
Entre a sociologia e as teorias da comunicação: propostas para uma agenda de pesquisa sobre o mundo do trabalho no audiovisual¹

Bruno CASALOTTI²

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Resumo

O presente texto tem como intenção promover diálogos teórico-metodológicos entre a sociologia e o campo de estudos em teorias da comunicação. Temos como objetivo estabelecer propostas para uma agenda de pesquisa sobre o mundo do trabalho no audiovisual. Consideramos, preliminarmente, que o trabalho no audiovisual tem particularidades sociais diferentes daquelas de outros trabalhos e carreiras no universo da comunicação e das artes. Subsequentemente, consideramos também ser possível criar uma definição sociológica em torno da categoria de trabalhadores do audiovisual. A partir disso, pretendemos discorrer sobre possíveis problemas de pesquisa e encaminhamentos práticos para o objeto empírico que delineamos.

Palavras-chave: trabalho; trabalhadores; audiovisual; cinema; televisão.

1. Sob os signos da economia política, das teorias críticas e da sociologia: pressupostos teóricos para um campo de investigação

A respeito das especificidades do trabalhador do audiovisual, em primeiro lugar, podemos falar sobre o produto de seu trabalho. Nos referimos, em conjunto, a sujeitos que trabalham na concretização de vídeos de diversas modalidades: filmes cinematográficos, programas de televisão, vídeos publicitários e/ou institucionais. Esses vídeos, por sua vez, circulam de diferentes maneiras: salas de cinema, televisão aberta, televisão por assinatura, mídias de uso doméstico (fitas, DVD's e Blue Ray) e, mais recentemente, plataformas digitais. A despeito de serem profissionais que se deslocam por diversos campos das indústrias culturais, acreditamos que os indivíduos que seguem carreira no audiovisual têm a habilidade média de dar vida às imagens em movimento.

O fazer-vídeo, em nosso caso, seria o denominador comum do nosso objeto empírico: o “vídeo” aqui é tomado como unificador de escalas, assim como o é a “mercadoria” na economia política clássica ou na crítica da economia política. Disso

¹ Trabalho apresentado no GP Teorias da Comunicação, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP); Mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); Professor Assistente do FIAM-FAAM Centro Universitário. E-mail: brunocasalotti@yahoo.com.br

decorre uma observação quanto ao espaço laboral do trabalhador do audiovisual: tratam-se de profissionais que atuam prioritariamente em sets e estúdios de filmagem (neste caso, trabalhadores que atuam na *captação* de imagens) e em ilhas de edição (neste caso, aqueles que atuam na *montagem* dos vídeos). Captação e montagem, portanto, seriam duas etapas centrais da valorização de capital na indústria audiovisual.

De antemão, acreditamos ser uma opção metodológica correta diferenciar os trabalhadores do audiovisual de outros profissionais que também dão vida às imagens em movimento. Nesse caso nos referimos aos atores. Trata-se de uma categoria que percorre outro circuito de deslocamento social e, conforme acreditamos, deve ser enquadrada em um *frame* distinto. Enquanto os atores, na qualidade de profissionais da cena, atuam na frente das câmeras, os trabalhadores do audiovisual atuam por trás das câmeras. O objeto da agenda de pesquisa que propomos deve, portanto, ser sintetizado na metonímia “trabalhadores por trás das câmeras”.

A industrialização do fazer-vídeo repousa no surgimento das modernas técnicas de reprodução da imagem (BENJAMIN, 1980)³. Inicialmente através da fotografia e, posteriormente, através da cinematografia, decorre aquele processo histórico que “demitiu as tarefas artísticas essenciais” das mãos dos artistas (BENJAMIN, *idem*, p.12). Conseqüentemente, o consumo de imagens condicionadas pela reprodutibilidade técnica permitiu à produção de audiovisual caminhar no compasso da velocidade do capital. O vídeo, assim, tornou-se bem permanentemente disponível tanto quanto outros produtos de uso doméstico imediato, como a água, o gás e a corrente elétrica⁴.

A despeito da intangibilidade do vídeo⁵, partimos da premissa que, sob o regime de assalariamento, a sua produção se tornaria produção de mais-valia. Em referência ao pensamento marxiano, Amorim (2014) afirma que, do ponto de vista da troca de mercadorias no capitalismo, não importa a particularidade dos trabalhos concretos. Interessa saber se, com base neles, é possível aumentar a produtividade do trabalho

³ *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Original de 1936.

⁴ Ou, como diria Paul Valéry citado por Walter Benjamin: “Tal como a água, o gás e a corrente elétrica vêm de longe para as nossas casas atender às nossas necessidades por meio de um esforço quase nulo, assim seremos alimentados de imagens visuais e auditivas, passíveis de surgir e desaparecer ao menor gesto, quase que a um sinal” (VALÉRY *apud* BENJAMIN, 1980, p.12).

⁵ A respeito dessa natureza intangível, nos referimos apenas ao vídeo em si (como imagem em movimento pronta para o consumo visual). A forma dessa mercadoria, todavia, é precedida por um trabalho que mobiliza recursos materiais. Também são materiais os meios necessários para o seu consumo (telas de cinema, aparelhos de televisão, aparelhos de DVD’s, computadores e dispositivos móveis). Estes meios, todavia, não são frutos do trabalho de profissionais especificamente do mundo do trabalho no audiovisual.

abstrato para a valorização do capital – sendo essa a baliza para se definir se um trabalho é ou não produtivo. Por essa razão, entendemos que o trabalho no audiovisual é produtivo, apesar de gerar uma mercadoria intangível: as ondas eletromagnéticas que, independente do meio necessário para reproduzi-las, constituem a base dos vídeos.

Podemos dizer ainda, em referência a Huws (2014), que o trabalho no audiovisual que aqui consideramos é aquele que possui alguma forma de remuneração e é “diretamente produtivo” (ou seja, que beneficia diretamente capitalistas individuais). A este trabalho, denominado ilustrativamente pela autora como “trabalho dentro do nó”, corresponde o “trabalho realizado diretamente para um empregador capitalista por um trabalhador que é dependente desse trabalho para subsistir” (HUWS, 2014, p.16). A partir dele poder-se-ia excluir formas de produção audiovisual que se encontram no âmbito do trabalho reprodutivo não remunerado (para citar um exemplo: a realização caseira de vídeos familiares não mercantis)⁶.

Assim, ao observar a produção de audiovisual “diretamente produtiva”, acreditamos que “evidencia-se que meio e objeto de trabalho são meios de produção e o trabalho é trabalho produtivo” (MARX, 2007, p.217)⁷. Os objetos imediatos desse trabalho (cenários, figurinos, atores, eletricidade, etc.) são manipulados por uma ação humana coordenada e se metamorfoseiam em ondas eletromagnéticas graváveis e transmissíveis. Entendemos que cenários, figurinos, materiais de caracterização (como maquiagens), eletricidade, etc.⁸ podem ser lidos na chave do valor-de-uso – no caso,

⁶ Ressalte-se, porém, que, segundo Huws (2014), as fronteiras entre trabalho produtivo e reprodutivo têm ficado cada vez mais tênues. O que a autora indica como sendo uma “mercadorização mais geral dos bens de consumo” (HUWS, 2014, p.16) tem transformando a natureza de trabalho não remunerado (reprodutivo) “de uma produção direta de valores de uso para membros das famílias, em compra de mercadorias no mercado, acarretando uma relação direta com a produção capitalista e atividades de distribuição” (HUWS, idem, p.16). Se, nesse problema, pudermos inserir também as “atividades culturais não mercantis”, poderemos indagar se a realização caseira de vídeos não tem cada vez mais implicado em processos de valorização de capital. Esse processo ganha especial destaque no contexto do uso das plataformas de compartilhamento de vídeo, onde o trabalho no audiovisual pode confluir-se a formas específicas de trabalho digital, inclusive autosserviços não remunerados. Considere-se aqui, por exemplo, os milhões de usuários do Youtube que produzem uma imensa gama de vídeos que geram renda para o Google sem contrapartidas remuneratórias.

⁷ *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Original de 1867.

⁸ Tais elementos participam da concretização de vídeos através do contato com o trabalho vivo de uma diversidade de profissionais que, através de esforços planejados e coordenados, fazem acontecer a imagem em movimento. Em referência ilustrativa à proposição clássica de Marx (2007), soa apropriado dizer que o trabalho vivo no audiovisual, “com suas chamas”, se apropria da eletricidade, de atores, cenários e figurinos como se fossem parte de seu organismo, “lhes emprestando vida” para que se façam dançar as imagens em movimento.

“produto de um trabalho anterior” (MARX, *idem*, p.215) – e que o seu consumo é um “consumo produtivo”.

Pressupõe-se, dessa maneira, que investimentos públicos e privados na produção de audiovisual são fatos que não se justificariam se não implicassem em processos de valorização de capital. O vídeo, considerado aqui de maneira genérica, é a forma final da mercadoria audiovisual, e, ainda que não tateável, é afeito às necessidades “provenientes da fantasia” (MARX, 2007, p.57). O valor-de-uso do vídeo é diverso e varia de acordo com o meio em que é exibido (cinema, radiodifusão ou mídias digitais). Todavia, uma característica generalizável é que seu consumo, além de alimentar as necessidades do espírito, nutre também sonhos e expectativas no espectador.

Ao fazê-lo, gera mais consumo, tornando-o peça fundamental no circuito de acumulação de capital ao lado de outros bens das indústrias culturais, como já observavam Adorno e Horkheimer (1985)⁹. Fornece a homens e mulheres, no seu tempo livre, um tipo de produto que os sintoniza subjetivamente, condicionando suas vidas às relações de produção e consumo reinantes em sua época. A produção de audiovisual é, assim, elemento fundante de disputas oligopolistas entre megaempresas (sendo as maiores a Google, a Amazon, a Apple, a Microsoft, a Samsung e a Sony) pelo controle de cadeias globais de valor (MORAES, 2015).

Tais disputas têm como epicentro o problema da regulação dos rendimentos de bens que circulam pelos mercados culturais. Segundo Dantas (2006) a mercadoria produzida pelo trabalho nas indústrias culturais tem como particularidade uma renda com potencial de ascendência. Produtos como vídeos, músicas e softwares de computador, por sua intangibilidade, podem ter o rendimento estendido no tempo. Assim, geram “rendas informacionais”, ou seja, rendas obtidas através de licenciamentos de uso. Por analogia, acreditamos que a ideia das “rendas informacionais”¹⁰ pode ser aplicada ao caso da produção audiovisual, ainda mais considerando-se o contexto de sua digitalização.

Disso decorre um princípio que consideramos importante para uma análise do mundo do trabalho no audiovisual. Sob os signos da economia política e das teorias críticas, mantemos uma relação de distinção face a perspectivas que tendem a separar um

⁹ *Dialektik der Aufklärung*. Original de 1944.

¹⁰ Dantas (2006) vaticina ainda que, por significarem novas padrões de apropriação de riquezas, as “rendas informacionais” se encontram no cerne de diversos conflitos sociais. Cite-se, por exemplo, os esforços mobilizados pelo Estado e pelas empresas no combate à pirataria (na internet e no comércio popular das ruas). Cite-se também a luta protagonizada por alguns setores da sociedade, que tentam romper com estes padrões, como as lutas pelo *software livre* e contra o monopólio de direitos autorais.

audiovisual artístico de um audiovisual “de mercado”. Assim como Kindem (1982) e Sorlin (1985) sugerem a respeito do cinema, consideramos a produção de audiovisual, em sua totalidade, como um fato *prevalentemente* (ainda que não *unicamente*) industrial. No contexto da economia capitalista, consideramos que a interconexão entre os elos da cadeia produtiva do audiovisual (pré-produção, produção, distribuição e exibição) dificilmente se concretizaria fora das “amarras da rentabilidade” (SORLIN, *idem*, p.68).

Uma terceira anotação sobre os profissionais do audiovisual é que o mercado pelo qual circulam forma um ecossistema variável, com empresas de diversos tamanhos e personalidades jurídicas diversas. Os maiores empregadores nesse setor são, sem dúvida, as emissoras abertas de televisão, como a Rede Globo, o SBT, a Rede Record, a TV Bandeirantes, suas respectivas emissoras afiliadas, etc. (ANCINE, 2017). Há também produtoras de médio porte (usualmente chamadas de “independentes”) que produzem conteúdo híbrido – de filmes cinematográficos, passando por curta metragens até campanhas publicitárias.

No nível mais básico desse ecossistema, há pequenas produtoras com número reduzido de sócios e funcionários, que atuam em cobertura de eventos e serviços particulares (como filmagens de aniversários e casamentos). Há, enfim, os trabalhadores autônomos que circulam de maneira informal pelas diversas camadas desse mercado. Do ponto de vista da sociologia, as relações de trabalho são conectadas a relações de produção, regimes de propriedade, e diversos níveis de interação sociocultural entre agentes macro e microeconômicos. Estas relações, regimes e interações constituem o ponto de partida axiológico da agenda de pesquisa que aqui propomos.

2. Estado, mercado e políticas públicas: possíveis implicações para o mundo do trabalho no audiovisual

Pesquisadores de diferentes áreas das ciências humanas que se dedicaram ao estudo do mercado brasileiro de audiovisual têm apontado para um ponto em comum: o imenso peso do Estado na regulação e no incentivo dos agentes que operam os seus recursos. Apenas para citar alguns exemplos: desde a ciência política (SIMIS, 1996), passando pela sociologia da cultura (RAMOS, 1983; MARSON, 2006), pela sociologia da comunicação (SODRÉ, 1984), pela sociologia econômica (ALVES, 2017), pela historiografia do cinema (BERNARDET, 2009), pelos estudos institucionais (AMÂNCIO, 2000; BAHIA, 2012; SILVA, 2017) pela economia política do audiovisual (BOLAÑO; MANSO, 2009),

encontramos esta confluência. Este, portanto, parece ser um fato impossível de ser negligenciado na agenda de pesquisa que propomos.

Considera-se, assim, que o último período de grandes transformações na produção nacional de audiovisual teve como marco inicial o ano de 2001, quando foi criada a Agência Nacional de Cinema (ANCINE). Fundada com o intuito de ser uma agência reguladora, a ANCINE acabou por se tornar uma mediadora importante do reaquecimento da indústria audiovisual brasileira. É problemático medir o quanto a ANCINE é representativa do total de produções feitas no Brasil. Vídeos de circulação menor (como por exemplo os institucionais, cobertura de eventos e produções amadoras) dispensam registro na agência. Acreditamos, todavia, que entender o seu papel é algo fundamental, posto que a instituição se localiza na fronteira entre o mercado e o Estado.

Questionamos se, nesse período, a ANCINE teria cumprido um papel decisivo na relação estrutural entre o Estado brasileiro e a acumulação de capital no mercado de audiovisual. Por conseguinte, indagamos se essa relação englobaria políticas públicas voltadas para “a regeneração das condições de operação” (ARAÚJO; TAPIA, 1991, p.28) da produção nacional de filmes, programas de televisão e vídeos de diversas naturezas¹¹. Dentre estas políticas públicas, nos referimos a fundos de fomento, linhas de crédito e novos marcos legais. Acreditamos ser necessário investigar se tais ações teriam ampliado a capacidade de troca da força de trabalho no audiovisual, no sentido do aumento pela sua demanda e melhoria das suas condições salariais.

A primeira política que assinalamos aqui foi a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) em 2006, uma reserva do Fundo Nacional de Cultura para o audiovisual brasileiro criado pela Lei 11.437/2006. O fundo permitiu a ANCINE intensificar um movimento de disponibilização de recursos por meio de editais públicos, ampliando significativamente o seu leque de beneficiados (SILVA, 2017; ALVES, 2017). Nesse mesmo ano ocorreu a criação do Programa BNDES de Desenvolvimento da Economia da Cultura (PROCULT), um projeto de empréstimos às empresas de cultura, com linhas de crédito especiais para a produção de audiovisual.

¹¹ Araújo e Tapia (1991, p.27), em referência a teóricos como Claus Offe, apontam que “a estratégia geral que serve de referência no exame das estratégias individuais do Estado, assim como das contradições decorrentes da sua implementação, é aquela que persegue o estabelecimento e universalização da forma-mercadoria”. Ao observarmos a ação da ANCINE nesse período, nos questionamos se a agência operou no sentido de auxiliar a produção brasileira de audiovisual em sua “reincorporação [aqui, diríamos também “expansão”] administrativa à forma-mercadoria” junto ao capitalismo nacional.

Dessa maneira, os recursos provenientes do FSA se juntaram aos créditos e taxas de juros proporcionados pelo PROCULT, formalizando um “casamento” institucional entre o BNDES e a ANCINE. A transformação do BNDES em sócio da economia da cultura brasileira parece ser um dado relevante. Segundo dados da ANCINE, o crédito para empresas categorizadas como sendo de “arte, cultura, entretenimento, informação e comunicação” passou pela cifra de R\$ 133,5mi até o pico de superar R\$ 2bi entre 2012 e 2013 (ANCINE, 2016a). É possível que uma das primeiras consequências da combinação dessas políticas tenha sido o aumento de recursos dirigidos à produção cinematográfica¹².

A segunda política que assinalamos aqui, na realidade, foi um marco legal: a Lei da TV Paga (Lei 12.485/2011). Tratou-se de um dispositivo jurídico que, dentre outras medidas, instituiu a cobrança do Condecine-Teles¹³, imposto que passou a incidir sobre empresas que exploram serviços de telecomunicações. O Condecine tornou-se uma das maiores fontes de recursos para o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) que, por sua vez, ampliou suas linhas de editais para a produção de seriados e programas televisivos. Esta lei também obrigou canais pagos de filmes, séries, animação, documentários (os chamados “canais de espaço qualificado”) a disponibilizar 3h30min semanais do horário nobre de sua programação para conteúdos audiovisuais brasileiros – a cota de tela. Dessa forma, multinacionais da TV por assinatura foram obrigadas a recorrer à produção audiovisual nacional para complementar a sua programação semanal.

A Lei da TV Paga e o Fundo Setorial do Audiovisual fizeram que, na prática, o setor de telecomunicações (no caso, as operadoras que exploram o serviço de televisão por assinatura) fosse conduzido a beneficiar a produção de audiovisual no Brasil (em diversos segmentos do mercado, não apenas o cinema). Pesquisadores como Silva (2017)

¹² Como resultado, verificou-se, por exemplo, o aumento progressivo de lançamentos anuais de longas metragens brasileiros em cinemas nacionais. Entre 2002 e 2005 (ou seja, antes da criação das políticas), esse número não chegou a atingir 50 longas lançados por ano (tendo o máximo sido em 2006, com 46 lançamentos). A partir de 2006, período em que passa a vigor o Fundo Setorial do Audiovisual, esse número passa a variar na casa dos 71 (2006) e 80 lançamentos por ano. A partir de 2011 esse valor chega à casa centesimal, e, no ano de 2017, tivemos 160 lançamentos durante o ano. Fonte: ANCINE / Sistema de Acompanhamento da Distribuição em Salas de Exibição (SADIS). Disponível em <<https://oca.ancine.gov.br/mercado-audiovisual-brasileiro>>; último acesso em 31/05/2019.

¹³ Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine), tributação criada pela Medida Provisória 2228-1/2001, que passou cobrado efetivamente desde 2002. A incidência deste imposto está dividida em três modalidades: i) Condecine-títulos: incide sobre a exploração de obras audiovisuais em cada segmento de mercado (salas de exibição, vídeos domésticos, TV’s aberta e por assinatura); ii) Condecine-remessa: incide sobre a remessa de lucros ao exterior por parte de produtores, distribuidores e intermediários no exterior; iii) Condecine-serviços (ou, Condecine-teles): instituído pela Lei 12.485/2011, incide sobre as empresas que exploram serviços de telecomunicações (especialmente, TV por assinatura).

e Alves (2017) apontam que, nesse período, o FSA se tornou o principal suporte de investimento e financiamento do audiovisual brasileiro. A importância desse fundo teria superado meios de fomento já tradicionais na economia da cultura brasileira (como as Leis Rouanet e do Audiovisual).

Esse beneficiamento teria permitido uma expansão da produção televisiva brasileira para além dos circuitos das emissoras de TV aberta (como a rede Globo, Record, Bandeirantes, SBT, etc.). Estas, com seus tradicionais nichos de audiência, representam um núcleo de produção audiovisual já consolidado no Brasil. Convém observar, no entanto, um possível aumento da produção para além destes núcleos (ANCINE, 2016b). Sem quebrar a hegemonia dos grandes grupos comunicacionais (SILVA, 2017; ALVES, 2017), esse ganho teria se refletido também em produtoras menores e de caráter híbrido¹⁴.

Em resumo: é necessário averiguar se, através da mobilização unificada entre bancos públicos e agências reguladoras, tais políticas públicas beneficiaram a produção nacional de audiovisual do ponto de vista dos seus trabalhadores. Acreditamos que esse conjunto de ações podem ter sido estratégias político-administrativas para se garantir a “estabilidade da forma-mercadoria” (ARAÚJO; TAPIA, 1991, p.29) no audiovisual brasileiro. Tais estratégias podem ter inserido empresas que, em momentos históricos anteriores, teriam mais dificuldades para acessar os principais circuitos de troca da indústria nacional de audiovisual. Para o campo que projetamos, acreditamos ser necessário investigar se essa ampliação teria significado também a incorporação de novos trabalhadores a esse universo.

3. Ascensão e queda do emprego formal no audiovisual de São Paulo (SP)? Hipóteses a partir de dados relativos à RAIS (2003-2017)

As suposições anotadas anteriormente não são fortuitas. Elas são provenientes não apenas da revisão bibliográfica realizada até aqui, como também de dados empíricos que captamos em investigação preliminar. Buscamos avaliar indicadores do mercado de trabalho no audiovisual de São Paulo (SP) utilizando microdados coletados na base da

¹⁴ Esse hibridismo ocorre no contexto da convergência transmidiática (SIMIS, MARSON, 2010; TEDESCO, TAVARES, 2014). O conceito se refere ao fim dos limites da separação entre televisão, cinema e publicidade, uma vez que as tecnologias envolvidas na produção e na exibição, bem com as linguagens estéticas, e as próprias empresas seriam cada vez mais congruentes. As produtoras híbridas produzem conteúdos diversos (de filmes de cinema a produções publicitárias) e, ao contrário dos grandes grupos comunicacionais do Brasil, são mais suscetíveis a atuar por projetos. O hibridismo e a convergência são fatos que também fazem com que consideremos os sujeitos de nosso campo como trabalhadores do audiovisual, e não somente trabalhadores do cinema ou trabalhadores da televisão.

Relação Anual de Informações Sociais (RAIS)¹⁵. Através da desagregação dos dados buscamos mapear a trajetória de contratações formais em determinadas categorias atuantes na cidade. Desde já, saliente-se que detectamos um possível avanço da formalização do mercado de trabalho no audiovisual na região no período de expansão das políticas públicas supracitadas.

Tabela 1 – Vínculos na RAIS entre 2003 e 2017 em categorias de produção e pós-produção de vídeos
(*mês base: dezembro do ano correspondente; localidade: São Paulo - SP*)

Categorias	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
2621-10 Produtor cinematográfico	45	47	55	57	104	161	204	269	302	406	398	374	325	150	163
2622-05 Diretor de cinema	32	30	24	34	45	51	50	66	64	73	73	65	57	25	23
2623-10 Cenógrafo de cinema	2	4	4	5	6	8	7	10	6	11	19	16	17	16	13
5133-25 Guarda-roupa de cinema	20	19	29	39	42	49	38	73	81	107	86	57	42	22	17
2621-25 Produtor de televisão	264	417	448	534	770	806	932	888	880	798	846	823	906	604	605
2622-15 Diretor de programas de televisão	30	31	38	40	44	40	56	72	85	123	125	110	115	77	81
3732-05 Técnico em operação de equipamentos de produção para televisão e produtoras de vídeo	1.649	1.857	2.181	2.324	3254	3672	3867	4482	4960	5051	5027	5112	4783	3.320	2.755
3732-10 Técnico em operação de equipamento de exibição de televisão	155	130	177	171	239	293	319	373	405	399	430	456	432	361	344
3732-15 Técnico em operação de equipamentos de transmissão/recepção	138	168	186	366	643	621	624	744	468	401	326	457	440	246	366
3732-20 Supervisor técnico operacional de sistemas de televisão e produtoras de vídeo	269	368	419	433	637	828	873	940	1230	1384	1211	1073	987	625	561
3763-20 Apresentador de programas de televisão	11	16	26	19	25	28	32	39	33	35	36	33	33	28	41
5133-10 Camareiro de televisão	54	51	63	74	96	99	92	134	120	117	126	122	154	100	86
2623-25 Cenógrafo de TV	13	12	16	14	17	25	27	28	37	33	54	52	31	26	23
3721-05 Diretor de fotografia	29	26	24	32	38	72	65	19	34	59	52	52	55	35	41
3721-10 Iluminador (de televisão)	75	114	98	105	127	95	150	95	84	103	115	131	113	82	99
3721-15 Operador de câmera de televisão	521	963	927	654	907	1060	1138	1012	904	1233	1215	1168	1008	747	789
3742-05 Cenotécnico	45	71	81	98	163	156	318	292	292	257	204	230	234	171	173
3742-10 Maquinista de cinema e vídeo	119	146	153	152	246	266	291	341	379	396	407	311	291	159	154
3744-05 Editor de TV e vídeo	174	223	255	312	497	496	598	684	649	692	783	723	716	516	493
3744-10 Finalizador de filmes	21	18	28	14	27	38	36	34	43	77	53	35	20	44	48
3744-15 Finalizador de vídeo	23	44	50	70	115	149	145	127	164	149	177	174	190	144	167
3744-20 Montador de filmes	1.829	1.439	1.416	1.548	2206	2552	2161	2635	2886	2834	2757	2317	2000	1.111	940
TOTAL	5518	6194	6698	7095	10144	11404	11819	13088	13804	14332	14122	13517	12624	8609	7982

Fonte: Relação Anual de Informações Sociais (RAIS)

Elaboração nossa

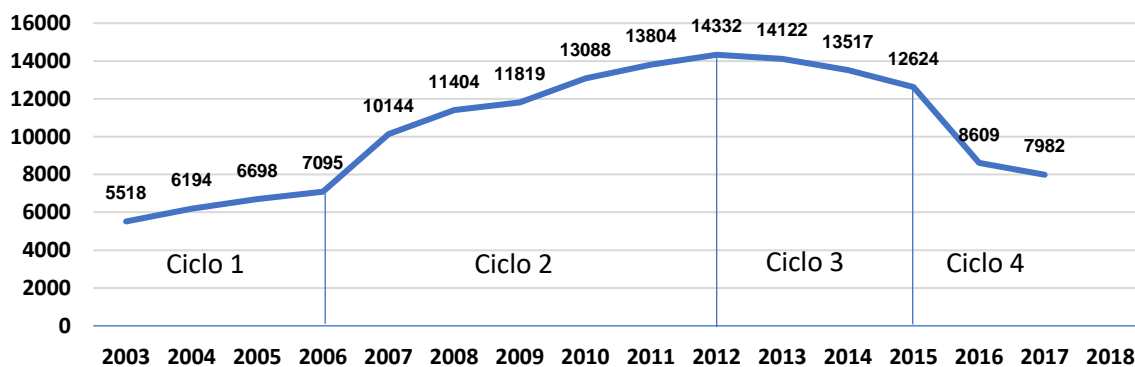
As categorias consideradas estão especificadas na primeira coluna da Tabela 1. O período considerado é de 2003 a 2017. Definimos este desenho após uma leitura criteriosa da última Classificação Brasileira de Ocupações (MTE, 2010), entendida aqui como

¹⁵ A Relação Anual de Informações Sociais é uma compilação de dados instituída pelo Decreto nº 76.900/75, e tem como objetivo servir de aporte a instituições federais para o controle do mercado de trabalho formal, bem como a distribuição de benefícios garantidos por lei. Os dados são oriundos de informações fornecidas pelas próprias empresas ao Estado, o que pode gerar uma subnotificação quanto ao número real de pessoas empregadas em cada setor. O levantamento, todavia, é útil, uma vez que ele auxilia no mapeamento de tendências.

critério técnico inicial para construção dos indicadores¹⁶. Ressalte-se também que foram definidas estas categorias com base em estudo prévio da ANCINE sobre o mercado de trabalho no audiovisual (ANCINE, 2017) e das leis 6.533/78 e 6.615/78¹⁷.

No nosso caso, constitui uma limitação o fato de que os dados que recolhemos representem apenas dos empregados com registro em carteira. Por ora, olhamos para este material empírico como quem observa algumas *tendências possíveis* de uma realidade maior que ainda está por ser diagramada. Assim, discernimos 4 ciclos tendenciais na trajetória dos vínculos das categorias que elencamos previamente, aos quais denominamos Ciclo 1, Ciclo 2, Ciclo 3 e Ciclo 4. Estes ciclos estão representados numericamente pelos valores sistematizados na Tabela 1 e visualmente pelo Gráfico 1.

Gráfico 1 - Variação do total de vínculos na RAIS nas categorias selecionadas entre 2003 e 2017



Fonte: Relação Anual de Informações Sociais (RAIS)

Elaboração nossa

O Ciclo 1 ocorre entre 2003 e 2006, onde se observa um crescimento gradativo no total de vínculos, indo de 5518 a 7095 registros. Registre-se também que a variação anual entre 2005 e 2006 é de aproximadamente 5,6%. O Ciclo 2 inicia-se entre 2006 e 2007, onde verifica-se um aumento mais vertical da trajetória. O número de registros pula para

¹⁶ Ou, no caso, como formas de “representar uma sociedade ou um país, considerando que em sua elaboração são considerados parâmetros tecnológicos e sociais, tais como formação profissional, qualificação, representação sindical, relações e organização do trabalho, em suas diferentes etapas e processos” (SEGNINI, 2004, on-line).

¹⁷ A Lei 6.533/78 define as profissões de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões. O trabalhador “por trás das câmeras” amparado aqui é, geralmente, empregado em produtoras híbridas e/ou independentes, podendo atuar desde realizações cinematográficas até produções publicitárias. Já a Lei 6.615/78 reconhece a profissão de Radialista, enumerando funções pertencentes à área de radiodifusão (ou seja, tanto rádio quanto televisão). O “trabalhador por trás das câmeras” reconhecido por esta lei é geralmente empregado em emissoras de televisão aberta, atuando na produção de programas televisivos e telenovelas.

10144 em 2007 e a com relação ao ano anterior (2006) salta para aproximadamente 30%. Esse *continuum* de progressão se mantém constante até atingir o pico de 14332 vínculos em 2012 – portanto, mais do que o dobro do valor registrado em 2006.

Após esse pico iniciam-se os dois ciclos de decréscimo. Entre 2012 e 2015 (Ciclo 3) o decréscimo é gradativo, indo de 14332 a 12624 registros. A variação anual entre 2014 e 2015 é de aproximadamente -6,6%. A partir de 2015 verifica-se uma diminuição mais acelerada dos vínculos (início do Ciclo 4). A variação anual entre 2015 e 2016 despenca para aproximadamente -31,8%, e o *continuum* de regressão será constante até atingir a base de 7982 vínculos em 2017 – portanto, aproximadamente 37% do total de 2015 e 45% daquele de 2012.

A partir desses dados iniciais, questionamos: as tendências que detectamos podem ser relacionadas à cronologia das políticas públicas indicadas no item 2 deste texto (a saber, o Fundo Setorial do Audiovisual, BNDES-PROCULT e criação da Lei da TV Paga)? A nossa hipótese inicial é que sim. Isto parece se complementar às conclusões da própria ANCINE a respeito do mercado de trabalho no audiovisual nacional. Em relatório publicado em 2017 (ANCINE, 2017), o Observatório do Cinema e do Audiovisual já indicava essa tendência. Qual seja: a de que o volume e a qualidade das ocupações no audiovisual brasileiro (seja no cinema, na televisão ou em produtoras de vídeos publicitários) foram afetadas diretamente e nacionalmente pelas políticas culturais conduzidas pelo Estado nos últimos anos.

O que os nossos dados apontam como novidade é a confirmação de que especificamente na cidade de São Paulo se registrou um comportamento análogo ao do conjunto nacional. Em São Paulo, particularmente, o aumento vertiginoso de ocupações formais que ocorre entre 2006 e 2007 (início do Ciclo 2) coincide com o início da vigência das políticas que aqui perscrutamos. O Fundo Setorial do Audiovisual e o programa BNDES-PROCULT iniciam suas atividades, simultaneamente, no início de 2007. Sugere-se assim que tais medidas tenham se refletido no volume e na qualidade das contratações especialmente em pequenas e médias produtoras híbridas e independentes.

Em resumo: indagamos se, entre 2003 e 2012, teria havido uma subtração *conjuntural* (DRUCK, 2011)¹⁸ de expressões da informalidade (KREIN; PRONI, 2010)

¹⁸ Já em 2011, Graça Druck afirmava que no início do século XXI não teria ocorrido uma ruptura de indicadores de precarização social do trabalho no período, “em que pesem alguns movimentos conjunturais, a exemplo da retomada do crescimento econômico a partir de 2000, que atingiu a maior parte dos países em todo o mundo, com ritmos diferenciados em cada país ou região. [...] Mesmo considerando alguns

em nosso campo de pesquisa. Parece ser inevitável, também, associar os ciclos de decréscimo ao período de retração que a economia brasileira experimenta desde a primeira metade da década de 2010. Todavia, observa-se que o maior ponto de retração ocorre em 2016, ano da crise política-institucional pelo qual passou o país, e que culminou com o impeachment de Dilma Rousseff – demarcando o fim dos governos petistas.

Isto coloca um segundo problema para a agenda de pesquisa que propomos. Sem ignorar que a precariedade é uma condição inexorável do trabalho no capitalismo, acreditamos ser importante investigar: (i) se houve uma *retomada* de indicadores de precarização social do trabalho em nosso campo de pesquisa (especialmente a partir do Ciclo 4); (ii) se esta retomada foi *engatilhada* e será *aprofundada* pelo desmonte de alguns arranjos institucionais específicos. Nos referimos a arranjos que, segundo Singer (2017), orientaram um breve “ensaio desenvolvimentista” durante o segundo mandato de Luís Inácio Lula da Silva e o primeiro mandato de Dilma Rousseff no executivo federal¹⁹.

Um possível indício desse aprofundamento é a Lei 13.483/2017²⁰, a qual restringiu a concessão de taxas de juros especiais do BNDES, diminuindo significativamente o acesso ao crédito por parte de micro e pequenas empresas. Sabendo-se que a economia do audiovisual no país é formada em grande parte por produtoras de médio e pequeno porte (ANCINE, 2017), acreditamos que, desde então, este segmento tenha sofrido restrições severas ao acesso a créditos públicos. Outro indicativo desse aprofundamento ocorreu durante o mês de abril de 2019, com o anúncio do bloqueio do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) por parte do Tribunal de Contas da União (TCU) através do Acórdão 721/2019²¹.

resultados, como a diminuição das taxas de desemprego e a redução de níveis de pobreza para certos países na América Latina, inclusive o Brasil, eles não chegaram a se firmar como tendências consolidadas, pois a crise mundial que se abriu em 2008, em meses, colocou por terra alguns avanços localizados, evidenciando a permanência de uma profunda vulnerabilidade social” (DRUCK, 2011, p.45).

¹⁹ Falamos aqui, especialmente, das diretrizes que se iniciam ainda no governo Lula e que, posteriormente, viriam a coroar a “nova matriz econômica” idealizada sobretudo por Guido Mantega. Dentre estas diretrizes, destacamos (em ordem de importância para o nosso campo de pesquisa): (i) o uso intensivo do BNDES; (ii) medidas de proteção ao produto nacional.

²⁰ Essa lei destituiu as antigas Taxas de Juros de Longo Prazo (as TJLP’s, subsidiadas por recursos do BNDES), e coloca em seu lugar as Taxas de Longo Prazo (as TLP’s), cujo valor - mais elevado – é vinculado às variações da Taxa Selic. Além disso, a lei determina que o financiamento de empreendimentos e projetos destinados à produção ou à comercialização de bens e serviços, sejam destinados apenas a empresas “de reconhecida inserção internacional” (Art. 2º, §7º), o que pode restringir o beneficiamento de novos agentes econômicos.

²¹ A esse respeito, vide “Comunicado ao Setor” da ANCINE, disponível em <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/comunicado-ao-setor>>; acesso em 24 de abr de 2019.

O momento atual gera um clima de incertezas quanto ao futuro do trabalho no audiovisual. A julgar pelos dados expostos, a informalização do mercado do trabalho é, desde já, uma realidade a ser encarada por pesquisadores e especialistas da área. O desafio de compreender quais serão os impactos nas trajetórias e no ambiente social dos sujeitos de nosso recorte de pesquisa é algo que está colocado. Acreditamos, enfim, que este é um dos ingredientes principais de uma agenda de pesquisa sobre o mundo do trabalho no audiovisual.

4. Conclusões e apontamentos para o futuro

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

Em primeiro lugar, julgamos ser necessário aprofundar na compreensão sociológica de quem é o “trabalhador por trás das câmeras”. Faz parte das projeções futuras desta pesquisa comparar a realidade social destes sujeitos à de outros profissionais da comunicação (como jornalistas e publicitários) e das artes e espetáculos (como atores, artistas plásticos, músicos e dançarinos). Estes meios de comparação, em nosso juízo, deverão funcionar no sentido de verificar a concretude (bem como os limites) da delimitação do campo de investigação que propusemos neste texto.

Em segundo lugar, acreditamos ser importante avançar na compreensão das políticas culturais enunciadas no item 2 do texto. Faz parte de nossas pretensões o aprofundamento bibliográfico em teses e pesquisas do campo das políticas públicas. O intuito, aqui, será o mapeamento de indicadores úteis para a análise do impacto das mesmas no mundo do trabalho do audiovisual. Por conseguinte, intencionamos verificar se procede a nossa hipótese de que houve um aumento da formalização no mercado de trabalho deste setor entre 2003 e 2012.

Para tanto, assinalamos a necessidade de se avançar no mapeamento de dados quantitativos em bases de dados oficiais como a RAIS ou mesmo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD). Através dos mesmos e, complementarmente, junto

a dados de natureza diversa – como *surveys* e entrevistas semiestruturadas com sujeitos significativos de nosso recorte – pretendemos analisar o presente e o futuro de curto prazo deste campo empírico. Caso se confirme a tendência à informalização desde 2012, pretendemos diagramar trajetórias prováveis dos trabalhadores do audiovisual no contexto das crises econômica e política do Brasil contemporâneo.

5. Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas**. In: Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA (ANCINE). **Valor adicionado pelo setor audiovisual. Estudo anual 2016 (Ano base: 2014)**. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2016a.

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA (ANCINE). **Brasil – Comércio exterior de serviços audiovisuais: 2016 (ano-base 2015)**. Rio de Janeiro: OCA, 2016b.

AGÊNCIA NACIONAL DE CINEMA (ANCINE). **Emprego no Setor Audiovisual: Estudo anual 2017 (Ano base: 2015)**. Rio de Janeiro: OCA, 2017.

ALVES, Elder P. Maia. **Mercados culturais no Brasil: o BNDES e o financiamento das empresas culturais brasileiras**. C. Sociais Unisinos, v. 53, n. 1, p. 24-35, 2017.

AMÂNCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro, 1977-1981**. Rio de Janeiro: Eduff, 2000.

AMORIM, Henrique. **As teorias do trabalho imaterial: uma reflexão crítica a partir de Marx**. Caderno CRH, v. 27, n. 70, 2014.

ARAÚJO, Angela Maria Carneiro; TAPIA, Jorge Ruben Bitón. **Estado, Classes e Estratégias: notas sobre um debate**. In: REVISTA CRÍTICA E SOCIEDADE, v. 1, n. 1, p. 6-54, 1991.

BAHIA, Lia. **Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Itáu Cultural, 2012.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. In: Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1980.

BERNARDET, Jean Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOLAÑO, César; MANSO, Anna Carolina. **Para uma economia política do audiovisual brasileiro**. Cinema e Economia política. São Paulo: Escrituras, 2009.

DANTAS, Marcos. **Informação como trabalho e como valor**. In: Revista da Sociedade Brasileira de Economia Política, v. 12, n. 19, p. 44-72, 2006.

- DRUCK, Graça. **Trabalho, precarização e resistências: novos e velhos desafios?** Caderno CRH, v. 24, n. 1, p. 37-57, 2011.
- HUWS, Ursula Elin. **Vida, trabalho e valor no século XXI: desfazendo o nó.** Caderno CRH, v. 27, n. 70, p. 13-30, 2014.
- KINDEM, Gorham Anders. **The American Movie Industry: The Business of Motion Pictures.** Southern Illinois: Univ Pr, 1982.
- KREIN, José Dari; PRONI, Marcelo Weishaupt. **Economia informal: aspectos conceituais e teóricos.** Brasília: OIT, v. 1, 2010.
- MARSON, Melina. **O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da ANCINE.** Tese de Doutorado. Unicamp: 2006.
- MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política.** Livro I, Volume 1. Civilização Brasileira, 2007.
- MINISTÉRIO DO TRABALHO E DO EMPREGO (MTE). **Classificação Brasileira de Ocupações: CBO - 2010 - 3a ed.** Brasília : MTE, SPPE, 2010. v. 1. 828 p.
- MORAES, Julio Lucchesi. **A dança das cadeias: novas distribuições de valor no universo das TICs.** Informações FIPE, n. 422, p. 25-29, 2015.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- SEGNINI, Liliana. **Classificação Brasileira de Ocupações 2002: Por quê? Para quê?** Revista Eletrônica de Jornalismo Científico ComCiência, 2004.
- SILVA, Ricardo Cardoso. **Protagonistas e figurantes na construção e direcionamento da política nacional do cinema e do audiovisual no Brasil (2001 a 2016).** Tese de Doutorado. Universidade de Campinas: 2017.
- SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil.** São Paulo: Annablume, 1996.
- SIMIS, Anita; MARSON, Melina. **Do Cinema para o Audiovisual: o que mudou?** In: Percepções: cinco questões sobre políticas culturais. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- SINGER, André. **A (falta de) base política para o ensaio desenvolvimentista.** In: SINGER, André; LOUREIRO, Isabel. **As contradições do Lulismo: a que ponto chegamos?.** Boitempo Editorial, 2017.
- SODRÉ, Muniz. **O mercado de bens culturais.** In: MICELLI, Sérgio (org.) **Estado e Cultura no Brasil.** São Paulo: Difel, 1984.
- SORLIN, Pierre. **Sociologia del cine: la apertura para la historia de mañana.** Ciudad de Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- TEDESCO, Cybelle; TAVARES; Denis. **Lynxfilm, O2 e Conspiração: parcerias com o cinema brasileiro.** Trabalho apresentado ao NP 07 – Comunicação Audiovisual, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2004.