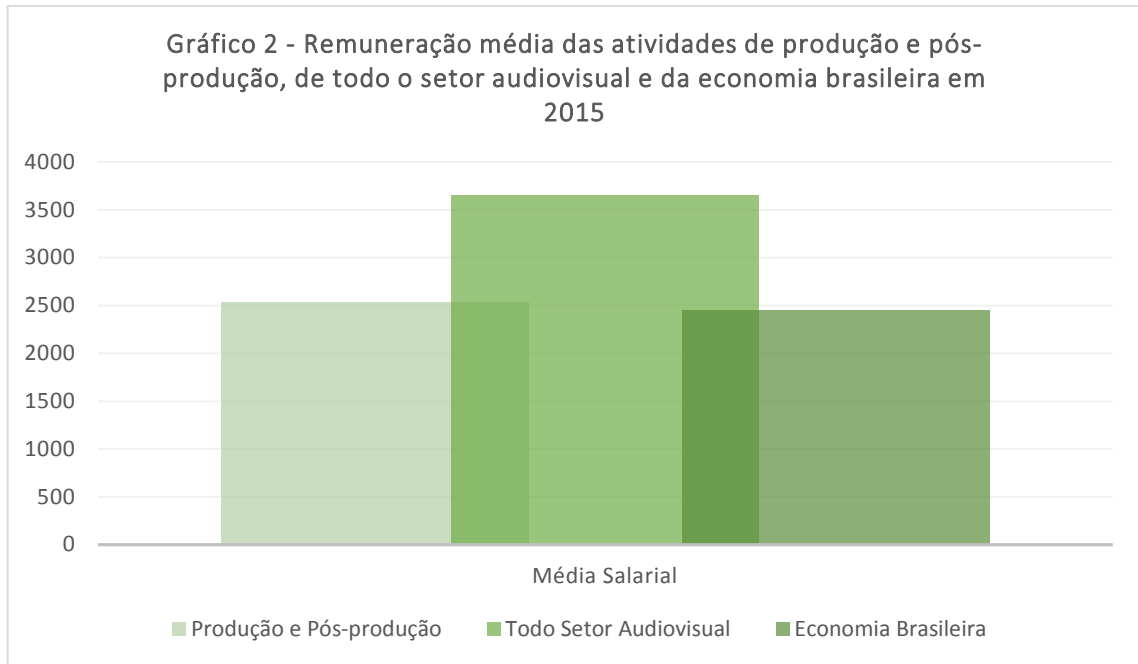


Fonte: ANCINE / MTE-RAIS. Elaboração própria.

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 a 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 paga uma remuneração média levemente mais alta. A remuneração 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. Neste 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 remunerado, enquanto outros recebem uma baixa remuneração. Assim, a “média” das remunerações não informa com precisão a qualidade da remuneração destes artistas.



Fonte: ANCINE / MTE-RAIS. Elaboração própria.

Neste 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 as relacionadas às programadoras de TV paga e de TV aberta, que nas definições da RAIS, consistem, basicamente, na comercialização dos conteúdos audiovisuais⁸.

⁸ 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 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

Ainda no tocante à remuneração do trabalho nestas atividades e na comparação entre as atividades artísticas e criativas e as atividades voltadas à comercialização, o estudo da ANCINE permite observar que, no período selecionado há um processo de hipervalorização das atividades voltadas à comercialização dos produtos audiovisuais ao passo que as atividades artísticas e criativas tendem a manter o nível de remuneração, 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 são as que apresentam menor valorização no período e está apenas ligeiramente acima da média da economia nacional, o que leva estes profissionais a encarar um ambiente de trabalho tão concorrido, desvalorizado e precário? Para Menger (2005) a resposta para este questionamento reside nas vantagens não monetárias, inerentes ao trabalho artístico. Estas gratificações que não se expressam na forma de remuneração 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. As profissões artísticas estão no topo de uma escala de profissões no que tange os 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

predeterminado; as atividades das estações de televisão afiliadas” (Fonte: SECRETARIA DA RECEITA FEDERAL e IBGE. Classificação Nacional das Atividades Econômicas – CNAE./ ANCINE).

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 o contingente de profissionais 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 remunerações 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. Neste 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 destas 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 tivessem durado mais tempo. Já para os que estão submetidos a remunerações mais baixas 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).

No que tange a disparidade salarial em relação ao sexo, em 2015 percebe-se que todo o setor do audiovisual oferece uma remuneração maior entre os homens, que recebem, 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 nestas atividades de TV aberta, as

mulheres representam apenas 33% da mão-de-obra empregada em 2015, menor índice entre todas as atividades do setor audiovisual. A maior discrepância salarial acontece nas atividades relacionadas às operadoras de TV paga, onde as mulheres recebem cerca de 33% menos do que os homens. Com exceção das atividades 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. 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).

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 este 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 no 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	Varição de 2007 a 2015
Produção e Pós-Produção	757	846	991	1124	1257	1369	1437	1543	1524	767

Total Setor Audiovisual	1122 2	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 9 funcionários com vínculo empregatício, segundo os critérios adotados pelo SEBRAE para o setor de comércio e serviços⁹. Entre as empresas responsáveis por atividades de Produção e Pós-produção, os estabelecimentos com até 9 empregados equivalem a quase 90% do total de estabelecimentos. A distribuição 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.

Neste 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. Este processo se relaciona diretamente com um movimento global de reestruturação produtiva da economia capitalista mundial. 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

⁹ Conforme aponta o Anuário do trabalho na micro e pequena empresa: 2013 (SEBRAE, 2013).

ponta precária, onde abunda o trabalho pouco qualificado, instável, mal pago e, muitas vezes, executado sem vínculo empregatício. (LEITE, 2004, p. 240).

Considerações Finais

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 destas atividades de trabalho: 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, no entanto, 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. Desta 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 em que recebem salários menores do que os recebidos pelos homens.

Desta forma, ao iluminar os indicadores do mercado de trabalho na indústria cinematográfica nacional, nota-se que, embora o incentivo estatal somado a atuação de grandes corporações de mídia – como a Globo Filmes e a TV Record, mais recentemente – tenham sido 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), que pode ser observada em outros campos 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, Ricardo Normanha R. de. **Modo de produzir-modo de trabalhar: relações de produção e trabalho no cinema da Boca do Lixo**. Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2012.

ALVES, Maria Aparecida. **O trabalho técnico no campo das artes e espetáculos : um estudo sobre o Theatro Municipal de São Paulo**. Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2008.

BECKER, Howard. **Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico**. Tradução de Joaquín Ibarburú. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

BENHAMOU, Françoise. **A economia da cultura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

BERNARDET, Jean Claude. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 1980.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. **Escritos de Educação**. Petrópolis: Vozes, 2002.

BULHÕES, J.; RENAULT, D. **Caminhos iniciais para o estudo do impacto das condições de trabalho na saúde e na qualidade de vida do jornalista**. XVIII

Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste. Goiânia - GO: [s.n.]. 2016.

BULLONI, Maria Noel. 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, Marie. 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. Disponível em: <<http://books.openedition.org/oep/1477#ftn1>>. Acesso em: 1 março 2018.

CASTRO, Bárbara G. **Afogados em contratos: o impacto da flexibilização do trabalho nas trajetórias dos profissionais de TI**. Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2013.

COSTA, S.; TERNUS, F. **A Pejotização e a Precarização das Relações de Trabalho no Brasil**. III Simpósio Internacional de Direito: dimensões materiais e eficaciais dos. Chapecó, SC: [s.n.]. 2012. p. 193-216.

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.]. 2015. p. 1-7.

LEITE, Márcia de Paula. Tecendo a precarização: trabalho a domicílio e estratégias sindicais na indústria de confecção em São Paulo. **Trabalho, Educação e Saúde**, Rio de Janeiro, 2, n. 1, Março 2004. 239-265. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-77462004000100005>. Acesso em: 16 abril 2018.

LEITE, Márcia P.; SALAS, Carlos. Trabalho e desigualdades sob um novo modelo de desenvolvimento. **Tempo Social - Revista de Sociologia da USP**, São Paulo, 26, n. 1, novembro 2014. 87-100.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine**. São Paulo: Escrituras; Iniciativa Cultural, v. 1, 2009. Coleção Indústria Cinematográfica e Audiovisual Brasileira.

MENGER, Pierre Michel. **Retrato do Artista enquanto trabalhador. Metamorfoses do Capitalismo**. Lisboa: Roma, 2005.

MIGLIORIN, C.; SARAIVA, L. Universidade, mercado e modulações dos modos de vida. **Cadernos do Forcine**, 2, 2015. 49-64.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. **Músicos de Orquestra: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes**. Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2005.

_____. **Relações de trabalho em música: o contraponto da harmonia**. Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2011.

SAVIANI, Demerval. Transformações do Capitalismo, do Mundo do Trabalho e da Educação. In: LOMBARDI, J. C.; SAVIANI, D.; SANFELICE, L. **Capitalismo, Trabalho e Educação**. 3ª. ed. Campinas, SP: Autores Associados; HISTEDBR, 2005. p. 13-26.

SEBRAE. **Anuário do trabalho na micro e pequena empresa: 2013**. Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas; Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos. Brasília, DF, p. 284p. 2013.

SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Acordes Dissonantes: Assalariamento e relações de gênero em orquestras. In: ANTUNES, R. **Riqueza e Miséria do Trabalho no Brasil**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

_____. O que permanece quando tudo muda? Precariedade e vulnerabilidade do trabalho na perspectiva sociológica. **Cadernos CRH**, Salvador, 24, 2011. 71-88.

_____. Os músicos e seu trabalho: diferenças de gênero e raça. **Tempo Social**, 26, junho 2014. 75-86.

SILVA, F. C. A. D.; SANTAGUIDA, B. M. D.; FARIAS, A. A. Pejotização e Parassubordinação. **Id on Line - Revista Multidisciplinar e de Psicologia**, v. 9, n. 27, p. 216-223, julho 2015.

SOEIRO, José. O artista enquanto trabalhador. **Erquerda.Net**, 2007. Disponível em: <<http://antigo.esquerda.net/content/view/2069/89/>>. Acesso em: 23 abril 2018.

SORLIN, Pierre. **Sociología del cine**: la apertura para la historia de mañana. [S.l.]: Fondo de Cult. Económica, 1985.