

Onde estão as pessoas que trabalham?

Dados oficiais de trabalho no setor audiovisual nacional

¿Dónde están las personas que trabajan?

Datos laborales oficiales del sector audiovisual nacional

Where are the people who work?

Official labor data in the national audiovisual sector

Debora Regina Taño¹

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-5815-8773>

Resumo: Partindo da intenção de entender o audiovisual brasileiro por meio de quem trabalha no setor, o presente estudo faz um levantamento inicial dos dados oficiais disponibilizados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e pelo Ministério do Trabalho e Emprego (MTE) sobre trabalho no país no ano base de 2022. Combinado aos dados, apresenta-se uma contextualização sobre estruturas produtivas baseadas em redes e projetos, que tendem a contratos temporários e constante adaptação e renovação das trocas e das pessoas envolvidas, de acordo com as especialidades das funções e trabalhos envolvidos, fatores típicos nos setores criativos. Com recortes pelas atividades econômicas (CNAE) vinculadas ao setor, tem-se um mapeamento da situação da produção, distribuição e exibição cinematográficas, assim como das emissoras, programadoras e operadoras de televisão por meio dos dados de empresas, pessoal ocupado, assalariados e microempreendedores individuais. Como resultado, o estudo confirma o que pesquisas recentes e o conhecimento empírico apontam sobre o predomínio da “pejotização” em um setor que possui muito poucos empregos, sendo na grande maioria trabalhos que demandam da pessoa trabalhadora a autogestão e o empreendimento de si mesmo. Por fim, abrem-se questionamentos sobre possibilidades de cuidado e garantia de direitos por parte das políticas públicas culturais e dos demais atores envolvidos.

Palavras-chave: Trabalhadores; Audiovisual; Formalização; Redes.



Resumen: Con el objetivo de comprender el audiovisual brasileño a través de quién trabaja en el sector, el presente estudio realiza un análisis inicial de los datos oficiales proporcionados por el IBGE y el Ministerio de Trabajo y Empleo (MTE) sobre el trabajo en el país en el año base 2022. Junto con los datos, se presenta una contextualización sobre las estructuras productivas basadas en redes y proyectos, que tienden a contratos temporales y a una constante adaptación y renovación de los intercambios y de las personas involucradas, de acuerdo con las especialidades de las funciones y trabajos implicados, factores típicos en los sectores creativos. Con recortes por actividades económicas (CNAE) vinculadas al sector, se obtiene un mapeo de la situación de la producción, distribución y exhibición cinematográficas, así como de las emisoras, programadoras y operadoras de televisión a través de datos de empresas, personal ocupado, asalariados y microempresarios individuales. Como resultado, el estudio confirma lo que apuntan investigaciones recientes y el conocimiento empírico sobre el predominio de la pejetización en un sector que cuenta con muy pocos empleos, siendo, en su gran mayoría, trabajos que exigen de la persona trabajadora la autogestión y el emprendimiento por cuenta propia. Por último, se plantean interrogantes sobre las posibilidades de cuidado y garantía de derechos por parte de las políticas públicas culturales y de los demás actores involucrados.

Palabras clave: Trabajadores; Audiovisual; Formalización; Redes.

Abstract: With the aim of understanding the Brazilian audiovisual sector through its workers, this study provides an initial survey of official data made available by the Brazilian Institute of Geography and Statistics (IBGE) and the Ministry of Labour and Employment (MTE) on audiovisual work in the country in the base year of 2022. Combined with the data, it presents a contextualisation of productive structures based on networks and projects, which tend towards temporary contracts, constant adaptation, renewal of exchanges and the people involved, according to the specialities of the functions and jobs involved, typical factors in the creative sectors. With excerpts from the economic activities (CNAE) linked to the sector, there is a mapping of the situation of film production, distribution and exhibition, as well as broadcasters, programmers and television operators through data on companies, employed personnel, salaried employees and individual microentrepreneurs. As a result, the study confirms what recent studies and empirical knowledge point to, regarding the predominance of legal personalities, “pejetização”, in a sector that has very few jobs, the vast majority of which require workers to be self-managed and self-employed. Finally, questions arise about the possibilities of care and guarantee of rights by cultural public policies and other actors involved.

Keywords: Workers; Audiovisual; Formalization; Networks.

Introdução

Desde a proposição do conceito das Indústrias Criativas pelo governo britânico na década de 1990 (UNCTAD, 2010), diferentes discussões se propuseram a definir os setores que compõem tais indústrias, assim como debater as terminologias mais adequadas de acordo com a finalidade de análise. Para além das diferenças conceituais decorrentes das variações entre economia da cultura, economia do entretenimento e economia criativa, por exemplo, o debate e o aprofundamento do olhar econômico aos setores abrangidos apontam contradições, mas também conciliam questões até então tensas como a oposição entre arte e mercado, cultura e economia. Estas abordagens propõem desfazer a já ultrapassada dicotomia entre os valores simbólicos e econômicos dos bens culturais, entendendo que tais valores são complementares e intrínsecos a estes bens e não forças opostas, e apresentam questões como desenvolvimento territorial, articulação entre atores de diferentes áreas,

formação de redes produtivas, propriedade intelectual, representatividade e democratização cultural, entre outros (Machado; Leitão, 2016; Friques, 2013; Tolila, 2007). Essa amplitude de possibilidades dá espaço para, entre outros pontos, observar o potencial da criação artístico-cultural para além da genialidade criativa e do talento, mas como atividades que produzem e circulam produtos e serviços que são fonte de renda, que demandam preparação, tempo e esforço e que devem ter retornos financeiros e sociais.

Potts *et al.* (2008) apontam que para entender os setores criativos deveria ser dada maior importância a dados do funcionamento micro, como de empresas, espaços de trabalho e padrões de atividades, do que a resultados agregados, como o total de produção do setor, valor investido ou exportações. Abordagem também seguida por Reis (2006), que indica a necessidade de parâmetros objetivos para analisar o desempenho das políticas públicas para além do valor investido ou da quantidade de projetos apoiados.

Já Leitão (2023) extrapola a porção quantitativa das políticas e propõe um entendimento de que:

Políticas econômicas e culturais são, antes de tudo, políticas sociais, dispostas a cuidar. A economia dos cuidados é uma dimensão fundamental à economia criativa. Cuidar das populações para que possam ter o direito de criar; cuidar dos trabalhadores da cultura para que possam viver do seu trabalho; cuidar das condições de trabalho a partir do fomento às tecnologias; cuidar da governança para promover, por meio da escuta, a participação dos coletivos, das comunidades, dos artistas e profissionais da cultura na definição de suas demandas e necessidades (Leitão, 2023, p. 223-224).

Neste caminho, a questão do trabalho no âmbito cultural tem crescido nos estudos brasileiros nos últimos anos, levantando pontos centrais para a viabilidade da cultura enquanto forma de atuação profissional, sua sustentabilidade econômica e de seus agentes e, também, como ponto de partida para repensar políticas públicas culturais (Carneiro; Baron, 2023; Costa, 2024; Facina; Domingues; Oliveira, 2024; Segnini; Bulloni, 2016). O trabalho em cultura apresenta características, a princípio,



bastante próprias, como sua estruturação por projetos (Throsby, 2010), baixa verticalização e alta ramificação da produção (Storper, 1989), a necessidade de equipes com qualificações específicas e contratos de trabalho temporários (Caves, 2003), a possibilidade de distribuição territorial das equipes e da circulação dos produtos gerados e atividade intelectual e criativa como matéria-prima (UNCTAD, 2010). Características que não são novidade para o setor cultural e são vistas e estudadas há algumas décadas.

O olhar para o trabalho imaterial, já comum ao campo cultural, tem ganhado destaque também em outros setores e áreas acadêmicas, sobretudo com o advento do trabalho reformulado pelas tecnologias digitais, o chamado pós-fordismo e a economia do conhecimento ligada à era da informação (Castells, 1999). Enquanto na produção fabril o trabalho era entendido como algo físico e concreto, na produção cultural a criatividade e a inovação intelectual já eram material fundamental para a produção de novos bens, sem excluir a sua materialidade. Com as mudanças nas estruturas produtivas, tem-se considerado que, por mais que a pessoa que trabalha não esteja submetida à rigidez de uma atividade industrial tradicional, é seu dever empreender a si mesma, controlar seu horário e conseguir separar o que é tempo de trabalho e de lazer. Ou seja, mesmo em um novo cenário de trabalho e de modelos produtivos, as atenções de Marx a respeito do lucro capitalista baseado na exploração da pessoa trabalhadora¹ seguem atuais (Amorim, 2014), mesmo que tal exploração tenha sido deslocada de uma imposição externa, dos patrões, para uma imposição interna à própria trabalhadora, a partir da sua necessidade de sobrevivência e auto empreendimento.

Com a flexibilização dos contratos de trabalho e os arranjos produtivos esparsos, comuns às produções culturais, é necessário compreender que a lógica e o funcionamento capitalistas também operam neste tipo de atividades, não estando restritas ao que se convencionou chamar por produção industrial. Entende-se que indústria pode ser qualquer tipo de organização produtiva que tem como base a transformação de insumos em produtos e serviços a partir da força de trabalho e da organização da produção (Slack; Chambers; Jonhston, 2009), que se dá pela adoção de diferentes modelos e práticas, não apenas as fordistas verticalizadas (Zilbovicius, 1999).

Levando esta discussão para o setor audiovisual, e especificamente o audiovisual brasileiro, o cenário trabalhista ainda é pouco discutido. O foco tanto de

¹ A partir deste momento, utilizaremos o termo trabalhadoras, no feminino, referindo-nos às pessoas trabalhadoras do setor.

políticas, quanto de estudos seguem sendo as obras. Mas, afinal, quem produz, distribui e exhibe as obras? Como falar no estímulo ao desenvolvimento da indústria cinematográfica e audiovisual nacional e respeito ao direito autoral sobre obras audiovisuais – duas das bases da política nacional do cinema (MP 2228-01) – sem citar as pessoas que trabalham para isso acontecer?

O audiovisual é por natureza uma arte coletiva. Mesmo com os equipamentos e plataformas digitais, produzir e circular filmes e séries demanda trabalho de muitas pessoas, que muitas vezes precisam equilibrar suas atividades no setor com outras para a manutenção econômica de suas vidas. Como aponta Barbalho (2023, p. 192-193), “o trabalho artístico-cultural assume com frequência a forma não-assalariada do trabalho artesanal, do pagamento de cachê, pagamento de royalties etc. [...] em mercados onde atuam empresas monopolistas, pequenas empresas e os produtores artesanais”. Com um funcionamento já bastante próprio, essa combinação de estruturas torna ainda mais complexa e necessária a tarefa de entender onde estão as pessoas que estão trabalhando. No entanto, essa atenção tem ocorrido apenas em situações pontuais e delicadas, como na campanha lançada pelo Sindcine por jornada justa, em defesa de uma jornada de 10 horas e cinco dias de trabalho semanais, em 2021, ou ainda o retratado pela reportagem da *Folha de São Paulo* sobre inquérito aberto pelo Ministério Público do Trabalho no Rio de Janeiro para apurar contratos de roteiristas com plataformas de *streaming* (Moura, 2025).

Neste contexto, o presente trabalho propõe apresentar um panorama inicial da atual formalização do trabalho no setor, a fim de demonstrar sua fragilidade, sobretudo pela fusão da figura da trabalhadora com a da empresa, retirando seus direitos e segurança. Tal panorama permite abrir espaço nos estudos do audiovisual nacional para uma compreensão ampliada do setor, colocando o trabalho e quem o realiza em destaque. A partir disso, podem ser geradas bases de discussão sobre as necessidades do setor, como destinação de financiamentos, características produtivas, gargalos, relações, formação, entre outros assuntos. Assim como em estudos sobre trabalho em outros setores econômicos, a identificação do que acontece concretamente, da realidade das pessoas, é base para a formulação de ações e políticas que visam melhorar as condições encontradas.

Para tanto, o presente trabalho realiza um mapeamento dos dados oficiais, disponibilizados por órgãos públicos como o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e o Ministério do Trabalho e Emprego (MTE), acerca das trabalhadoras do audiovisual no país. Faz, assim, uma discussão inicial sobre a estrutura

produtiva do setor, baseada em projetos e pequenas empresas, que se estabelecem em redes e contratos temporários (Taño, 2024) e reúne recortes dos dados disponibilizados pelos sistemas oficiais. Levanta, a partir disso, ainda mais questões sobre a “informalidade formal”, que se estabelece por meio da “pejotização”; a insegurança e a instabilidade econômicas; a invisibilidade por parte das políticas públicas de fomento e de registro; além da fragilidade frente a contratos e relações de trabalho econômica e socialmente precarizadas.

Projetos, redes, empresas e pessoas

A partir da década de 1960, os grandes estúdios de Hollywood passaram por mudanças organizacionais, abrangendo outras formas de contratação que não a contratação permanente de seus funcionários em todas as etapas da cadeia, de forma verticalizada, mas sim a cada novo projeto a ser realizado, no que Storper (1989) chamou de especialização flexível. Neste momento, pessoas com conhecimentos específicos eram contratadas para realizar suas atividades de acordo com a demanda do projeto em questão. Este tipo de arranjo produtivo também é encontrado em outros países e nos demais setores das indústrias criativas. No Brasil, pode-se entender que, exceto pelas empresas que copiaram o modelo verticalizado estadunidense, a produção cinematográfica nacional de certa forma segue esta lógica organizacional há bastante tempo (Taño; Torkomian, 2020).

Ao estabelecer o projeto enquanto ponto focal das contratações, novos parâmetros entram no jogo, como o curto tempo de trabalho, a incerteza do próximo contrato, as formas de seleção, a formação e consolidação de parcerias, a reputação e, por consequência, uma estrutura baseada em redes de relações. Estas redes se formam e desfazem a cada novo projeto e são coordenadas por empresas centrais, que são as responsáveis pelo agenciamento dos contratos, pela intermediação entre profissionais e pelo cerne da realização do projeto (Manning, 2017; Söderlund, 2023; Whitley, 2006). No caso do audiovisual, é papel da produtora o de orquestrar tal andamento, sendo ela a responsável pela relação entre as empresas e profissionais que atuarão a cada projeto.

Este tipo de arranjo é chamado por Manning (2017) de Organizações de Redes de Projetos, ou PNO, do inglês *Project Network Organizations*, que se define a partir da formação e dissolução das redes de profissionais, repetidas vezes, a cada novo projeto, de acordo com os objetivos e particularidades do projeto. Estas redes permitem



a contratação de profissionais com as habilidades específicas desejadas e diminuem o risco, uma vez que, por serem recorrentes, possuem conhecimento e interdependência entre os envolvidos.

As empresas que organizam tais redes são chamadas de Empresas Baseadas em Projetos (PBF, do inglês *Project-based Firms*) (Whitley, 2006) ou Organizações Baseadas em Projetos (PBO, do inglês *Project-based Organizations*) (Söderlund, 2023). Além das características de uma temporalidade curta e da constante atualização da rede, que a cada vez é formada por diferentes profissionais, as PBF são definidas como “atores legalmente constituídos que controlam os direitos de propriedade e exercem autoridade formal sobre a organização e o desempenho de tarefas por meio de contratos de trabalho” (Whitley, 2006, p.79, tradução nossa). O autor aponta, ainda, que a depender do tipo de mercado ou da atuação estas empresas podem variar de tamanho, sendo menores quanto mais singulares são os seus produtos, uma vez que cada projeto demanda uma adaptação aos materiais e às equipes, enxugando, assim, a equipe fixa da empresa (Whitley, 2006). Como decorrência, tais empresas acabam por não desenvolver um conhecimento organizacional robusto, tendo que se reinventar a cada projeto e rede formados e, às pessoas contratadas, torna-se baixa a possibilidade de criar noções de identidade e troca a longo prazo (DeFillippi; Arthur, 1998; DeFillippi; Sydow, 2016).

Se por um lado a flexibilidade das redes possui vantagens, como a necessidade de estruturas produtivas mais simples e adaptáveis, o foco organizacional na produtora e a troca de conhecimento entre os envolvidos, acarretando em uma possível diversidade criativa e de pessoas a cada projeto, apresenta desvantagens, ou ao menos, pontos de atenção, entre elas as formas de contratação e o lugar da pessoa trabalhadora.

Sanson (2021) aponta que para os autores clássicos da sociologia, Marx, Durkheim e Weber, mesmo com abordagens diversas, o trabalho é uma categoria relevante para entender a vida social dos indivíduos. Enquanto “em Marx, o trabalho é o substrato de sua economia; em Durkheim, é a essência de normatização social e, em Weber, a sua legitimação racional-cultural” (Sanson, 2021, p. 20). Ou seja, é a partir do trabalho que o ser humano se coloca na sociedade, se reconhece e se relaciona com seu entorno econômico, social e cultural. Nesse sentido, afirma-se a importância da dignidade da pessoa que trabalha, de sua possibilidade de troca, de sobrevivência e de crescimento subjetivo e cultural, o que deve ser cuidado pelas políticas e relações trabalhistas. Se nas PNO não se criam naturalmente espaços para uma troca constante,

o olhar mais amplo, setorial se faz necessário para garantir essa dimensão social e simbólica do trabalho.

Em outro ponto, mais objetivo, é pela forma como a pessoa é contratada que muitas destas questões aparecem. Conforme apontam Machado, Rabelo e Moreira (2014), corroborando com o conhecimento empírico sobre o setor e com o que se pretende trazer neste trabalho, a contratação no setor cultural é majoritariamente realizada entre empresas, no geral produtoras, e profissionais autônomos registrados como Pessoa Jurídica (PJ), ou seja, numa contratação que legalmente se dá entre empresas, mas que na realidade é executada por pessoas prestadoras de serviços (Oliveira, 2013). Este tipo de regime, que vem sendo chamado de “pejotização” (Antunes, 2018), é uma de tantas formas de precarização do trabalho nas novas lógicas do capitalismo (Ferraz, 2019). Nelas, a responsabilidade por gerir o tempo, o trabalho, os valores, impostos, questões de saúde e seguridade social é atribuída à trabalhadora e não à contratante. Assim, se flexibilizam jornadas, salários, relações, segurança e direitos, gerando o que se define como precarização do trabalho (Araújo; Morais, 2017; Salas; Leite; Mariña, 2025). Neste contexto, na maioria das vezes, a pessoa se vê obrigada a aceitar tais condições para conseguir trabalho, já que outras formas de contratação sequer são possíveis.

Recortes metodológicos

A partir da breve discussão teórica apresentada, para realizar o mapeamento proposto nesta pesquisa foi necessário considerar que parte das trabalhadoras – as quais se pretende mapear – estão atreladas a empresas, seja por meio de empregos, ou seja, contratos de longo prazo, assalariados e com seguridade, ou pela formalização via PJ. Assim, foram utilizados os dados disponibilizados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em suas tabelas de estatísticas do Cadastro Central de Empresas (CEMPRE) e dos Cadastros de Microempreendedores Individuais². Foram consultados também dados do painel “As Ocupações e o Mercado de Trabalho Assalariado Formal”, do Guia Brasileiro de Ocupações e do Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC).

² Uma vez que o MEI que não possui empregado é desobrigado a informar a Relação Anual de Informações Sociais (RAIS), a quantidade de MEI que o faz é pequena e, por isso, são desconsiderados nas estatísticas do CEMPRE, havendo um cadastro a parte para este grupo no CNPJ (IBGE, 2023).

O CEMPRE cobre organizações inscritas no Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica (CNPJ), da Secretaria Especial da Receita Federal, além de órgãos da administração pública e instituições privadas sem fins lucrativos. As estatísticas são atualizadas anualmente a partir da combinação de dados das pesquisas do próprio IBGE, do CNPJ, do Sistema de Escrituração Digital das Obrigações Fiscais, Previdenciárias e Trabalhistas (eSocial), da Relação Anual de Informações Sociais (RAIS) e do Cadastro Geral de Empregados e Desempregados (CAGED), ambos registros do Ministério do Trabalho e Emprego (MTE). Os dados aqui apresentados referem-se ao ano-base 2022, último divulgado pelo IBGE e pelo MTE.

A fim de aproximar as informações oficiais do setor audiovisual, utilizou-se como recorte o estudo realizado pela Ancine sobre emprego no setor no ano-base 2019 (OCA-Ancine, 2021). Neste estudo são apontadas 11 classes de atividades do Cadastro Nacional de Atividades Econômicas (CNAE 20.0) relativas às atividades no audiovisual. Para este trabalho, duas foram desconsideradas, por abrangerem aluguel (77.22-5) e venda (47.62-8) de fitas, CDs e similares, apresentando pouca representatividade na atualidade do setor e pouca especificidade das atividades. Assim como no estudo da Ancine, também foi desconsiderado o CNAE relativo a portais de internet (63.19-4), que por mais que tenham influência no setor por meio do vídeo por demanda, as empresas atuantes não se restringem ao audiovisual, assim como os empregos gerados não necessariamente dizem respeito às ocupações da área. São as classes base de análise:

- 59.11-1: Atividades de produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão;
- 59.12-0: Atividades de pós-produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão;
- 59.13-8: Distribuição cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão;
- 59.14-6: Atividades de exibição cinematográfica;
- 60.21-7: Atividades de televisão aberta;
- 60.22-5: Programadoras e atividades relacionadas à televisão por assinatura;
- 61.41-8: Operadoras de televisão por assinatura por cabo;
- 61.42-6: Operadoras de televisão por assinatura por micro-ondas;
- 61.43-4: Operadoras de televisão por assinatura por satélite.

Observa-se, no entanto, que além dos nove códigos apontados pelo estudo da Ancine, quando analisadas as informações sobre Microempreendedores Individuais

(MEI), outros dois ainda se mostram expressivos. Dos acima citados, apenas o 59.12-0 consta entre as ocupações permitidas de acordo com o Anexo XI da Resolução CGSN Nº 140, de 2018 (Receita Federal, 2018), nas ocupações Editor(a) de vídeo independente (59.12-0/99) e Dublador(a) independente (59.12-0/01). Assim, verificando outras ocupações permitidas ao MEI que se relacionam diretamente com o audiovisual, encontram-se as classes de CNAE:

- 74.20-0: Atividades fotográficas e similares;
- 90.01-9: Artes cênicas, espetáculos e atividades complementares.

Entre as ocupações permitidas ao MEI dentro destas classes estão Fotógrafo(a) independente (74.20-0/01), Filmador(a) independente (74.20-0/04) e Técnico(a) de sonorização e de iluminação independente (90.01-9/06), as quais fazem parte de atividades tipicamente exercidas por profissionais do setor. Assim, para as análises aqui realizadas, optou-se por abranger os nove códigos iniciais, acrescidos dos dois citados posteriormente.

Uma vez que se trata de um primeiro mapeamento sobre trabalhadoras do audiovisual, as informações apresentadas foram selecionadas dentre as disponíveis nas estatísticas oficiais federais e, posteriormente, realizadas análises exploratórias de relação estatística, como médias e tendências, a fim de suscitar discussões sobre o tema. Os dados coletados dizem respeito, com base nos CNAE elencados, ao total de empresas atuantes, pessoal ocupado, pessoal assalariado, salário médio mensal, número de MEI's em atividade e total de empresas por faixas de pessoal ocupado. O Quadro 1 apresenta um resumo das informações levantadas e analisadas neste artigo, de acordo com o CNAE e a fonte dos dados.

CNAE	CEMPRE			Cadastro MEI	
	No. de empresas e outras organizações	Total Pessoal Ocupado	Total Pessoal Assalariado	No. de empresas por faixa de pessoal	No. de registros MEI com e sem empregados
59.1				X	
59.11-1	X	X	X		
59.12-0	X	X	X		X
59.13-8	X	X	X		
59.14-6	X	X	X		
60.2				X	
60.21-7	X	X	X		
60.22-5	X	X	X		
61.4				X	
61.41-8	X	X	X		
61.42-6	X	X	X		
61.43-4	X	X	X		
74.20-0	X	X	X		X
90.01-9	X	X	X		X

Quadro 1: Resumo das informações por CNAE e fonte dos dados.
Fonte: elaborado pelos autores.

Para fins de análise, seguiu-se as definições do IBGE sobre termos chave. Entende-se, portanto:

- Pessoal ocupado total como o total de pessoal ocupado assalariado acrescido dos sócios e proprietários com atividade;
- Pessoal ocupado assalariado como “as pessoas efetivamente ocupadas em 31.12 do ano de referência [...], incluindo pessoas com vínculo empregatício formal, assim como aquelas sem vínculo formal, como membros da família e cooperativados com atividade na unidade” (IBGE, 2023, p. 74);
- Trabalhadora por conta própria como “a pessoa que trabalha explorando o seu próprio empreendimento, sozinha ou com sócio, sem ter empregado e

contando, ou não, com a ajuda de trabalhador familiar auxiliar” (IBGE, 2023, p. 59);

- Trabalho formal como o trabalho realizado mediante registro em carteira de trabalho (ou estatutário e militar) ou, no caso de trabalho por conta própria, mediante contribuição para a previdência social.

Empresa ou pessoa trabalhadora?

Não há informações precisas sobre quantas pessoas trabalham com audiovisual no Brasil hoje. As informações extraídas dos bancos de dados oficiais e aqui analisadas possuem dados sobre empresas e sobre pessoas ocupadas. Dado que as informações dos principais órgãos se utilizam dos cadastros que as empresas devem atualizar para o Estado acompanhar a situação econômica e social do país, informando a situação e características dos empregos por ela gerados e geridos, e no setor audiovisual o emprego formal de longo prazo é pouco comum, não é neste tipo de sistema de coleta de dados que as informações sobre o setor estarão disponíveis em sua totalidade. Ou, então, não estão diretamente colocadas.

Conforme apontado anteriormente, os contratos de trabalho realizados pelas produções audiovisuais são temporários, em sua maioria com a duração do projeto em questão e realizados por meio da contratação de pessoas jurídicas. Ou seja, são trabalhos, mas não empregos, ou, pelas definições apresentadas pelo IBGE, temos uma grande quantidade de trabalhadoras por conta própria, não de pessoal assalariado. Desta forma, analisar unicamente, por exemplo, o crescimento de empregos no setor, o que está disponível em dados da RAIS ou da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) não traduz o que ocorre em um setor majoritariamente formado por trabalhadoras por conta própria. Trabalhadoras estas que também pela definição, estão formalizadas, mas a partir de um regime de trabalho que as coloca como uma empresa e não como pessoas que deveriam ter seus direitos trabalhistas assegurados.

Olhando para o contexto geral do setor cultural, segundo o Sistema de Informações e Indicadores Culturais (SIIC), referente ao ano-base de 2022, havia um total de 5.448.000 pessoas ocupadas, das quais 56,8% estavam em um trabalho formal e 43,2% trabalhavam informalmente (SIIC, 2024a). Sobre a maneira de formalização, dos atuantes no setor privado 35,9% possuíam carteira assinada e 14,4% não; 42,1% eram trabalhadoras por conta própria e 4,4% eram empregadores (SIIC, 2024b).

Partindo para o audiovisual, e tendo como base os códigos de CNAE elencados anteriormente, a Tabela 1 reúne o total de empresas por cada subgrupo de atividades, total de pessoal ocupado e total de pessoal assalariado.

Código CNAE 2.0	Grupos e subgrupos da classificação de atividades	Número de empresas e outras organizações	Total Pessoal Ocupado	Pessoal Assalariado
59.11-1	Atividades de produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão	24 992	45 148	9 525
59.12-0	Atividades de pós-produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão	5 938	8 832	1 235
59.13-8	Distribuição cinematográfica, de vídeo e de programas de televisão	503	1 674	984
59.14-6	Atividades de exibição cinematográfica	719	15 279	14 159
59.1	Atividades cinematográficas, produção de vídeos e de programas de televisão	32 152	45 148	11 744
60.21-7	Atividades de televisão aberta	1 500	52 014	49 763
60.22-5	Programadoras e atividades relacionadas à televisão por assinatura	313	3 959	3 535
60.2	Atividades de televisão	1 813	55 973	53 298
61.41-8	Operadoras de televisão por assinatura por cabo	227	3 492	3 152
61.42-6	Operadoras de televisão por assinatura por micro-ondas	9	20	-
61.43-4	Operadoras de televisão por assinatura por satélite	50	1 774	1 718
61.4	Operadoras de televisão por assinatura	286	5 286	4 870
74.20-0	Atividades fotográficas e similares	11 748	26 691	10 845
90.01-9	Artes cênicas, espetáculos e atividades complementares	28 695	53 355	11 865

Tabela 1: Pessoal ocupado total, assalariado e salário médio por classe de atividade CNAE 2.0 (ano-base 2022). Fonte: Adaptado de CEMPRE, Tabela 5.

Alguns pontos merecem destaque no que traz a Tabela 1. Entre os códigos que iniciam com 59.1, correspondentes às atividades próprias do audiovisual, o número

de organizações vinculadas à produção é consideravelmente maior que as demais atividades, o que condiz com o crescimento da produção cinematográfica nas últimas décadas, sobretudo a partir da Lei da TV Paga – Lei 12.485/2011 (Costa, 2016; Taño; Cândido; Torkomian, 2025). Corroborando com este dado, temos o registro de agentes econômicos da Ancine, no qual constam 17.952 agentes econômicos, dos quais 12.212 são empresas e 5.740 indivíduos (OCA-Ancine, 2025a). Entre as empresas, tem-se 11.505 produtoras independentes (OCA-Ancine, 2025b) e 375 distribuidoras (OCA-Ancine, 2025c). Não é possível afirmar com precisão, mas infere-se que, com exceção das empresas que foram registradas na Agência após 2022 – ano de coleta dos dados do IBGE –, as empresas registradas e ativas na Ancine constam entre as mapeadas pelos dados oficiais do IBGE e provavelmente distribuem-se entre as atividades apresentadas na Tabela 1. A diferença de ano-base das informações impossibilita a junção dos dados dos dois órgãos, mas podem ser usados, como é o caso, para reforçar o cenário das empresas nas respectivas atividades citadas.

Seguindo com a análise da tabela, o número menor de empresas vinculadas à distribuição também acompanha a tendência já conhecida de concentração na área, assim como o perfil das empresas distribuidoras que atuam com cartelas de filmes de diferentes produtoras e, portanto, é esperado que sejam em número menor do que as que produzem. Além disso, as categorias aqui comentadas também se referem a produtos não apenas para as salas de cinema, mas também de licenciamento e distribuição para outras janelas.

Ao olhar para as categorias de atividades relativas à televisão, de código iniciando com 60.2, as programadoras e demais empresas relativas à televisão por assinatura são relativamente poucas, sobretudo quando comparadas ao total de empresas de TV aberta. Um dado como este, com 1500 empresas registradas pode ser esperado considerando que no Brasil a televisão aberta, mesmo na era dos conteúdos digitais, ainda é a plataforma de consumo de vídeos com maior audiência (Kantar, 2025), e que em um território tão amplo as poucas emissoras de televisão aberta possuem diversas filiais e afiliadas espalhadas pelo país. Assim como as programadoras, as operadoras de televisão pelas diferentes formas de transmissão aparecem em menor quantidade, concentrando em poucas empresas as atividades do ramo.

Apesar dos últimos dois códigos (74.20-0 e 90.01-9) abrangerem atividades que não são exclusivas do audiovisual, como explicado, são códigos de CNAE utilizados por MEI e compreendem atividades relacionadas. Os números são em geral maiores do que os das outras atividades, mas é possível perceber que há uma coerência, quando

realizadas análises complementares. Para além de analisar o total de empresas em cada atividade, nos interessa aprofundar outras dimensões sobre a quantidade de pessoas ocupadas nessas atividades e que estão vinculadas às empresas cadastradas. Para isso, elaboramos a Tabela 2, a qual propõe dois cálculos simples: a relação entre o total de pessoas ocupadas pelo número de empresas cadastradas e a proporção entre o total de pessoal assalariado e o total de pessoal ocupado. Estas relações geram a média de quantas pessoas estão ocupadas em cada empresa e quantas das pessoas ocupadas são assalariadas, respectivamente.

Código CNAE 2.0	Subgrupos da classificação de atividades	Total pessoal / Total empresas	Assalariado / Ocupado (%)
59.11-1	Atividades de produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão	1,8	20%
59.12-0	Atividades de pós-produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão	1,5	10%
59.13-8	Distribuição cinematográfica, de vídeo e de programas de televisão	3,3	60%
59.14-6	Atividades de exibição cinematográfica	21,3	90%
60.21-7	Atividades de televisão aberta	34,7	100%
60.22-5	Programadoras e atividades relacionadas à televisão por assinatura	12,6	90%
61.41-8	Operadoras de televisão por assinatura por cabo	15,4	90%
61.42-6	Operadoras de televisão por assinatura por micro-ondas	2,2	-
61.43-4	Operadoras de televisão por assinatura por satélite	35,5	100%
74.20-0	Atividades fotográficas e similares	2,3	40%
90.01-9	Artes cênicas, espetáculos e atividades complementares	1,9	20%

Tabela 2: Relações entre ocupados por empresa e assalariado por total de ocupados.
Fonte: elaborado pelos autores

Considerando a definição do IBGE, apresentada anteriormente, o total de pessoal ocupado refere-se à soma de pessoas assalariadas sócias e proprietárias com atividades. Com isso, a Tabela 2 nos revela um cenário peculiar – mas esperado – do setor. A coluna que faz a relação entre o total de empresas e o total de pessoal ocupado nos mostra que nas atividades de produção, pós-produção, operadoras por micro-ondas,

fotografia e espetáculos há, em média, em torno de duas pessoas trabalhando em cada empresa. Ou seja, as empresas destas atividades são formadas basicamente por seus sócios proprietários, com, quando muito, mais uma pessoa ocupada.

É importante apontar que ao fazer esse tipo de divisão, com cálculo de médias, os valores podem ser enviesados quando há valores que fogem muito da curva padrão. Isso quer dizer que, por exemplo, nem todas as empresas de televisão aberta (60.21-7) terão aproximadamente 34 pessoas ocupadas. É possível que muitas empresas tenham poucas pessoas e poucas empresas tenham centenas, o que faz com que o valor médio seja elevado³. Mesmo com essa possibilidade de desvio, ainda é possível visualizar um panorama do setor, em que algumas atividades concentram empresas com poucas pessoas atuantes, sendo destas ainda menor a quantidade de assalariadas. Isso também pode ser minimizado com conhecimentos qualitativos da categoria, como por exemplo, no próprio caso das televisões abertas ou das empresas de exibição, que contam com empresas grandes, como os grupos televisivos nacionais ou grupos exibidores com complexos de salas espalhados pelo país. Nesse sentido, podemos observar números um pouco maiores de pessoal ocupado nas atividades de exibição, televisão a cabo e satélite e programadoras. Além do alcance dessas empresas, essas atividades também ocupam pessoas em funções diversas como bilheteria e manutenção, por exemplo, além das que especificamente atuam com as obras.

Sobre a relação entre pessoal ocupado e assalariado, é possível realizar uma separação em dois grupos. O primeiro, formado pelas empresas de exibição, televisão aberta, programadoras e operadoras de por assinatura; e o segundo, formado pelas empresas responsáveis por produção, pós-produção, distribuição, fotografia e espetáculos. Enquanto no primeiro grupo quase a totalidade das trabalhadoras ocupadas são assalariadas – aqui podemos então dizer que possuem empregos formais –, no segundo grupo menos da metade das ocupadas são assalariadas. Nos extremos deste grupo estão as distribuidoras, com 6 assalariadas para cada 10 ocupadas, e a pós-produção, com 1 assalariada para cada 10 ocupadas. Isso quer dizer que estas empresas, em média, não possuem pessoas assalariadas, mas apenas as pessoas sócias e proprietárias da empresa, ou seja, trabalhadoras por conta própria que encontraram no registro de CNPJ a possibilidade de formalização de seus trabalhos.

Tem-se aqui, portanto, um retrato da situação da produção e distribuição do

³ O cálculo da mediana poderia esclarecer se há empresas que puxam a tendência da média. No entanto, para isso são necessários os dados desagregados, ou seja, de cada uma das empresas, o que não está disponível nas bases consultadas.

audiovisual nacional. Se a “pejotização” já é conhecida e vista no setor, pelo conhecimento empírico e por estudos recentes, os dados analisados confirmam que o setor audiovisual de forma geral possui muito poucos empregos, sendo na grande maioria trabalhos que demandam da trabalhadora a autogestão e o empreendimento de si mesma. Lembramos, claro, que estes dados não são totalizantes, mas apontam para um panorama de funcionamento do trabalho no setor.

Uma vez que a Tabela 2 apresenta uma média do tamanho das empresas pela quantidade de pessoas ocupadas, levantamos na Tabela 3 um detalhamento da quantidade de empresas por faixas de pessoal, mas desta vez de acordo com o grupo de atividade e não com os subgrupos, como na tabela anterior.

Total de Empresas	Quantidade de empresas por faixa de pessoal ocupado								
	0 a 4	5 a 9	10 a 19	20 a 29	30 a 49	50 a 99	100 a 249	250 a 499	500 ou mais
59.1 Atividades cinematográficas, produção de vídeos e de programas de televisão									
32152	31053	694	249	53	42	34	17	6	4
	96,58%	2,16%	0,77%	0,16%	0,13%	0,11%	0,05%	0,02%	0,01%
60.2 Atividades de televisão									
1813	1336	122	99	43	57	69	60	14	13
	73,69%	6,73%	5,46%	2,37%	3,14%	3,81%	3,31%	0,77%	0,72%
61.4 Operadoras de televisão por assinatura									
286	191	25	31	13	9	10	4	1	2
	66,78%	8,74%	10,84%	4,55%	3,15%	3,50%	1,40%	0,35%	0,70%

Tabela 3: Número de empresas por faixa de pessoal ocupado por grupo de atividade CNAE 2.0 (ano-base 2022). Fonte: Adaptado de CEMPRE, Tabela 7528.

Seguindo a tendência apresentada nas tabelas anteriores, vemos aqui uma alta concentração de microempresas, categorizadas pelas empresas com até 9 pessoas ocupadas. No caso das atividades cinematográficas, incluídas no CNAE 59.1, mais de 96% das empresas possuem até 4 pessoas, número que é menor, mas ainda bastante

significativo nas atividades de televisão e de operadoras por assinatura. Olhando para o outro extremo, entre as atividades cinematográficas, menos de 1% corresponde a grandes empresas (com mais de 100 pessoas), enquanto essa faixa é composta por 4,8% das empresas de televisão e 2,4% das operadoras por assinatura. Como apontado nas análises anteriores, estas empresas com mais de 100 pessoas acabam por puxar as médias da Tabela 2 para cima, mas ao analisarmos as duas tabelas em conjunto é possível dimensionar com mais precisão o tamanho das empresas.

Mensurar este tamanho nos permite justamente entender, ou ao menos encontrar um caminho inicial, sobre qual a posição da trabalhadora. Enquanto entre as atividades cinematográficas (CNAE 59.1) 3,42% das empresas possuem 5 ou mais pessoas ocupadas, as demais 31.053 empresas possuem no máximo 4 pessoas – e entre estas não estão os registros de Microempreendedores Individuais. Analisando estes registros, os números de CNPJ's que correspondem praticamente a CPF's aumentam. A Tabela 4 apresenta os dados de registros de MEI nas atividades ligadas ao audiovisual que são permitidas para tal enquadramento.

	59.12-0 Atividades de pós-produção cinematográfica...	74.20-0 Atividades fotográficas e similares	90.01-9 Artes cênicas, espetáculos e atividades complementares
Com empregado	114	845	170
Sem empregado	68 341	104 377	97 745
Total	68 455	105 222	97 915

Tabela 4: Número de MEI com e sem empregado por classe de atividade CNAE 2.0 (ano-base 2022).
Fonte: Adaptado de Estatísticas dos Cadastros de Microempreendedores Individuais, Tabela 9594.

Unindo as informações das tabelas anteriores com as aqui apresentadas, temos um total de 74.393 CNPJ's cadastrados em atividades de pós-produção, 116.970 em atividades de fotografia e 126.610 em atividades de artes cênicas e espetáculos. Considerando, ainda, que poucos são os MEI com empregados, ou seja, apenas uma pessoa atuante, e a média de 1,5, 2,3 e 1,9 de ocupados por empresas, respectivamente, temos números expressivos de trabalhadoras com registros de CNPJ para exercer sua própria atividade.

Com isso, é possível entrar em outros pontos de discussão e aprofundamento como a necessidade de adaptação das atividades realizadas para o enquadramento

entre as autorizadas para o registro de MEI, já que provavelmente uma série de funções e trabalhos seja realizada sob os três registros aqui apresentados.

Em quais lugares e contextos podem estar?

A partir dos dados aqui apresentados, uma série de questões podem ser abordadas. Inicialmente destacamos a importância das informações levantadas e disponibilizadas pelos órgãos oficiais que são discutidas neste artigo. No entanto, apontamos que a descentralização dos dados, divididos entre MTE, IBGE, Ancine, SIIC, entre outras fontes, sobretudo no que se refere a setores menos formalizados como o cultural, acaba por dificultar o entendimento da situação real do trabalho no país. Como vimos, para entender a situação do trabalho nestes setores os dados analisados são os de empresas e não de registros de trabalho propriamente, o que pode gerar duplicações ou enviesamentos nas informações.

Esta é uma das frentes que a política setorial poderia atuar, em conjunto, por exemplo, com associações e sindicatos, e entre ministérios. Entendendo as particularidades do trabalho e do setor audiovisual, os ministérios da Cultura e do Trabalho poderiam unir esforços a fim de aprimorar mapeamentos como os já realizados e aqui utilizados. Para tanto, parcerias com universidades e pesquisadores do audiovisual também seriam bem-vindas, assim como a atuação da Ancine e da SAV, trazendo o conhecimento sobre o setor para pesquisas deste nível.

Iniciativas como estas de certa forma têm se estruturado, como por exemplo o estudo realizado pela *Oxford Economics* (MPA, 2025). Nele, a partir dos microdados desagregados da RAIS, há um indicativo da quantidade de empregos gerados no setor, divididos por área de atuação. Por mais que seja uma iniciativa importante, reafirmamos o colocado anteriormente. Em um setor com a força de trabalho majoritariamente formada por trabalhadoras por conta própria em regime de PJ, o entendimento dos empregos formais não dá conta dessa complexidade.

Para um detalhamento mais preciso seria necessário levantamentos entre as produtoras apontando: quantas pessoas são contratadas em cada projeto, em quais funções, a partir de quais tipos de contratação e com quais remunerações. Estas são algumas das informações que poderiam fazer parte da documentação necessária para o registro das obras, relatórios de prestação de contas ou pesquisas exploratórias, por exemplo.

Seguindo este pensamento, ao mapear a situação do trabalho, políticas de apoio à pessoa trabalhadora poderia ser uma linha estratégica de ação. Como dito anteriormente, o foco das políticas audiovisuais seguem sendo as obras, e sobretudo a sua produção, e quando se pensa na continuidade da produção, se faz ainda com foco na obra e não em milhares de pessoas que têm no audiovisual a sua fonte de renda e nem mesmo nas empresas que são a base de funcionamento do setor. É necessário colocar no centro da discussão, como apontam Facina, Domingues e Oliveira (2024), que a cultura só se realiza a partir do trabalho. Trabalho este que pode ser entendido como uma porção fundamental da vida humana para além da sua subsistência, mas também enquanto lugar social (Sanson, 2021). Retomando o proposto por Leitão (2023) sobre a função de cuidado das políticas públicas, olhar para o lugar que a pessoa que trabalha ocupa na sociedade e no setor também é cuidar de sua existência, das condições de criação, das trocas, da ampliação de vozes e olhares – elementos tão caros e necessários para o audiovisual e a cultura como um todo. Ao cuidar da pessoa trabalhadora cuida-se do próprio setor, de seu fortalecimento e ampliação.

Se o setor se estrutura por projetos e redes (Taño; Cândido; Torkomian, 2025; Bulloni, 2016; Manning, 2017; Söderlund, 2023; Whitley, 2006), é fundamental entender como estes atores são acionados a cada novo projeto, quais informações necessitam ser trocadas e quais relações devem ser estabelecidas para a continuidade do setor, sem que cada projeto e trabalhadora inicie todo o processo a cada novo trabalho. Um olhar setorial, com foco em quem atua nele, permite a construção de ações e políticas que pensem a médio e longo prazos e na sustentabilidade econômica do setor, além de ampliar a garantia das diferentes dimensões do trabalho – econômica, social e simbólica.

É fundamental considerar, ainda, outros aspectos que ampliam o escopo deste trabalho. A partir dos dados analisados destacamos a “informalidade formal”, a existência de trabalhos e não de empregos e a insegurança nas relações de trabalho. Essas condições geram instabilidades no setor e na vida das pessoas envolvidas. Entretanto, adiciona-se a isso alguns agravantes acerca da concentração da produção e do consumo do audiovisual no Brasil. Se grande parte da produção audiovisual nacional é realizada em grandes centros, com predominância do eixo Rio-São Paulo (Figueiredo, 2019; Gomes, 2019), é nestes lugares que os trabalhos estarão disponíveis, causando ainda maior insegurança para quem trabalha com audiovisual em outras regiões do país. Mesmo produções que utilizam diferentes estados como locações, muitas vezes levam suas equipes da cidade de origem da produtora, o que movimenta a economia, mas não necessariamente o pessoal especializado local. Em paralelo, a

concentração de trabalho entre Rio de Janeiro e São Paulo ocorre também em outros setores da produção cultural (Silva, 2007) e se reflete na concentração do consumo de cultura pela população (Silva, 2007) e na distribuição das salas de cinema pelo país (OCA-Ancine, 2025d). Tem-se, assim, mais um fator a ser considerado em análises futuras.

Considerações finais

Os dados apresentados neste trabalho reiteram a realidade material do setor e dão concretude ao que se discute sobre a situação do trabalho no audiovisual nacional, de uma tendência à “pejotização”, de relações contratuais inseguras, que confundem pessoa e empresa e que minam os direitos trabalhistas. Coloca em questão a diferença entre trabalho e emprego, ou trabalho assalariado, assim como aponta para uma visão de que o crescimento do número de empresas do setor, empresas em geral formadas por poucas pessoas, sendo em regimes de MEI ou ME, não quer dizer que há geração de empregos, ou que necessariamente o setor está em crescimento, mas que a formalização por meio do CNPJ se tornou regra e necessidade para a entrada no mercado de trabalho.

São, como visto, características do tipo de arranjo produtivo por redes que se estabelecem a cada novo projeto, por meio da contratação de trabalhadoras especializadas nas diferentes atividades que o audiovisual demanda. Atividades estas que são complexas, necessitam de preparação, formação, aprendizado na prática, incluem estruturas hierárquicas nas equipes, assim como dependem muito dos capitais sociais das trabalhadoras. Tudo isso, no entanto, mesmo em uma estrutura organizacional temporária, não precisaria necessariamente precarizar os regimes de trabalho, gerando insegurança e instabilidade. Outras formas de contratação poderiam ser viáveis, como a contratação de pessoas físicas, o pagamento e garantia de seguridade social, auxiliadas mais objetivamente por associações, sindicatos e políticas setoriais voltadas às pessoas trabalhadoras.

Nos últimos anos temos acompanhado uma tendência de se pensar o setor em outros ângulos, acrescentando a formação e a preservação enquanto elos fundamentais da cadeia (D’angelo; Borgneth; Manevy, 2023), uma abordagem processual (Bahia, 2022), ou ainda proposições que tirem o foco do produto, entendendo o campo audiovisual com suas tensões e diferentes atores participantes (Taño;

Torkomian; Cândido, 2025). Estes caminhos demonstram que há um movimento ocorrendo a partir da necessidade de se repensar as práticas realizadas até então. Uma visão mais ampla do setor, com foco nas trabalhadoras e na sustentabilidade das pequenas e médias empresas, como novas produtoras, distribuidoras e diferentes tipos de exibidoras pode balizar políticas que fomentem o campo em sua totalidade. Para tanto, é necessário aprofundar o entendimento de como as relações e processos ocorrem no dia a dia, de quais são as demandas, quais as atividades realmente exercidas, quantas pessoas as realizam, o que falta, ou o que sobra. Informações estas que teríamos pela confluência e trabalho conjunto entre agências e ministérios, empresas e associações.

Como colocado por Barbalho (2016, p. 205), “é um desafio hercúleo esse de viver de arte no Brasil. Mas os/as artistas estão aí, produzindo, atentos às oportunidades [...] e inventando novos circuitos”. Uma vez que o setor audiovisual, assim como os demais setores culturais, são formados por pessoas, se faz necessário entender o lugar que elas ocupam nas ações e nas políticas e incluí-las na discussão de quais caminhos devemos seguir. Uma sustentabilidade econômica do setor diz respeito tanto à produção, circulação e recepção das obras, como às condições de vida e estabilidade para quem faz todos estes processos acontecerem.

Referências

AMORIM, Henrique. As teorias do trabalho imaterial: uma reflexão crítica a partir de Marx. **Caderno CRH**, v. 27, p. 31-45, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-49792014000100003>. Acesso em: 29 dez. 2025.

ANTUNES, Ricardo. **O privilégio da servidão**: o novo proletariado de serviços na era digital. São Paulo: Boitempo, 2018.

ARAÚJO, Marley Rosana Melo de; MORAIS, Kátia Regina Santos de. Precarização do trabalho e o processo de derrocada do trabalhador. **Cadernos de Psicologia Social do Trabalho**, v. 20, n. 1, p. 1-13, 2017. Disponível em: <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/cpst/v20n1/a01v20n1.pdf>. Acesso em: 25 dez. 2025.

BAHIA, Lia. Políticas públicas para o cinema e audiovisual em três atos: cinema e integração regional no Cone Sul: os movimentos do cinema e audiovisual no Brasil nos anos 2000. **Revista Espirales**, v. 7, n. 2, p. 27-42, 2022. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/espirales/article/view/4410/3726>. Acesso em: 25 dez. 2025.

BARBALHO, Alexandre. Viver de arte em 4 atos. *In*: CARNEIRO, Juliana; BARON, Lia (orgs.). **Viver de Cultura**. Niterói: Niterói Livros, 2023. p. 186-208.



BULLONI, María Noel. O trabalho em redes de projetos e seus processos de regulamentação. Um estudo em um segmento da produção audiovisual argentina. *In*: SEGNINI, Liliána R.P.; BULLONI, María Noel. **Trabalho artístico e técnico na indústria cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. p. 28-44.

CEMPRE Cadastro Central de Empresas. **Tabela 5** - Número de empresas e outras organizações, pessoal ocupado total, pessoal ocupado assalariado, salário médio mensal, em salários mínimos, segundo as classes da classificação de atividades, organizadas em ordem decrescente de pessoal ocupado total - Brasil - 2022. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/economicas/servicos/9016-estatisticas-do-cadastro-central-de-empresas.html?=&t=resultados>. Acesso em: 25 dez. 2025.

CEMPRE Cadastro Central de Empresas. **Tabela 7528** - Empresas e outras organizações, pessoal ocupado total, pessoal ocupado assalariado, pessoal assalariado médio, salários e outras remunerações e salário médio mensal, por sexo e nível de escolaridade, segundo as seções, divisões e grupos da classificação de atividades (CNAE 2.0), as faixas de pessoal ocupado total e a natureza jurídica. Ano 2022. Disponível em: <https://sidra.ibge.gov.br/pesquisa/cempre/tabelas>. Acesso em: 25 dez. 2025.

CARNEIRO, Juliana; BARON, Lia (orgs.). **Viver de Cultura**. Niterói: Niterói Livros, 2023.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CAVES, Richard E. Contracts between art and commerce. **Journal of Economic Perspectives**, v. 17, n. 2, p. 73–83, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3216857>. Acesso em: 25 dez. 2025.

COSTA, Mannuela Ramos da. Cinema, ao fim e ao cabo. Primeiras impressões sobre o impacto da Lei 12.485/11, a lei da TV a cabo. **Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 4, n. 1, p. 356–380, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v4n1.176>. Acesso em: 25 dez. 2025.

COSTA, Mannuela Ramos da. O trabalho cultural em tempos pós-modernos: o que podem o empreendedorismo e a política cultural? XII Seminário Internacional de Políticas Culturais, 16 a 20 de outubro de 2023. *In*: CALABARE, Lia (org.). **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2024. Disponível em: https://www.gov.br/casarui Barbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/noticias/2024/AnaisXIISem_Int_PoliticasCulturais.pdf. Acesso em: 25 dez. 2025.

D'ANGELO, Raquel Hallk; BORGNETH, Mário; MANEVY, Alfredo. **Fórum de Tiradentes - Encontros pelo Audiovisual Brasileiro**. [Relatório da 26ª Mostra de Cinema de Tiradentes]. Belo Horizonte: Universo Produção, 2023. Disponível em: https://www.cena.ufscar.br/wp-content/uploads/2023/04/ForumDeTiradentes_Relatorio-1.pdf. Acesso em: 25 dez. 2025.

DEFILLIPPI, Robert J.; ARTHUR, Michael B. Paradox in project-based enterprise: the case of film making. **California Management Review**, v. 40, n. 2, p. 125–139, 1998. Disponível em: <https://cmr.berkeley.edu/1998/02/40-2-paradox-in-project-based-enterprise-the-case-of-film-making/>. Acesso em: 25 dez. 2025.



DEFILLIPPI, Robert; SYDOW, Jörg. Project networks: governance choices and paradoxical tensions. **Project Management Journal**, v. 49, n. 5, p. 6–17, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/875697281604700502>. Acesso em: 25 dez. 2025.

FACINA, Adriana; DOMINGUES, João; OLIVEIRA, Kyoma. Cultura é trabalho: outras versões para os estudos em economia da cultura. **Políticas Culturais em Revista**, v. 17, n. 2, p. 8–25, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/pcr.v17i2.60695>. Acesso em: 25 dez. 2025.

FERRAZ, Deise Luiza da Silva. **Para além da inovação e do empreendedorismo no capitalismo brasileiro**. 2019. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

FIGUEIREDO, João Luiz de. O sistema produtivo da indústria do cinema brasileiro e sua dispersão concentrada. **Revista Gestão e Desenvolvimento**, v. 16, n. 2, p. 62-94, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.25112/rgd.v16i2.1823>. Acesso em: 25 dez. 2025.

FRIQUES, Manoel Silvestre. O escopo da Economia Criativa no contexto brasileiro. **Revista Design, Inovação e Gestão Estratégica - REDIGE**, v. 4, p. 1-16, 2013.

GOMES, Angela Nelly dos Santos. As políticas públicas do audiovisual e a regionalização da produção: um olhar sobre o Norte. *In: XXII Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*, 23 a 26 de outubro de 2018, Goiânia. **Anais [...]**. São Paulo: Socine, 2019. Disponível em: <https://associado.socine.org.br/anais/2018/17312>. Acesso em: 25 dez. 2025.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Estatísticas dos Cadastros de Microempreendedores Individuais. **Tabela 9594** - Número de microempreendedores individuais (MEIs) e seus empregados, por classes de atividades (CNAE 2.0), ano de filiação, tempo de abertura, com indicativo ou não de empregado e atuação ou não na residência. Ano 2022. Disponível em: <https://sidra.ibge.gov.br/pesquisa/cempre/tabelas>. Acesso em: 25 dez. 2025.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Notas técnicas SIIC**. Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv102053_notas_tecnicas.pdf. Acesso em: 25 dez. 2025.

KANTAR Ibope Media. **Audiência de Vídeo** - Share de audiência em julho/2025. 2025. Disponível em: <https://kantariibopemedia.com/audiencia-de-video/>. Acesso em: 25 dez. 2025.

LEITÃO, Cláudia. A economia criativa e suas contribuições para o bem comum e o bem viver no Brasil: um exercício de imaginação. *In: CARNEIRO, Juliana; BARON, Lia. Viver de Cultura*, Niterói: Niterói Livros, 2023. p. 210-225.

MACHADO, Ana Flávia; RABELO, Alexandre; MOREIRA, Arthur Gomes. Specificities of the artistic cultural labor market in Brazilian metropolitan regions between 2002 and 2010. **Journal of Cultural Economics**, v. 38, n. 3, p. 237–251, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s10824-013-9210-1>. Acesso em: 25 dez. 2025.

MACHADO, Ana Flávia; LEITÃO, Cláudia. **Por um Brasil criativo**: significados, desafios e perspectivas da economia criativa brasileira. Belo Horizonte: Código Editora, 2016.



MANNING, Stephan. The rise of project network organizations: Building core teams and flexible partner pools for interorganizational projects. **Research Policy**, v. 46, n. 8, p. 1399–1415, 2017. Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=2982576>. Acesso em: 25 dez. 2025.

MOURA, E. Séries brasileiras enfrentam crise no streaming, saem do ar e empregos caem 30%. **Folha de São Paulo**. 3 de junho/2025. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2025/06/series-brasileiras-enfrentam-crise-no-streaming-saem-do-ar-e-empregos-caem-30.shtml>. Acesso em: 25 dez. 2025.

MPA-Motion Picture Association. **A contribuição econômica da indústria audiovisual no Brasil em 2024**. Nova Iorque: Oxford Economics, 2025. Disponível em: http://mpa-americalatina.org/wp-content/uploads/2025/10/MPA_Brasil_2024_PO5.pdf.

OCA-Ancine. **Emprego no setor audiovisual - ano base 2019**. 2021. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/emprego_setor_audiovisual.pdf. Acesso em: 25 dez. 2025.

OCA-Ancine. **Agentes Econômicos Regulares Registrados na Ancine**. agosto de 2025. 2025a Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/agentes-economicos-e-obras>. Acesso em: 25 dez. 2025.

OCA-Ancine. **Produtoras Independentes Regulares Registradas na Ancine (nível)**. agosto de 2025. 2025b. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/agentes-economicos-e-obras-1/xlsx/produtoras-independentes-ago-25.xlsx>. Acesso em: 25 dez. 2025.

OCA-Ancine. **Listagem de Distribuidoras 2009 a 2024**. agosto de 2025. 2025c Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos/listagem-de-distribuidoras-2009-a-2024.xlsx>. Acesso em: 25 dez. 2025.

OCA-Ancine. **Painel Complexos e Salas de Exibição**. Novembro de 2025. 2025d. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/paineis-interativos-1/paineis-interativos-subsecao-agentes-economicos-do-audiovisual/painel-complexos-e-salas-de-exibicao>. Acesso em: 25 dez. 2025.

OLIVEIRA, Fellipe de Medeiros. **Falso contratado ou empreendedor?** Um estudo sobre a atividade PJ no Brasil. 2013. Dissertação (Mestrado). Insper Instituto de Ensino e Pesquisa, São Paulo, 2013.

POTTS, Jason. *et al.* Social network markets: A new definition of the creative industries. **Journal of Cultural Economics**, v. 32, n. 3, p. 167–185, 2008. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41810989>. Acesso em: 25 dez. 2025.

RECEITA FEDERAL. **Resolução CGSN Nº 140, de 2018** - Dispõe sobre o Regime Especial Unificado de Arrecadação de Tributos e Contribuições devidos pelas Microempresas e Empresas de Pequeno Porte (Simples Nacional). Disponível em: <http://normasinternet2.receita.fazenda.gov.br/#!/consulta/externa/92278>. Acesso em: 25 dez. 2025.



REIS, Ana Carla Fonseca. **Economia da cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura**. São Paulo: Editora Manole, 2006.

SALAS, Carlos; LEITE, Márcia; MARIÑA, Abelardo. Trabajo y condiciones laborales en actividades culturales en México, 2019-2024. **Paradigma Económico**, v. 17, n. 3, p. 91–115, 2025. Disponível em: <https://paradigmaeconomico.uaemex.mx/article/view/26860>. Acesso em: 25 dez. 2025.

SANSON, Cesar. **O trabalho nos clássicos da sociologia: Marx, Durkheim e Weber**. São Paulo: Expressão Popular; UFRN, 2021.

SEGNINI, Liana R. P.; BULLONI, María Noel. **Trabalho artístico e técnico na indústria cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016.

SIIC. **Tabela 6.4** - Distribuição percentual das pessoas de 14 anos ou mais de idade, ocupadas na semana de referência, no setor cultural e todos os setores(...). IBGE, 2024a. Disponível em: https://ftp.ibge.gov.br/Indicadores_Sociais/Sistema_de_Informacoes_e_Indicadores_Culturais/2022/xlsx/6_ocupacao_no_setor_cultural.zip. Acesso em: 25 dez. 2025.

SIIC. **Tabela 6.10** - Distribuição percentual das pessoas de 14 anos ou mais de idade, ocupadas na semana de referência, no setor cultural e todos os setores (...). IBGE, 2024b. Disponível em: https://ftp.ibge.gov.br/Indicadores_Sociais/Sistema_de_Informacoes_e_Indicadores_Culturais/2022/xlsx/6_ocupacao_no_setor_cultural.zip. Acesso em: 25 dez. 2025.

SILVA, Frederico Augusto Barbosa da. **Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento**. v. 3. Brasília: Ipea, 2007.

SLACK, Nigel; CHAMBERS, Stuart; JOHNSTON, Robert. **Administração da produção**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2009

SÖDERLUND, Jonas. Project-based organizations: an overview of an emerging field of research. In: WINCH, Graham; BRUNET, Maude; CAO, Dongping (eds.). **Research Handbook on Complex Project Organizing**. [s.l.: s.n.]. p. 172–182. DOI: <https://doi.org/10.4337/9781800880283>.

STORPER, M. The transition to flexible specialisation in the US film industry: external economics the division of labour, and the crossing of industrial divides. **Cambridge Journal of Economics**, v. 13, p. 273–305, jun. 1989.

TAÑO, Debora; CÂNDIDO, Silvio Eduardo Alvarez; TORKOMIAN, Ana Lucia Vitale. Dinâmicas de campos, redes e políticas públicas na produção e pós-produção do cinema brasileiro. **Políticas Culturais em Revista**, v. 18, n. 1, p. 317–343, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/pcr.v18i1.64094>. Acesso em: 25 dez. 2025

TAÑO, Debora Regina; TORKOMIAN, Ana Lúcia Vitale. Isomorfismo mimético no cinema brasileiro: o modelo norte-americano de governança e a frustração da indústria nacional. **Comunicação, Mídia e Consumo**, v. 17, n. 49, p. 367–388, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.18568/cmc.v17i49.2133>. Acesso em: 29 dez. 2025.

TAÑO, Debora Regina. Contratos, capitais e projetos: estruturando relações de trabalho. In: XXVII Encontro da SOCINE, 22 a 25 de outubro de 2024, Campo Grande. **Anais [...]**. São Paulo: Socine, 2024. Disponível em:



https://associado.socine.org.br/anais/2024/24042/debora_regina_tano/contratos_capitalis_e_projetos_estruturando_relacoes_de_trabalho. Acesso em: 29 dez. 2025.

THROSBY, David. **The Economics of Cultural Policy**. [s.l.] Cambridge University Press, v. 17, 2010.

TOLILA, Paul. **Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas**. Tradução de Celso M. Pacionik. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

UNCTAD. **Economia Criativa: Uma Opção de Desenvolvimento Viável**. São Paulo: ONU, 2010.

WHITLEY, Richard. Project-based firms: New organizational form or variations on a theme? **Industrial and Corporate Change**, v. 15, n. 1, p. 77–99, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/icc/dtj003>. Acesso em: 25 dez. 2025.

ZILBOVICIUS, Mauro. **Modelos para a produção, produção de modelos, gênese, lógica e difusão do modelo japonês de organização da produção**. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1999.

¹ Debora Regina Taño

Doutora em Engenharia de Produção e Mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) Professora da Escola de Engenharia de Produção da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

E-mail: debora.tano@unirio.br

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado parcial do projeto de pesquisa “Formalização do trabalho no audiovisual brasileiro”, em desenvolvimento na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Fontes de financiamento:

Edital PPIInst UNIRIO 2024.

Considerações éticas:

Não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

Apresentação anterior:

Não se aplica.

Recebido em: 22/08/2025. Aceito em: 15/12/2025.