



## Artigo – Dossiê

O Audiovisual Brasileiro e as Políticas Públicas

**Trabalhar *on demand*: a (des)regulação do trabalho em audiovisual no Brasil e os impasses das políticas culturais****Trabajar *on demand*: la (des)regulación del trabajo en audiovisual en Brasil y los dilemas de las políticas culturales****Working on demand: the (de)regulation of the audiovisual labour in Brazil and the challenges of cultural policies**Bruno Casalotti<sup>1</sup>Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0001-5928-9206>

**Resumo:** Este artigo analisa o mundo do trabalho no setor audiovisual brasileiro em um contexto atravessado por políticas culturais e pela expansão das plataformas de *streaming*. O estudo concentra-se nas relações de emprego dos profissionais que atuam “por trás das câmeras”, com ênfase nos trabalhadores “abaixo da linha”, que ocupam posições subordinadas em equipes de produção e pós-produção. A análise compreende que a estruturação da força de trabalho no setor é simultaneamente moldada por investimentos públicos e pelas dinâmicas próprias do mercado, em especial pela lógica da produção intermitente. Adotamos uma abordagem metodológica mista, combinando dados quantitativos e indicadores sociais, com informações qualitativas obtidas por meio de entrevistas semiestruturadas. O estudo investiga três dimensões principais: (i) o papel das políticas culturais na configuração do mercado de trabalho em audiovisual no Brasil nas últimas duas décadas; (ii) os dilemas jurídicos e institucionais das modalidades informais de contratação; (iii) os problemas sociais gerados pela ausência de regulação e de garantias trabalhistas elementares. Os resultados indicam que, embora as políticas culturais tenham incrementado oportunidades de trabalho no audiovisual nacional, persistem formas intensas de flexibilidade contratual. Ao mesmo tempo, surgem percepções críticas e ensaios de resistência que evidenciam a centralidade do tema da regulação do trabalho no mercado audiovisual contemporâneo.

**Palavras-chave:** Trabalho no audiovisual; Políticas Culturais; Trabalho intermitente; *Streaming*.





**Resumen:** Este artículo analiza el mundo del trabajo en el sector audiovisual brasileño en un contexto atravesado por las políticas culturales y por la expansión de las plataformas de *streaming*. El estudio se centra en las relaciones de empleo de los profesionales que actúan “detrás de las cámaras”, con énfasis en los trabajadores *below-the-line*, quienes ocupan puestos subordinados en los equipos de producción y posproducción. El análisis comprende que la estructuración de la fuerza laboral del sector se ve influenciada simultáneamente por la inversión pública y las dinámicas del mercado, en particular por la producción intermitente. Adoptamos una metodología mixta que comprende datos cuantitativos e indicadores sociales, junto con información cualitativa obtenida a través de entrevistas semiestructuradas. El estudio investiga tres dimensiones principales: (i) el papel de las políticas culturales en la configuración del mercado laboral audiovisual en Brasil durante las dos últimas décadas; (ii) los dilemas jurídicos e institucionales de las modalidades informales de contratación; y (iii) los problemas sociales derivados de la ausencia de regulación y garantías laborales elementales. Los resultados señalan que, aunque las políticas culturales han incrementado las oportunidades de empleo en el audiovisual brasileño, persisten formas intensas de flexibilidad contractual. Al mismo tiempo, surgen percepciones críticas y esfuerzos de resistencia que resaltan la centralidad del tema de la regulación laboral en el mercado audiovisual contemporáneo.

**Palabras clave:** Trabajo en audiovisual; Políticas culturales; Trabajo intermitente; *Streaming*.

**Abstract:** This article examines labour relations in Brazil's audiovisual sector within a context shaped by cultural policies and the rise of streaming platforms. It focuses on employment conditions of those working “behind the camera”, especially “below-the-line” workers in subordinate production and post-production roles. The analysis argues that workforce structuring is simultaneously driven by public investment and market dynamics, particularly the logic of intermittent production. Methodologically, the study adopts a mixed approach, combining quantitative and statistical data with qualitative insights drawn from semi-structured interviews. Three main dimensions are investigated: (i) the role of cultural policies in shaping the audiovisual labour market in Brazil over the past two decades; (ii) the legal and institutional dilemmas raised by informal and precarious forms of hiring; and (iii) the social consequences produced by the absence of robust regulation and labour protections. Findings indicate that cultural policies have expanded employment opportunities within the national audiovisual industry. However, they have also coexisted with persistent contractual flexibilisation and diffuse employment boundaries. At the same time, critical perceptions and emerging practices of resistance reveal that labour regulation remains a central issue in the contemporary Brazilian audiovisual market.

**Keywords:** Audiovisual labor; Cultural policies; On demand labor; Streaming platforms.

## Introdução

“Essa rotatividade deixa as pessoas engessadas”. Essas palavras foram ditas por Rafaela<sup>1</sup>, mulher autodeclarada negra, 24 anos de idade e Assistente de Câmera que atua em São Paulo (SP). Proferida em tom de veredicto, a frase emergiu no momento em que a interlocutora respondia sobre os impedimentos às lutas por melhores condições de trabalho no audiovisual brasileiro. Entrevistada em fevereiro de 2024, Rafaela, apesar da pouca idade, já exibia em seu portfólio passagens pela produção de filmes e séries para plataformas de vídeo sob demanda. Moradora da periferia da Zona Leste paulistana, formada pelo *Instituto Criar*<sup>2</sup> e posteriormente bolsista do PROUNI<sup>3</sup> em

<sup>1</sup> Nome fictício. Nome verdadeiro mantido sob sigilo por razões de ética em pesquisa.

<sup>2</sup> Organização sem fins lucrativos que oferece programas anuais de Formação em Audiovisual e Tecnologia para jovens periféricos das cidades de São Paulo e Osasco.

<sup>3</sup> Programa Universidade para Todos, política federal criada em 2004 que concede bolsas de estudo em





uma universidade privada da Grande SP, sua trajetória exemplifica parte das experiências de uma geração de trabalhadores que, nas últimas décadas, identificou no setor audiovisual uma possibilidade de carreira. Recrutados a trabalhar na fabricação das imagens em movimento, esses profissionais encontraram um universo volátil e atravessado por uma lógica de alta intermitência.

Segundo Rafaela, a sucessão de contratos breves desmobiliza laços de solidariedade e impõe o silêncio como estratégia de sobrevivência. Seu relato sintetiza a contradição entre o apelo vocacional do fazer-audiovisual e um mercado fragmentado, em que cada trabalhador precisa negociar, isoladamente, sua permanência no setor:

Lutar é muito difícil, porque eu sei que as pessoas da minha categoria talvez tenham os mesmos problemas que eu, mas eu nem sei quem são elas porque as pessoas do *set* anterior talvez eu não veja mais, e as do *set* de agora eu não posso errar hoje, e as do *set* de amanhã eu nem sei quem elas são. Então a gente não é unido como classe mesmo assim, sabe? Eu não conheço as pessoas. Eu sei que talvez elas tenham os meus problemas, mas eu nunca falei com elas, até porque o diálogo é muito baixo, porque você tá 14 horas ligado fazendo a sua função ali. Você para uma hora pra almoçar, você troca uma ideia com a pessoa, vê se tem alguma afinidade legal, mas no dia seguinte você não vai mais ver aquela pessoa, e talvez nunca mais, e é isso. E aí você não tem como falar, 'pô, eles estão pagando pouco, eles estão te pagando pouco também?' Não tem essa liberdade, sabe? É uma manutenção dessa competitividade com as outras pessoas, é uma coisa pra você nunca saber exatamente como tá funcionando com os outros".

Fonte: *entrevista com Rafaela (Assistente de Câmera)*.  
Depoimento gravado em 05/02/2024<sup>4</sup>.

Rafaela ilustra como a produção por projetos, articulada à flexibilização contratual, se converte em mecanismo de contenção da ação coletiva. Esse testemunho sugere que a intermitência não é um efeito colateral da descontinuidade produtiva, mas

---

instituições privadas de ensino superior para estudantes provenientes de escolas públicas.

<sup>4</sup> Observação: as falas foram transcritas integralmente, conforme verbalizadas pela entrevistada.



uma estrutura social. Ao institucionalizar a rotatividade, esse sistema, submerso em uma lógica de produção *on demand*, enfraquece a potência reivindicatória da agenda trabalhista no setor e reforça a dependência a redes alheias à regulação pública. Através dessa fala, vamos adentrar no problema central analisado neste artigo: políticas culturais que ampliaram o acesso ao setor audiovisual brasileiro nos últimos 20 anos coexistem com regimes de trabalho e modos de produção que desarticulam a organização coletiva dos seus trabalhadores.

Esse problema não é recente. Em *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, elaborado em 1979, Jean-Claude Bernardet encerra a obra com um capítulo intitulado “E o proletariado aparece lá onde não estava sendo procurado”, no qual analisa as oscilações entre diferentes projetos de mercado ao longo da história do cinema nacional. Entre idas e vindas, duas tendências se firmaram no desiderato da indústria cinematográfica brasileira: de um lado, as pequenas empresas com baixa capacidade de capitalização; de outro, as grandes empresas, orientadas pelo mimetismo do modelo hollywoodiano, mas sem perspectivas de longo prazo. Na década de 1970, diante da expansão televisiva, das novidades introduzidas pela *Embrafilme* e do surto de produções como as da *Boca do Lixo*, Bernardet observava que:

Um dos sintomas mais significativos dessa transformação é o aparecimento de um proletariado cinematográfico. Técnicos, sempre houve, mas, devido à exiguidade do mercado de trabalho, à precariedade dos produtores como empresários, os técnicos acabavam aceitando qualquer condição de trabalho, eram amigos dos produtores para quem quebravam galhos, sentiam que estavam participando do esforço geral para o erguimento do cinema nacional. Quem pedisse um justo salário podia facilmente ser substituído por um colega que cobrasse menos, nesse leilão que é ainda o mercado de trabalho. Quem reclamasse podia ser aliado do meio, como um criador de casos. O sindicato dos técnicos tinha voz fininha ao lado dos produtores ou de associações de autores, os quais, aliás, sempre diziam estar de acordo com as justas reivindicações dos técnicos. Alguns artigos na imprensa e documentos anônimos indicam que ultimamente [*obs: final da década de 1970*] as coisas se



modificaram. Em parte por causa de alguns acidentes graves (ou mortais) provocados por más condições de trabalho, por causa da inflação da produção, das verbas cada vez maiores de que dispõem os produtores e de seus lucros também cada vez maiores, os técnicos perceberam que não estão propriamente dentro dessa subida econômica e vêm sendo explorados por industriais (Bernardet, 2009, p. 133).

Também Autran (2004, p. 235) deve ser citado aqui, uma vez que identificou na historiografia clássica do cinema brasileiro, “ela mesma completamente eivada da ideologia unificadora propiciada pelo nacionalismo industrialista”, o silenciamento das contradições sociais que atravessaram a constituição da atividade cinematográfica no século XX. Segundo o autor, o pensamento assentado no projeto de modernização do cinema nacional produziu uma narrativa unificadora que ocultava conflitos no interior da produção. Esse silenciamento se inscreveu tanto nos discursos quanto nas práticas profissionais<sup>5</sup>, relegando ao ostracismo a divergência entre os interesses de técnicos (carpinteiros, maquinistas, eletricitas, assistentes de iluminação, etc.) e sujeitos com maior visibilidade, como produtores, diretores, fotógrafos e atores. Pelas mãos de Edward Buscombe, Autran conclui que a historiografia do século XX, ao privilegiar o filme como objeto em detrimento da sua organização material, reforçou essa invisibilização e, porque não dizer também, o obscurecimento das lutas de classes<sup>6</sup>.

Apagamentos da organização coletiva dos trabalhadores brasileiros do audiovisual não são, portanto, uma condição contemporânea. Contudo, atualmente, esse cenário assumiu novas roupagens. As políticas culturais delineadas desde os anos 2000 coincidiram com um contexto de crise estrutural do capitalismo e a reorganização

---

<sup>5</sup> “[...] o apogeu industrial surge como objetivo imposto para todos, porém basta haver algum avanço produtivo e as contradições tendem a vir à tona apesar do esforço de obscurecimento. Vejam-se, sobre a questão trabalhista, os depoimentos de Gini Bretani e Rex Endsleigh a Maria Rita Galvão nos quais se afirmam que na Vera Cruz os trabalhadores brasileiros de funções hierarquicamente inferiores sofriam todo tipo de problema, do salário baixo e pago com atraso às péssimas condições de trabalho; ou ainda a exposição de José de Almeida, um dos representantes dos técnicos no I Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira, relatando vários impasses trabalhistas enfrentados pela categoria, incluindo o não pagamento de honorários devidos pelos produtores” (Autran, 2004, p. 236).

<sup>6</sup> “A ideia da frente única, fundamentalmente, esconde as contradições de classe existentes mesmo numa atividade tão pouco desenvolvida, em nome do ideal industrialista. A força ideológica desta concepção de frente única é grande a ponto de praticamente não haver registros na história do cinema brasileiro de manifestações claras que, por exemplo, contrapusessem os técnicos aos produtores” (Autran, 2004, p. 22). Por “frente única”, Autran refere-se à estratégia de união de diferentes sujeitos em torno de uma agenda política. Posteriormente, o autor identifica esse conceito como parte do discurso de Alex Viany que, reivindicando uma ação de defesa do cinema nacional, tinha em mente organizações como os Centros de Estudo e Defesa do Petróleo e da Economia Nacional, então hegemônicos pelo PCB.



das cadeias produtivas globais. As reformas neoliberais, em curso desde a década de 1970, foram aprofundadas após o *crash* financeiro de 2008. No Brasil, a reestruturação produtiva dos anos 1990 foi herdada pelas Reformas Trabalhista (2017) e da Previdência (2019) e o país aderiu sem peias à “nova razão do mundo” (Dardot; Laval, 2017). Destarte, a instabilidade que outrora seria vista como sintoma de uma “industrialização estranha e precária”<sup>7</sup>, pode ser encampada pelo discurso do empreendedorismo: sai o trabalhador, entra o “empreendedor-de-si-mesmo”, personagem emblemático da modernidade digital (Antunes, 2018). No audiovisual, sai o “proletário cinematográfico” e entra o “fornecedor”. Assim, a extensividade entre essas transformações econômico-ideológicas e a mediação entre Estado e Mercado por meio das políticas culturais representa o contexto das reflexões deste artigo.

Igualmente, o momento atual se situa no avanço das empresas de *streaming* no mercado audiovisual. Pesquisadores como Ladeira e De Marchi (2020) e Bahia, Butcher e Tinen (2022) evidenciam a ausência de políticas regulatórias efetivas voltadas às plataformas de conteúdo sob demanda no Brasil. Questões como a garantia da diversidade de conteúdos e de dispositivos de controle frente à hegemonia das *Big Techs*, vêm sendo sistematicamente obstruídas no debate público. Portanto, o presente artigo subentende que a ausência de regulação das plataformas digitais é consubstancial à carência de mecanismos que disciplinam as relações de trabalho no audiovisual. Compreende-se aqui que a ausência de proteção social ao trabalho e o emprego intermitente não são excecionalidades, mas expressões da mesma racionalidade que estrutura a plataformização da produção.

Assim, este artigo analisa o mundo do trabalho no setor audiovisual brasileiro contemporâneo e a sua relação com as políticas culturais e a expansão das plataformas de *streaming*. A análise busca avaliar como que a estruturação da força de trabalho nesse setor é moldada, simultaneamente, pela intervenção estatal e pelas dinâmicas desse mercado, notadamente pela lógica da produção intermitente. O estudo investiga o impacto das políticas culturais nas últimas duas décadas, os dilemas jurídicos da informalidade contratual e os problemas sociais decorrentes da ausência de regulação e de garantias trabalhistas básicas. Para tanto, mobiliza-se duas fontes empíricas. De um lado, microdados da Relação Anual de Informações Sociais (RAIS), da Pesquisa

<sup>7</sup> A expressão nos é emprestada por José Mário Ortiz Ramos (2004) que, ao discorrer sobre os “graus variados de sofisticação e ‘barbárie’” encontrados na Boca do Lixo, apontou que o cinema produzido nesse contexto combinava sequencialidade e precariedade. No que conclui que “a rapidez era uma norma: o produto deveria estar nas salas em 2/3 meses após o início da produção, sendo que alguns filmes chegavam a ser produzidos e lançados no tempo recorde de 30 dias. *Uma industrialização, portanto, estranha e precária*” (Ramos, 2004, p. 22, grifos nossos).



Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) e do *Data Sebrae*, para acompanhar a transformação das formas de contratação no setor nas últimas duas décadas. De outro, dados qualitativos oriundos de entrevistas semiestruturadas realizadas com profissionais “abaixo da linha”. Busca-se compreender as implicações subjetivas e coletivas dessa racionalidade: o temor da descontinuidade e da exclusão das redes de trabalho, a centralidade do capital social como recurso de inserção profissional e a dificuldade de consolidar a ação coletiva.

### A noção de “relação de emprego” no audiovisual

O Decreto-Lei 5.452, de 1º de maio de 1943 – a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) – define uma “relação de emprego” a partir de quatro pilares: *não eventualidade*; *subordinação*; *onerosidade*; *personalidade*. Esses princípios estão inscritos no Art. 3º da CLT, mas se desdobram em diversas normas ao longo de todo o Decreto-Lei. Atendidos esses requisitos, configura-se a relação de emprego, ainda que a contratação tenha sido celebrada sob outro nome (Art. 9º). A definição jurídica do vínculo empregatício é central, pois dela decorre a efetivação da proteção social. O direito trabalhista, ao reconhecer a hipossuficiência do trabalhador, garante que a relação contratual não se limite ao direito privado, mas se submeta a um regime de tutela previsto no Art. 7º da Constituição Federal, o qual assegura alguns direitos basilares: indenização por despedida arbitrária; seguro-desemprego; 13º salário e FGTS; férias remuneradas; licença-maternidade; limitação da jornada de trabalho; etc. Uma vez registrado em carteira, o contrato assume caráter formal, isto é, atende à *forma da lei*. A legislação trabalhista brasileira, independentemente das controvérsias sobre sua adequação contemporânea, atende a normas da Organização Internacional do Trabalho (OIT) que reiteram a centralidade social da relação de trabalho. Segundo os paradigmas da OIT, essa relação envolve dimensões de interesse coletivo como a distribuição de renda e a saúde pública.

Mencione-se a *Recomendação 198* da OIT, que instrui os países membros da organização a adotar ferramentas para combater relações de emprego disfarçadas. Tal documento assinala que, contemporaneamente, é possível encontrar dissimulações da subordinação e da hipossuficiência dos trabalhadores. Isso pode ocorrer tanto pela insuficiência das normas trabalhistas dos países quanto pela ação deliberada de empregadores que visam diminuir os custos da mão-de-obra. Contratos imprecisos e



eufemismos categoriais podem ocorrer aqui, e o efeito prático desse problema é o apagamento do direito trabalhista. Esse tipo de problema acontece no trabalho artístico-cultural onde, não raro, alguns conceitos (“criadores”, “fazedores de cultura”, “talentos”, etc.), por mais que sejam atravessados por uma intenção valorativa, podem confundir situações ocupacionais. No caso do audiovisual, um possível exemplo disso está no relatório *Mapeamento e Impacto Econômico do Setor Audiovisual no Brasil* (APRO; SEBRAE, 2016), realizado pela Associação Brasileira da Produção de Obras Audiovisuais (APRO) em parceria com o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) e a Fundação Dom Cabral, no qual se apresenta uma classificação dos tipos de “Relação Profissional Oficial com a Produtora”. O mapeamento discrimina quatro relações possíveis a partir das formas do contrato e dos meios de pagamento:

Profissionais	Tipo de Relação Profissional Oficial com a Produtora	Como Recebem
<i>CLT</i>	Empregado	Pagamento de salário mensal por meio do holerite
<i>Profissional Autônomo (Pessoa Jurídica)</i>	Fornecedor	Pagamento mensal fixo mediante apresentação de nota fiscal ou RPA
<i>Sócios-Diretores</i>	Sócio	Retirada de lucros / pró-labore
<i>Freelancers</i>	Fornecedor	Pagamento de cachê variável de acordo com <i>job</i> , mediante apresentação de nota fiscal ou RPA. Na prática, também ocorre de serem pagos sem qualquer formalidade

**Tabela 1:** Relação profissional com a produtora segundo a APRO e o SEBRAE.  
Fonte: adaptado de APRO e SEBRAE (2016, p. 290).

De fato, a remuneração via Recibo de Pagamento a Autônomo (RPA) foi instituída pela Lei 6.533/1978 (lei que regulamenta as profissões de Artistas e de Técnico em Espetáculos de Diversões). É também prevista desde a Portaria 3.405/1978 do Ministério do Trabalho e Emprego, e atualmente é disciplinada pela Portaria 671/2021 desse ministério. Segundo o Art. 46 dessa portaria, sua utilização restringe-se às hipóteses de substituição ou de serviço eventual, limitada a sete dias consecutivos, sendo vedada a recontração do mesmo trabalhador, por esse meio, nos 60 dias subsequentes pelo mesmo empregador. A partir disso, o vínculo deve então ser anotado em carteira, mesmo que o modelo de produção seja *on demand*. Para esse modelo, há os contratos por prazo determinado (Arts. 443 e 445 da CLT). Para casos acima de dois anos, há ainda o contrato intermitente, previsto pelo §3º do Art. 443, introduzido pela

Reforma Trabalhista de 2017, aplicável a casos em que há períodos de inatividade.

A distinção entre “empregado” e “fornecedor”, e as formas de remuneração indicadas, não são suficientes para determinar, em si, se os indivíduos contratados nesses arranjos são trabalhadores subordinados, privados da concepção e do controle sobre as obras que ajudam a realizar, ou se são sócios das produções. Nos modelos não-celetistas mencionados na Tabela 1 poder-se-ia encontrar trabalhadores “abaixo da linha” cuja contratação revelaria, então, elementos do vínculo empregatício. Assim, tais conceitos *podem* encobrir relações de hipossuficiência próprias do emprego convencional, sobretudo quando mediadas por contratos assimétricos<sup>8</sup>. Recorde-se que a legislação trabalhista brasileira possui regras para a contratação por projeto sem recorrer à informalidade. Até 2017, contudo, a definição de informalidade era mais nítida. A Reforma Trabalhista modificou esse cenário ao reformular a Lei 6.019/1974, que passou a permitir a terceirização de atividades-fim, ampliando o espaço para a *pejotização*. Paralelamente, o Art. 442-B da CLT autorizou a contratação de autônomos sem caracterizar vínculo empregatício. Dessa forma, relações antes informais passaram a ocupar uma zona imprecisa, visto que o Art. 3º da CLT, que define os critérios do vínculo, permanece vigente, preservando a proteção ao emprego tradicional mesmo diante da permissividade aos contratos flexíveis.

Logo, criou-se um não-lugar jurídico para os trabalhadores do audiovisual, uma vez que nas relações contratuais do setor ainda há que se considerar os direitos autorais. O Art. 15, §1º, da Lei 9610/1998 dispõe que indivíduos que apenas revisam, atualizam, supervisionam ou dirigem a edição ou apresentação de uma obra artística não são considerados coautores. Já o Art. 16 reconhece como coautores de obra audiovisual apenas o diretor, o autor do assunto ou argumento literário musical ou lítero-musical, quando se trata de musicais e videoclipes, e os criadores de desenhos em animações. O Art. 25, enfim, atribui ao diretor o exercício exclusivo dos direitos morais sobre a obra. Economicamente, tal configuração significa que esses profissionais são os únicos sócios da produção, podendo reivindicar participação nos excedentes gerados pelo licenciamento ou pela concessão dos seus ativos patrimoniais.

Destarte, a autoridade criativa e a participação na renda da obra não se

---

<sup>8</sup> A denominação de um contrato não altera as posições sociais nas relações de trabalho. Termos como “fornecedor” ou “autônomo” *podem* sugerir falsa ausência de subordinação, mas isso não configura, automaticamente, fraude. Cada caso deve ser analisado à luz da Lei 6.533/1978, da Portaria 671/2021 e da CLT. Neologismos podem encobrir vínculos empregatícios, mas isso é *possibilidade*. A inclusão do Art. 442-B na CLT, pela Reforma Trabalhista, ampliou essa ambiguidade ao regimentar a contratação de autônomo, e a jurisprudência recente nas instâncias superiores da Justiça brasileira tem legitimado cada vez mais a contratação flexibilizada. Sobre isso, ver Droppa, Biavaschi e Vazquez (2017).



estende automaticamente aos trabalhadores “abaixo da linha”. Seu reconhecimento limita-se à possibilidade de reivindicar “direitos conexos”, desde que sua contribuição autoral seja identificável (nos termos do Art. 90 da Lei 9.610/98, uma *interpretação* ou uma *execução fixada*), como uma fotografia singular, uma montagem genuína, um figurino original, uma maquiagem emblemática, etc. O impasse jurídico ocorre porque, pela CLT, o autônomo não se enquadra juridicamente como subordinado nos termos do Art.3º. Pela lei dos direitos autorais, contudo, esse mesmo trabalhador não dispõe da prerrogativa de pleitear participação nos lucros da obra, permanecendo em um limbo normativo que o aparta tanto da proteção ao trabalho quanto da titularidade criativa.

O problema das hierarquias laborais é mais complexo do que a binariedade contratante-empregado. No audiovisual essa complexidade ocorre pela diversidade de contextos de produção e pela posição ambígua de certos profissionais “acima da linha”, como diretores, roteiristas-autores e produtores executivos. Há diretores que, ao mesmo tempo em que dirigem filmes, são proprietários de empresas contratantes. Há também aqueles que, ocupando essas mesmas funções, atuam em condição de subordinação a uma produtora. Soma-se a isso a existência de arranjos coletivos marcados pela horizontalidade, onde subordinação e autonomia criativa ora se entrelaçam, ora se anulam. A pesquisa que sustenta este artigo incorpora essas nuances e as demarcará, quando pertinente, no tratamento do material empírico.

### **Desagregação primária de microdados: RAIS, PNAD-C e Data Sebrae**

A discussão sobre os indicadores sociais do emprego em audiovisual no Brasil é longa<sup>9</sup>. Recentemente, houve tentativas importantes de se mapear o emprego no setor. Entre 2017 e 2021, por exemplo, o Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA) publicou três estudos denominados *Emprego no Setor Audiovisual* (ANCINE, 2017; ANCINE, 2019; ANCINE, 2021a)<sup>10</sup>. Tais levantamentos, entretanto, apresentam algumas

<sup>9</sup> Não discutiremos a produção das estatísticas oficiais sobre o emprego no Brasil, mas cabe indicar que o Ministério do Trabalho e Emprego (MTE) e o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) são os responsáveis por esses insumos. O MTE coleta dados via eSocial e organiza a RAIS que reúne dados censitários de empregados por estabelecimento, excetuando-se Microempreendedores Individuais sem empregados. Já o IBGE conduz a PNAD, de natureza amostral, que, embora limitada em significância estatística, abrange trabalhadores informais. A RAIS e a PNAD utilizam a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) como referência classificativa.

<sup>10</sup> Esses não são os únicos estudos sobre o tema. Há ainda mapeamentos produzidos pela Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN), a qual organiza, desde 2008, um levantamento denominado *Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil*. Há também o painel do *Observatório Itaú Cultural*, que realiza periodicamente análises sobre a economia criativa no Brasil, inclusive sobre o



limitações como a restrição ao emprego formal, já que os seus dados provêm apenas da RAIS. Outra limitação refere-se à desagregação feita a partir da seção *RAIS-Estabelecimentos*, com base na Classificação Nacional de Atividades Econômicas (CNAE), o que resulta em um recorte empresarial, e não ocupacional. Assim, todos os empregados dos estabelecimentos são considerados nessas estatísticas, independente se atuam diretamente na produção/pós-produção ou não. Há ainda um limite temporal: como a CNAE foi reformulada em 2006 e, dada a ausência de continuidade após a publicação do último relatório, a série histórica do OCA cobre apenas 2007-2019.

Visando superar essas limitações, a pesquisa a seguir adotou duas estratégias. A primeira delas é uma imersão na RAIS através de um percurso alternativo: a análise ocupacional através da desagregação de microdados na seção *RAIS-Vínculos* no Sistema DardoWeb. Em fase preparatória, selecionou-se um *corpus* ocupacional (vide Tabela 2) a partir de uma leitura integrada da Classificação Brasileira de Ocupações (CBO)<sup>11</sup>. Dessa leitura, selecionamos categorias representativas de funções “por trás das câmeras”, com foco nos cargos “abaixo da linha”, mas também assimilando ocupações “acima da linha” que, por atuarem como empregados formais, podem ser considerados juridicamente profissionais subordinados<sup>12</sup>.

---

emprego nesse setor. Há, enfim, o já mencionado *Mapeamento e Impacto Econômico do Setor Audiovisual no Brasil* (APRO; Sebrae, 2016). Mencionamos o estudo do OCA, pois ele é o mais completo e abarca a maior série histórica dentre os três.

<sup>11</sup> Na Tabela 2 estão listadas ocupações que vão do cinema à televisão. Essa escolha metodológica ocorre porque a aplicação das nomenclaturas nos registros empresariais é imprecisa. Uma mesma empresa pode aparecer na Receita Federal como “Atividades de produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão” e, simultaneamente, em “Estúdios cinematográficos”, podendo empregar, ao mesmo tempo, um “Maquinista de Cinema e Vídeo” e um “Camareiro de Televisão”. Além disso, ressalte-se que as políticas culturais produzem efeitos em toda a cadeia produtiva do audiovisual.

<sup>12</sup> A aplicação das nomenclaturas ocupacionais varia entre as empresas, resultando que elas possam designar funções de diferentes níveis hierárquicos. A estratégia adotada foi incluir todas as ocupações para garantir que a amplitude empírica não fosse enviesada por omissões. Um dos objetivos da pesquisa quantitativa é observar tendências de formalização e informalização no setor, e, para isso, pareceu mais justificável assumir o risco de um pequeno “superdimensionamento” da formalidade do que o contrário. Em outras palavras, excluir categorias relevantes poderia comprometer a medição de uma eventual retração da formalidade, tornando os resultados vulneráveis à crítica de que a ausência de determinados registros estaria falseando o diagnóstico empírico.



2615-05 Autor-roteirista  
 2619-05 Continuista  
 2619-10 Assistente de direção (TV)  
 2621-10 Produtor cinematográfico  
 2621-25 Produtor de televisão  
 2621-35 Tecnólogo em produção audiovisual  
 2622-05 Diretor de cinema  
 2622-15 Diretor de programas de televisão  
 2622-25 Diretor de programação  
 2622-35 Diretor artístico  
 2623-10 Cenógrafo de cinema  
 2623-25 Cenógrafo de TV  
 2623-30 Diretor de arte  
 3721-05 Diretor de fotografia  
 3721-10 Iluminador (de televisão)  
 3721-15 Operador de câmera de televisão  
 3731-30 Técnico de sistemas audiovisuais (antigo 3732-05)  
 3731-31 Técnico em operação de equipamentos de transmissão/recepção de televisão  
 3731-35 Operador de controle mestre (antigo 3732-10)  
 3731-40 Coordenador de programação  
 3731-45 Assistente de operações audiovisuais  
 3732-05 Técnico em operação de equipamentos de produção para televisão e produtoras de vídeo  
 3732-10 Técnico em operação de equipamento de exibição de televisão  
 3732-20 Supervisor técnico operacional de sistemas de televisão e produtoras de vídeo  
 3732-25 Supervisor de operações (mídias audiovisuais)  
 3732-30 Supervisor técnico (mídias audiovisuais)  
 3742-05 Cenotécnico  
 3742-10 Maquinista de cinema e vídeo  
 3744-05 Editor de Mídia Audiovisual  
 3744-10 Finalizador de filmes  
 3744-15 Finalizador de vídeo  
 3744-20 Montador de filmes  
 3744-25 Diretor de imagens (TV)  
 5133-10 Camareiro de televisão  
 5133-25 Guarda-roupa de cinema  
 5161-30 Maquiador de caracterização

**Tabela 2:** *Corpus* ocupacional utilizado para a desagregação de microdados na RAIS.  
 Fonte: elaboração própria com base nas ocupações classificadas pela CBO.

O segundo procedimento consistiu na extração de microdados via PNAD-C. Os números dessa fonte compreendem o intervalo entre o 1º trimestre de 2012 e o 3º trimestre de 2024, sendo esse o arco temporal dos insumos disponíveis até março de 2025. Focamos nos microdados relativos a pessoas com 14 anos ou mais de idade, por ocupação no trabalho principal, conforme dois códigos da Classificação de Ocupações para Pesquisas Domiciliares (COD): *Diretores de cinema, de teatro e afins* (2654) e *Técnicos de radiodifusão e gravação audiovisual* (3521). A opção por manter os diretores segue a mesma justificativa adotada na desagregação da RAIS. Nesse caso, todavia, para evitar o enviesamento dos valores alcançados, sempre que os indicadores forem expostos, as variações serão apresentadas em conjunto e separadas. Em relação à situação ocupacional, foram discriminados quatro recortes<sup>13</sup>:

<sup>13</sup> Vale dizer que as posições na ocupação podem se interpor, o que significa, por exemplo, que um



<b>1. Trabalhadores formais</b>	Empregados com carteira assinada no setor privado ou público, domésticos com registro em carteira, militares e servidores estatutários.
<b>2. Trabalhadores informais (informalidade ampla)</b>	Todos que trabalham sem carteira assinada, além de trabalhadores por conta própria e auxiliares familiares.
<b>3. Trabalhadores informais (informalidade segundo o IBGE)</b>	Empregados sem carteira de trabalho assinada, trabalhadores por conta própria sem CNPJ, empregadores sem CNPJ e trabalhadores familiares auxiliares.
<b>4. Conta própria com CNPJ</b>	Indivíduos que atuam como Pessoa Jurídica cadastrada na Receita Federal.

**Tabela 3:** Situações ocupacionais discriminadas na desagregação de microdados na PNAD-C.  
Fonte: elaboração própria com base nos filtros da PNAD-C.

Para complementar os dados obtidos na RAIS e na PNAD-C, realizamos um levantamento realizado no *Data Sebrae*<sup>14</sup>, com o objetivo de observar mais de perto a dinâmica da *pejotização*. O interesse aqui não é medir a informalidade, mas compreender como ela se manifesta no crescimento de cadastros de microempresas vinculadas ao audiovisual<sup>15</sup>. Os dados do *Data Sebrae* não possibilitam inferências sobre a quantidade real de indivíduos registrados, permitindo apenas que se observe o número de CNPJ's na Receita Federal do Brasil (RFB). Diferentemente da RAIS ou da PNAD-C, que se baseiam em declarações feitas por empregadores ou em coletas amostrais, o *Data Sebrae* oferece uma leitura parcial, embora complementar, dos microdados da RFB. Com isso, mapeamos tendências de cadastros de PJ's, o que pode

mesmo respondente da amostra da PNAD-C pode ser computado como "informal amplo", "informal IBGE" e "conta própria sem CNPJ".

<sup>14</sup> O *Data Sebrae* é uma base de dados empresariais, estruturada por meio do software Qlik, e que permite o cruzamento de indicadores de abertura, atividade e distribuição geográfica de empresas com base nos CNPJ's cadastrados na Receita Federal. Embora a plataforma não forneça informações sobre os indivíduos que operam esses registros, ela oferece uma base para visualizar a trajetória da adesão ao trabalho por conta própria, especialmente nos segmentos mais expostos à flexibilização contratual e ao deslocamento das formas tradicionais de emprego.

<sup>15</sup> As categorias de empresas são: (5910-1/01) *Atividades de produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão não especificadas anteriormente*; (5910-1/02) *Atividades de pós-produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão não especificadas anteriormente*; (5910-1/03) *Produção de filmes para publicidade*; (5911-9/00) *Estúdios cinematográficos*; (5914-3/00) *Serviços de dublagem*; (5914-3/00) *Serviços de mixagem sonora em produção audiovisual*; (6010-1/00) *Atividades de televisão aberta*; (6021-7/00) *Atividades relacionadas à televisão por assinatura, exceto programadoras*; (6022-5/00) *Programadoras*. A numeração corresponde ao código da atividade econômica na CNAE. Ressalte-se que apenas *Atividades de Pós-Produção Cinematográfica, de Vídeos e de Programas de Televisão não Especificadas Anteriormente* permite a opção de tributação via Simples Nacional com registro de Microempreendedor Individual (MEI). Ainda assim, todas as outras categorias foram mantidas na análise porque é sabido que há um número expressivo de "trabalhadores por trás das câmeras" que atuam individualmente como microempreendedores (ME's) mesmo sem estarem registrados como MEI's. A justificativa para congregar aqui atividades econômicas do ramo televisivo é a mesma para o recorte ocupacional estabelecido na Tabela 2. Vide Nota 11, com a justificativa metodológica.

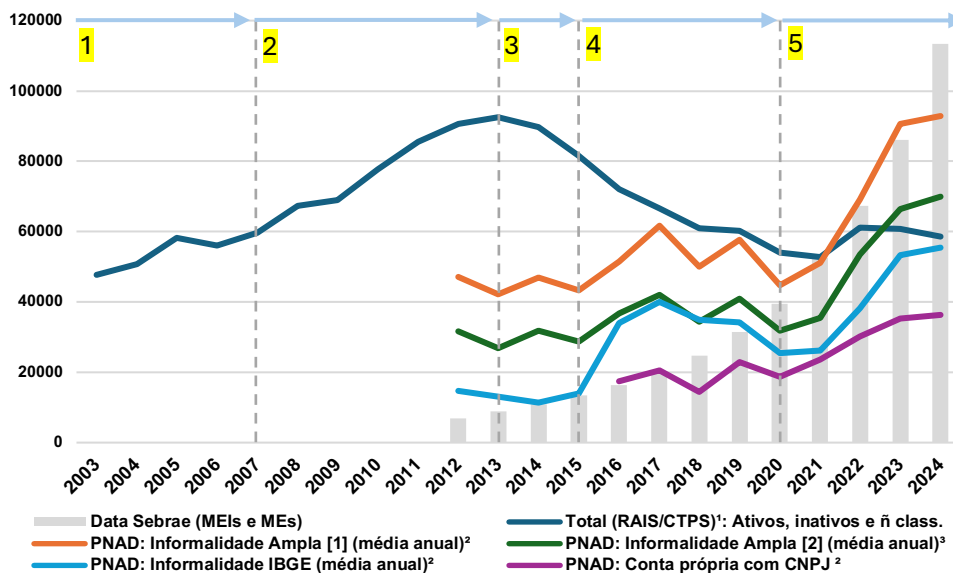


ser tomado como um termômetro da evolução da *pejotização*.

Com base em Carley (1985), os indicadores aqui construídos são de tipo informativo, ou seja, sem pretensão de se estabelecer cálculos de regressão ou fórmulas probabilísticas. A partir desse modelo, privilegia-se observar não os volumes exatos, mas as *variações longitudinais da estrutura ocupacional*. Dessa forma, a função central desses indicadores não é a de prever comportamentos, mas a de oferecer uma leitura tendencial e a qualificação da série histórica objetivamente observável pelos microdados computados nas bases. Trata-se, portanto, de uma ferramenta mais próxima da análise histórica e sociológica do que da modelagem estatística, já que busca evidenciar a articulação entre formas de contratação, dinâmicas ocupacionais e o papel das políticas culturais na conformação de regimes de (des)regulação no setor.

#### **Indicadores sociais do emprego em audiovisual no Brasil (2003-2024)**

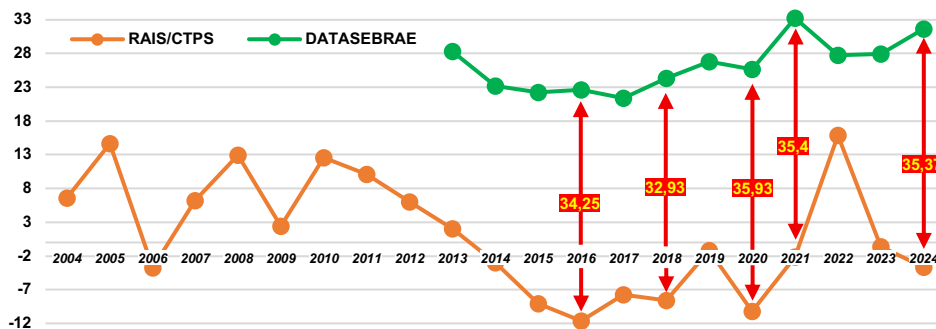
Os indicadores sociais apresentados a seguir sugerem que, em um momento singular das duas últimas décadas, houve uma expansão da força de trabalho em audiovisual no Brasil. Os índices são apresentados de maneira a permitir uma visualização longitudinal das variações na série histórica. Apuramos cinco períodos distintos, conforme representado no Gráfico 1. O *Período 1* corresponde ao primeiro mandato de Luiz Inácio Lula da Silva na presidência da República. O *Período 2* corresponde ao aprofundamento das reformas social-desenvolvimentistas durante o segundo governo Lula até o terceiro ano do primeiro mandato de Dilma Rousseff. O *Período 3* corresponde ao início das crises política e econômica que culminaram no *impeachment* de Dilma; o *Período 4* corresponde ao desmonte do ensaio desenvolvimentista dos governos petistas, contemplando as contrarreformas econômicas do governo de Michel Temer, a Reforma Trabalhista de 2017, o início do governo de Jair Bolsonaro e a crise econômico-social ocorrida durante a pandemia. O *Período 5* corresponde à retomada das atividades econômicas no pós-pandemia (desde 2021) e o início do terceiro governo de Lula (desde 2023).



<sup>1</sup> Obs.: para os dados da RAIS, vide amostra de ocupações selecionadas na Tabela 2.  
<sup>2</sup> Total: Diretores de cinema, de teatro e afins (2654) e Técnicos de radiodifusão e gravação audiovisual (3521)  
<sup>3</sup> Apenas: Técnicos de radiodifusão e gravação audiovisual (3521)

**Gráfico 1:** Visão geral de todos os índices de formalidade, informalidade e pejotização (2003-2024).  
 Fonte: Elaboração própria com base nos microdados da RAIS, PNAD-C e Data Sebrae.

Outra maneira de visualizar esses períodos pode ser demonstrada no Gráfico 2, a seguir, onde é representada a variância percentual de ocupações no emprego formal e de cadastro de novos CNPJ's para MEI's e ME's:



<sup>1</sup> Obs.: variação em relação com o ano anterior.  
<sup>2</sup> Vide amostra de ocupações selecionadas na Tabela 2.  
<sup>3</sup> Vide amostra das categorias na Nota 14. Números anteriores a 2013 foram desconsiderados por destoarem da regularidade das proporções na série histórica.

**Gráfico 2:** Variação de crescimento<sup>1</sup> de vínculos formais<sup>2</sup> e novos cadastros de MEI's e ME's no Data Sebrae<sup>3</sup> (2004-2024). Fonte: Elaboração própria com base nos microdados da RAIS, e Data Sebrae.





Conjugando-se os Gráficos 1 e 2, podemos realizar alguns diagnósticos: o período do ensaio desenvolvimentista (*Período 2*)<sup>16</sup> representou uma “era de ouro” para a formalização do emprego em audiovisual no Brasil. Essa era é abalada pela crise instaurada no país desde 2013, a qual se aprofunda entre 2014-2015 (*Período 3*). O *Período 4* representa a interseccionalidade entre crises e desmontes – crise econômica, crise sanitária, Reforma Trabalhista, Reforma da Previdência, corte de investimentos na cultura, etc. –, demarcando a retração da formalidade ocorrida no *Período 2*. Nesse período, os destaques são para os anos de: 2016, com *avanço do índice mais drástico de informalidade*, que é o da “Informalidade IBGE”<sup>17</sup> (Gráfico 1), e distância percentual de 34,25% entre ocupações formalizadas e novos CNPJ’s de MEI’s e ME’s (Gráfico 2); e 2018, com *a intensificação do avanço da “pejotização”*, e distância 32,93% em relação à formalidade (Gráfico 2). O ano de 2020 é importante: embora marcado por desemprego (queda simultânea dos índices de formalidade e informalidade no Gráfico 1), também registra um avanço da “pejotização” (Gráfico 2). Esse duplo movimento sugere que, diante da crise sanitária, parte dos trabalhadores que perderam vínculos empregatícios buscou alternativas de geração de renda por meio da abertura de empresas. No *Período 5*, observa-se um reaquecimento do emprego, mas já em um cenário de predominância da informalidade: em 2022 há um pico positivo nos índices de formalidade, mas tal resultado reflete apenas a recomposição dos níveis de 2019. Desde então, evidencia-se a consolidação da substituição do emprego formal pelo informal.

Uma questão relevante é se os indicadores sociais traduzem efeitos das políticas culturais no emprego em audiovisual no Brasil. Para avançar aqui, seria necessário mapear produtoras beneficiadas por recursos públicos, definir quais políticas seriam consideradas, examinar prestações de contas dos projetos, e então elaborar índices mais consistentes. Como esse não é o desenho metodológico deste artigo, nos limitamos a deduzir hipóteses que possuem um valor indicativo preliminar (ou seja, não permitem cravar causalidades inequívocas). Todavia, esse valor é relevante, uma vez

<sup>16</sup> Interpretamos que no *Período 2* encontra-se a política econômica que André Singer (2012) denomina, respectivamente como “suave inflexão do segundo mandato”, em referência ao segundo mandato do governo Lula, demarcado por uma agenda social combinada a investimentos estatais em infraestrutura, e “ensaio desenvolvimentista” (SINGER, 2017), em referência ao primeiro mandato de Dilma, demarcado pela intervenção de bancos públicos no fluxo de capitais para o setor privado. O termo “desenvolvimentismo” designa movimentos em que o Estado assume centralidade na alocação de investimentos em setores onde a iniciativa privada não coordena a expansão do mercado (onde incluímos, por dedução, o setor audiovisual).

<sup>17</sup> Esse é considerado o índice mais drástico pois ele pega a variação do emprego desguarnecida por qualquer contratualidade (inclusive a *pejotizada*). Desde 2015, nas medições da PNAD-C, autônomos com CNPJ não são considerados formais no recorte padrão, mas são tratados como “regularizados”.



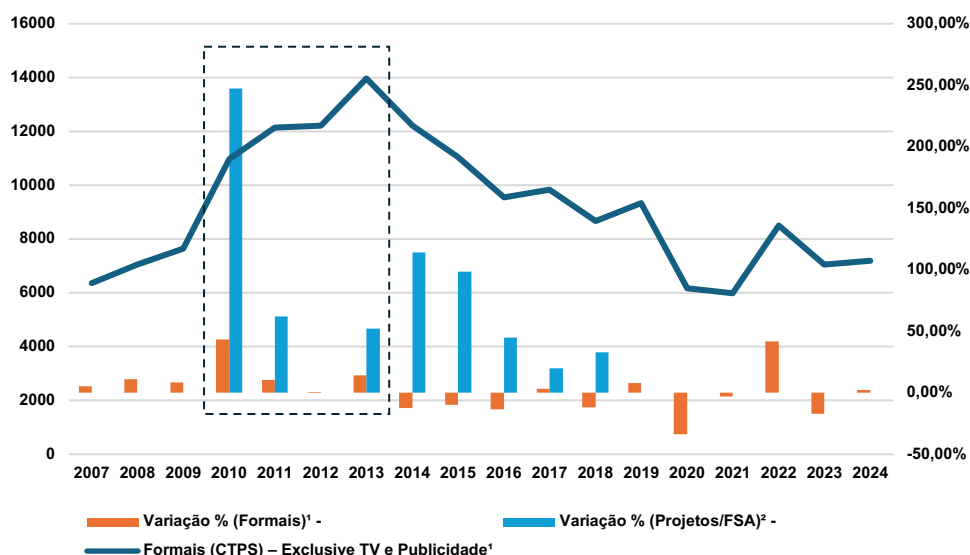
que permite associar tendências estruturais da cronologia das políticas culturais à dimensão longitudinal do emprego no setor.

Assim, selecionamos uma amostra de CNAE's externas às atividades ligadas à televisão e à publicidade, identificando, entre os cem segmentos com maior volume de emprego, onze particularmente representativos<sup>18</sup>. Posteriormente, procedemos com a subtração do índice de uma política cultural específica – o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) – através do qual calculamos a evolução proporcional da taxa de projetos contemplados, conforme números do relatório *Resultados Consolidados do Fundo Setorial do Audiovisual* (ANCINE, 2019). O FSA não é a única política cultural relevante para avaliar o impacto do investimento público no emprego em audiovisual no Brasil. Também deveriam ser considerados os mecanismos de renúncia fiscal (leis de incentivo), iniciativas estaduais, municipais, etc. Contudo, o FSA é relevante por marcar uma inflexão no histórico de políticas culturais brasileiras, uma vez que estabeleceu a reconversão sistemática dos recursos provenientes do CONDECINE. Isso permite interpretá-lo como parte do ensaio desenvolvimentista que caracteriza o *Período 2*, considerando-o como dístico longitudinal das políticas culturais.

Os dados denotam o crescimento expressivo do número de vínculos formais entre 2007 e 2013, seguido de retração até 2016 e estabilização em patamar inferior nos anos seguintes. A retração é correlata ao que já foi demonstrado nos gráficos anteriores, sendo importante justapô-la às barras com taxas de variação. A proporção do emprego formal registra incrementos intensos entre 2010-2013, os quais são correlatos à variação na taxa de projetos aprovados, sobretudo em 2010, quando a variância registra crescimento de 247,37%. A justaposição dessas séries sugere que a “era de ouro” do emprego formal em audiovisual (*Período 2*) coincide com a fase inicial de consolidação do FSA, quando os aportes de recursos aumentaram substancialmente:

---

<sup>18</sup> A contratação de trabalhadores para projetos independentes não se restringe às empresas típicas do setor (vide Nota 14). O recorte ocupacional da RAIS revela a diversidade de estabelecimentos empregadores de “trabalhadores por trás das câmeras”, oferecendo um panorama distinto dos mapeamentos baseados apenas em empresas do audiovisual. A consulta à RAIS mostra que, desde 2006, mais de mil categorias previstas na CNAE absorveram esses profissionais, muitas delas fora da cadeia produtiva direta do audiovisual, e essa variedade precisa ser levada em consideração. A nossa seleção congrega empresas que empregam mão-de-obra para a produção independente, tendo sido consideradas: *Locação de mão-de-obra temporária; Atividades de produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão não especificadas anteriormente; Artes cênicas, espetáculos e atividades complementares não especificadas anteriormente; Outras atividades de serviços prestados principalmente às empresas não especificadas anteriormente; Seleção e agenciamento de mão-de-obra; Atividades de pós-produção cinematográfica, de vídeos e de programas de televisão não especificadas anteriormente; Atividades de produção de fotografias, exceto aérea e submarina; Instalação e manutenção elétrica; Fornecimento e gestão de recursos humanos para terceiros; Estúdios cinematográficos; e Atividades de sonorização e de iluminação.*



<sup>1</sup> Vide amostra de ocupações selecionadas na Tabela 2 e filtro de atividades econômicas na Nota 18.

<sup>2</sup> Variação no acumulado de projetos selecionados segundo relatório do OCA (ANCINE, 2019, p.16).

**Gráfico 3:** Evolução do emprego formal no audiovisual e variação de projetos apoiados pelo FSA  
Fonte: Elaboração própria com base nos microdados da RAIS, e ANCINE (2019)

Como mostra o Gráfico 3, a variação dos projetos apoiados pelo FSA mantém-se positiva até 2018, sem correspondência ao crescimento do emprego formal nas atividades econômicas observadas. Esse descompasso enseja hipóteses. Uma delas refere-se ao caráter vulnerável das contratações, frequentemente limitadas a vínculos temporários, ainda que formais. Soma-se a isso a ampliação de contratos por RPA e emissão de notas fiscais, e, a seguir, colocaremos em debate as instruções normativas da ANCINE sobre prestação de contas, que podem operar como instâncias de legitimação da informalidade. Além disso, a própria lógica de liberação de recursos (por projetos) induz um padrão de contratação intermitente, favorecendo dinâmicas de expansão ocupacional alheias a prospecções de longo prazo.

### **Trabalhar *on demand*: das políticas culturais ao *streaming***

A pesquisa que sustenta este artigo incorpora entrevistas semiestruturadas com trabalhadores do audiovisual buscando captar percepções sobre os problemas ora



levantados<sup>19</sup>. Dos interlocutores auscultados, destacamos quatro: Pedro (montador, 37 anos), Ricardo (*gaffer*, 46 anos), Cláudia (continuista, 42 anos), e a já mencionada Rafaela (assistente de câmera, 24 anos). Os nomes foram alterados para preservar as identidades, mas todos são profissionais que atuam em funções “abaixo da linha” e que acumulam passagens por produções beneficiadas por políticas culturais em diferentes partes do país. A coleta dos depoimentos apoiou-se no conceito de “entrevista não diretiva”<sup>20</sup>, segundo Michelat (1982). A análise consistiu na decomposição das gravações em “unidades de significação” posteriormente organizadas em quadros analíticos, a exemplo do Quadro 1:



**Pedro, Montador, 37 anos (na data da entrevista). Campos de atuação: cinema; obras seriadas.**

**Depoimento sobre:** Origem Social; Políticas Culturais; Políticas Federais; Investimentos Públicos; Expansão do Mercado de Trabalho; Formação de Mão-de-Obra; Descentralização da Produção.

A minha trajetória mesmo. A minha família é bem humilde, e tal. Enfim, teve um momento que aconteceu em várias cidades do país, e que tipo uma outra galera que não era a galera da Retomada começou a fazer filme, sabe. Atribuo isso 100% à política pública. É fruto de política pública, com todas as coisas... Porque tinha essa coisa, né, de uma parte do investimento público ser regionalizado obrigatoriamente, é, e que produzia efeitos curiosos assim, né? Não é uma política que é 100%. Ela é isenta de instruções mesmo, que acaba tendo filmes sendo produzidos em contextos muito amadores mesmo. Filmes muito ruins, feitos em condições muito precárias, enfim. Só que ao mesmo tempo é fenomenal o quanto que existe uma galera [que passou a trabalhar com cinema] aqui. Eu acho que boa parte desse mercado é formado por pessoas que se profissionalizaram no audiovisual fruto dessa política, aí do, sabe, principalmente do segundo governo do Lula. [...]. **Essa política deu mais certo do que se pensa assim, sabe. Ela deu super certo se você olhar por esse lado de que ela formou uma quantidade de mão de obra que depois se revelou fundamental pros planos dessas empresas estrangeiras [streaming] de produzir aqui, e tal. Sem essas políticas especialmente ali do do final dos anos 2000, não teria mão de obra, gente sabendo fazer filme em quantidade suficiente, sabe.**

**Quadro 1:** Trecho de entrevista com Pedro. Fonte: Depoimento gravado em 29/04/2023.

Quando as plataformas de *streaming* chegaram ao Brasil, o estoque nacional de força de trabalho no audiovisual apresentava um perfil distinto daquele das décadas

<sup>19</sup> As entrevistas foram realizadas entre 2022 e 2024. Foram coletados 32 depoimentos, dos quais 24 integraram o *corpus* analisado. Todo o processo seguiu o protocolo do Comitê de Ética em Pesquisa em Ciências Humanas e Sociais da Unicamp (CEP-CHS/Unicamp). O roteiro de perguntas foi submetido previamente à *Plataforma Brasil*, obtendo aprovação no sistema CEP/CONEP em 17 de setembro de 2021. Todos os interlocutores assinaram Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

<sup>20</sup> Modalidade de entrevista guiada por um roteiro flexível, que orienta, mas não determina rigidamente, o curso da conversa, permitindo que a pessoa entrevistada desenvolva livremente seus relatos.



de 1990-2000. Uma nova mão-de-obra emergira, beneficiada tanto pela ampliação do ensino superior, quanto pela experiência em produções viabilizadas por políticas como o FSA e as leis de incentivo. Logo, o mercado de *streaming* encontrou no país um contingente profissional reestruturado, como sugerem testemunhos como os de Pedro. A percepção sobre as políticas culturais e as plataformas de *streaming*, quando situada na perspectiva dos trabalhadores do audiovisual, mostra-se ambivalente. Posicionamentos afirmativos ou críticos são dirigidos tanto ao Estado quanto ao setor privado, e juízos se fundem a narrativas biográficas. A fala de Pedro enuncia também que as políticas culturais não são imunes a críticas, sendo isso ponto recorrente nas entrevistas. Ricardo, por exemplo, *gaffer* que atua no setor desde os anos 1990, comenta sobre a ausência de mecanismos normativos, no âmbito da prestação de contas de projetos incentivados, que garantam a contratação via carteira assinada (CLT).



**Ricardo, Gaffer, 46 anos (na data da entrevista). Campos de atuação: cinema; obras seriadas.**

**Depoimento sobre:** Fundo Setorial do Audiovisual; Auditoria; Contratos de Trabalho; Emprego Formal; Emprego Informal; Pejotização; Fiscalização; ANCINE; Prestação de Contas.

Eu eu acho que tem uma coisa que o Fundo Setorial do Audiovisual faz bem que é injetar dinheiro. Aí as Leis de Incentivo do Estado também funcionam para injetar dinheiro, numa certa medida. Ok. Então isso é uma coisa que, olha, é ótimo sim. O Fundo Setorial do Audiovisual foi muito bom, o nascimento dele, nesse sentido. A parte da auditoria, também. Veio melhorando, mas ainda não é perfeito. Ainda tem muitos problemas. Dos problemas, eu digo, que são ruins para o Fundo. Mas tem problemas que são ruins para as produtoras também. As auditorias são ruins na base. As pessoas que fazem as auditorias não são da atividade. São auditores fiscais ali. Não conhecem o negócio. Então, muitas vezes, esbarra em problemas idiotas. **Por exemplo: a gente tem um problema hoje, a gente tava falando da CLT, as produtoras não podem contratar CLT com recursos incentivados. A ANCINE tava encarecendo com contratação por CLT, porque a produtoras não podem pagar o salário dos próprios funcionários com dinheiro incentivado. Então, por premissa, a auditoria não aceita contratações CLT. Então, se pinta uma contratação CLT pro filme mesmo, não é da estrutura da produtora. A ANCINE não quer aceitar. Quer aceitar apenas MEI ou PJ.**

**Quadro 2:** Trecho de entrevista com Ricardo. Fonte: Depoimento gravado em 09/02/2023.

O depoimento de Ricardo encontra eco nas Instruções Normativas (IN's) da ANCINE que regem a apresentação de demonstrativos de despesas junto à Agência. É o caso das mudanças introduzidas pela IN 160/2022, a qual reformulou alguns artigos da IN 159/2021. Essa última, ainda que timidamente, possibilitava a validação da



contratação formal via CTPS, exigindo, para tanto, documentos como holerites, comprovantes de recolhimento de tributos e demonstrativos de rateio de encargos trabalhistas<sup>21</sup>. Com a revogação desses dispositivos, a nova instrução passou a admitir RPA's ou notas fiscais emitidas por PJ's como comprovação de remuneração dos técnicos empregados, sem qualquer menção ao vínculo empregatício formal. Essa alteração tem implicações estruturais: ao eliminar os mecanismos que poderiam favorecer a formalização do emprego nas produções financiadas com recursos públicos, a ANCINE criou um anteparo institucional à legitimação do trabalho autônomo. Em razão do modelo de produção por projetos e da ausência de prospecções de longo prazo, Ricardo atribui à agência o incentivo a um tipo de organização empresarial que, em nome de uma defesa da “cultura”, afasta o cinema de uma lógica de “indústria”:



*Ricardo, Gaffer, 46 anos (na data da entrevista). Campos de atuação: cinema; obras seriadas.*

*Depoimento sobre:* ANCINE; Políticas Culturais; Cultura Vs. Indústria; Profissionalização; Amadorismo; Estrutura Empresarial; Racionalidade Empresarial; Modelo de Negócios.

**Eu acho que esse formato da ANCINE, ele incentivou a profissionalização das produtoras, mas não na medida em que eu acho que deveria ter, sabe? As produtoras ainda são, como empresas, elas ainda são muito amadoras.** Tirando exceções. Assim, você pega, por exemplo, O2 é uma grande empresa, Coração da Selva também é, Gullane Filmes. São produtoras muito estabilizadas. São, realmente, empresas com uma estrutura muito bem definida, um organograma muito bem montado. Cara, se você sair daí você vai encher talvez os dedos de duas mãos com essas empresas que têm esse essa visão estratégica, de empresa mesmo. O resto, cara, é muito amador ainda, sabe? **É muito ainda baseado nessa coisa de: 'não, gente, a gente é cultura, nós estamos fazendo isso porque é o cinema nacional'. Sabe? Essa visão aí, na minha opinião, ela já ela deveria ter sido combatida um pouco. [...]. A gente só consegue fazer o cinema brasileiro com filmes que tem essa ideia. [...].** Eles já são desenhados para isso. A gente não consegue avançar muito. Então isso, na minha opinião, é uma questão complexa, porque para uma indústria isso é ruim, né?

**Quadro 3:** Trecho de entrevista com Ricardo. Fonte: Depoimento gravado em 09/02/2023.

<sup>21</sup> “IN 159/2021: Art. 10. Para comprovação da execução dos recursos públicos disponibilizados, seus rendimentos da contrapartida aprovada serão aceitos os documentos fiscais emitidos pelos seguintes prestadores de serviços ou fornecedores de materiais: III – quando pessoas naturais, inclusive estrangeiras, empregadas da proponente – CLT –, ou do coprodutor, contracheque/holerite do empregado, acompanhado de: a) comprovantes de recolhimento dos respectivos tributos federais, respeitados os tetos de isenção fiscal, retidos na fonte por força de lei, os de responsabilidade de pagamento por parte do contratante – recolhimento patronal, bem como as demais despesas vinculadas à contratação de empregado por meio de CLT – provisões de férias, 13º salários, dentre outras -, de responsabilidade do contratante; e; b) demonstrativo do rateio dessas despesas comprovando sua alocação ao projeto” (ANCINE, 2021b, p. 26). A redação desse artigo constava desde a IN 150/2019, tendo sido mantida com algumas poucas alterações pela IN 159/2021 e, então, abolida definitivamente pela IN 160/2022.



No hiato entre a incerteza das políticas culturais, o “amadorismo” de parte das produtoras existentes e a necessidade da subsistência, as plataformas de *streaming* apareceram no discurso dos trabalhadores de maneira ambígua. Num primeiro instante, a percepção é de que essas empresas “salvaram” o emprego no setor durante a pandemia, e diante das incertezas de investimentos públicos no decorrer do governo Bolsonaro. Por sinal, a paralisação das produções em 2020 pode ter acirrado o entendimento de que há uma vulnerabilidade nas condições de trabalho no audiovisual brasileiro. Assim, a continuísta Cláudia, profissional com experiência em produções cinematográficas e televisivas, denotou que, nesse cenário, “deu para ver como a gente do audiovisual é muito vulnerável”:



**Cláudia, Continuista, 42 anos (na data da entrevista). Campos de atuação: cinema; televisão.**  
**Depoimento sobre:** ANCINE; Políticas Culturais; Pandemia (COVID 19); Plataformas de Streaming; Auxílio Emergencial; Contratos de Trabalho; Emprego Informal; Pejotização.

Hoje em dia [setembro de 2022] assim, pelo que eu sei, não tão rolando os projetos com verba de ANCINE. Acho que esse ano tinha só dois projetos que tinha verba de ANCINE. Dois projetos no Brasil, e o resto não tem assim, sabe. [- *Entrevistador: E você é da opinião então que as plataformas de streaming elas deram uma segurada no emprego no setor, assim nesse mercado de trabalho?*]. Deram muito! Salvou a vida de muita gente, assim, por exemplo na pandemia... Porque a gente não tem o vínculo empregatício, né? Somos todos PJ. Prestamos serviços pra uma produtora que presta serviço pro *streaming*. **E na pandemia, assim, quando a gente parou, teve que parar tudo. Eu tava num projeto da [nome de emissora de televisão nacional], que era o [nome de programa de televisão], e, é, tinha bastante gente que tava em projetos do Netflix, e eles foram dando durante a pandemia, para quem tava nesses projetos [...], eles foram dando, é, não salários. Eles foram dando ajuda de custo, sabe? Então isso salvou a vida de muita gente do cinema.** E, por exemplo, o auxílio emergencial, é, a galera do audiovisual não podia pegar por causa da das cláusulas lá. Então a gente não tinha a quem recorrer, né? Então eles acabaram salvando muito a vida, apesar de não ser a obrigação deles, porque a gente não tinha vínculo nenhum com eles, eles fizeram isso de dar essa força para as pessoas, né? **E e aí deu para ver como a gente do audiovisual é muito vulnerável, sabe, muito. A gente trabalha horrores, não tem direito a nada, né, de de garantias trabalhistas, é, adicional noturno, 8 horas de trabalho pra gente não existe. Então é surreal, né?**

**Quadro 4:** Trecho de entrevista com Cláudia Fonte: Depoimento gravado em 10/09/2022.

O depoimento de Cláudia revela a hibridização de sentidos na assimilação do mercado de *streaming*. De um lado, ela afirma que esse mercado “salvou a vida de muita gente”, referência ao fundo de emergência criado em 2020 pela *Netflix* em parceria com o *Instituto de Conteúdos Audiovisuais Brasileiros* (ICAB), destinado a apoiar



profissionais durante a crise sanitária. Essa iniciativa é interpretada como um gesto filantrópico, e não como estratégia de reprodução da força de trabalho necessária às produções da plataforma. Por outro lado, essa mesma trabalhadora relata a invisibilidade dos profissionais diante dessas empresas, sobretudo quando descreve as jornadas de trabalho (vide Quadro 5). A oscilação entre reconhecimento e crítica destaca como a percepção dos trabalhadores se reorganiza conforme o tema:



*Cláudia, Continuísta, 42 anos (na data da entrevista). Campos de atuação: cinema; televisão.*  
Depoimento sobre: Plataformas de Streaming; Jornada de Trabalho; Invisibilidade Laboral; Campanha por Jornada Justa; Ausência de Interlocução.

O pessoal fez uma carta, né? Falando dessas 12 horas [campanha *Jornada Justa Já!*], e tal, e mandaram para os streamings. Mandaram pra Amazon, pro Netflix. E assim, a resposta foi zero. E por quê? **Assim, eles não tão interessados em quem tá lá trabalhando 12 horas. Eles querem um produto pronto. Então pra eles, ó... Se a pessoa trabalha 12 ou 10, não interessa. Eles querem um produto pronto naquele prazo.** Só que para ter o produto pronto naquele prazo, tem que trabalhar 12 horas. Se pudesse até trabalhava mais, por eles, né? Então a gente tá... É, a gente... Eu acho que a gente é bem invisível pra eles.

**Quadro 5:** Trecho de entrevista com Cláudia Fonte: Depoimento gravado em 10/09/2022.

Cláudia refere-se à campanha “Jornada Justa Já!”, lançada em 2021 por sindicatos e associações de trabalhadores do audiovisual<sup>22</sup>, e que pautou a fixação de limites para as horas de trabalho, em especial em *sets* de filmagem. Embora modesta diante dos vários problemas do setor, a mobilização indica que a desregulação da jornada até então havia sido negligenciada. Também sugere uma hipótese: ao reconfigurar a indústria audiovisual brasileira, o investimento via políticas culturais relegou a dimensão do trabalho a um plano secundário<sup>23</sup>. Assim, no contexto de expansão da produção plataforma e *on demand*, essa controvérsia emergiu como núcleo de conflito, remetendo ao fundamento mais elementar da produção capitalista: o

<sup>22</sup> Campanha capitaneada pelo Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual dos Estados de SP, RS, MT, MS, GO, TO e DF (SINDCINE), Sindicato dos Trabalhadores do Cinema e do Audiovisual de SC (SINTRACINE), Sindicato Interestadual dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual (STIC, que representa profissionais do RJ e estados do Norte e Nordeste), e Associação Profissional de Técnicos Cinematográficos (APTC, associação que representa profissionais do RS).

<sup>23</sup> O *Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual*, elaborado pela ANCINE em 2013, atribuiu escassa atenção às relações de trabalho no setor, sendo que o conceito de “trabalho” é mencionado apenas de maneira lateral. É mencionada a necessidade de incremento dos postos de trabalho no setor e políticas de qualificação dos técnicos, porém nada é discriminado, especificamente, sobre a regulação dos vínculos empregatícios e dos modelos de contratação.



tempo disponível ao empregador. Não por acaso, Karl Marx dedicou um capítulo de *O capital*<sup>24</sup> a demonstrar como a luta em torno da duração da jornada revela os pontos mais sensíveis do confronto entre capital e trabalho.

O fato de a campanha não ter avançado para formas mais incisivas de mobilização revela traços da moderação negocial dos sindicatos dos trabalhadores do audiovisual. Mais do que isso, todavia, aponta para a obstrução à organização coletiva dos trabalhadores no Brasil e no mundo. Deve-se a Dardot e Laval (2017) a descoberta de que, sob o pretexto de combater regimes autoritários, os fundadores do neoliberalismo transformaram a ação coletiva e o Estado de bem-estar social em inimigos públicos. A participação popular na política passou a ser vista como ameaça à liberdade, ao passo que o Estado se fortaleceu como guardião do direito privado. Nesse cenário, não surpreende que Cláudia relate a naturalização das jornadas abusivas. A negociação com entidades patronais é percebida como um espaço em que a própria vida dos trabalhadores pode ser relativizada diante da prioridade conferida à manutenção do emprego:



Cláudia, *Continuista*, 42 anos (na data da entrevista). Campos de atuação: cinema; televisão.

Depoimento sobre: Jornada de Trabalho; Invisibilidade Laboral; Campanha por Jornada Justa; Ausência de Interlocução; Negociação Coletiva; Acordos Coletivos; Ação Coletiva.

Quando eu comecei no cinema a gente trabalhava 12 horas de set e na época eram seis dias por semana. A gente folgava um só. **E acho que de uns quatro anos para cá, em São Paulo, a gente conseguiu batalhar para ter dois dias de folga. Mas foi uma batalha muito grande.** O Rio de Janeiro não conseguiu muito ainda de fechar projetos, é, 5x2 que a gente fala, né. Lá, eles trabalham ainda 6x1. E agora a gente tá na batalha com o com o SIAESP, que é tipo o sindicato das produtoras, pra gente diminuir a carga horária para 10h. Porque, assim, não é que a gente trabalha só as 10 horas, né? Eu, por exemplo, no meu trabalho eu fico 12 horas no set, venho pra casa e trabalho mais umas duas, três horas. Então minha carga horária são de 14, 15 horas mais ou menos. **E as pessoas, os donos de produtora, acham isso normal.** Só que as pessoas estão tendo *burnout*. **Outro dia a gente fez uma reunião com esse grupo, né dos representantes das produtoras, e uma pessoa falou 'ah, é muito melhor ter um emprego do que ficar desempregado'.** Aí a gente falou 'ué, mas se você tem um emprego que você trabalha 15, 16 horas por dia, e fica doente, e a pressão é muito grande, e você tem um *burnout*, automaticamente você tá desempregado, porque você vai parar de trabalhar por causa da saúde e alguém vai colocar uma pessoa no lugar. Então a gente é totalmente descartável, assim.

**Quadro 6:** Trecho de entrevista com Cláudia. Fonte: Depoimento gravado em 10/09/2022.

<sup>24</sup> *Capítulo VIII do Livro I, Volume I.* O argumento de Marx pode ser sintetizado assim: do ponto de vista histórico, onde houve confrontos em torno da jornada de trabalho, houve luta de classes.



A governança neoliberal opera pela lógica do *networking* como requisito à circulação no mercado de trabalho. À margem de mecanismos de regulação pública, a dependência do capital social converte-se em instrumento disciplinar para que trabalhadores aceitem jornadas extenuantes e contratos que escapam às salvaguardas trabalhistas. Cláudia expressa esse cenário ao afirmar que quem interrompe suas atividades corre o risco de ser descartado. Vale lembrar que dispositivos como a multa sobre o FGTS, prevista na CLT, foram instituídos justamente para coibir demissões arbitrárias. A centralidade do capital social, porém, enfraquece esses mecanismos de proteção, e isso é sentido também pelos trabalhadores mais jovens. Contra o senso comum que atribui às novas gerações uma adesão acrítica ao trabalho flexibilizado, relatos como os de Rafaela demonstram que há consciência dos limites desse modelo:



*Rafaela, Assist. de Câmera, 24 anos (na data da entrevista). Campos de atuação: cinema; publicidade.*  
**Depoimento sobre:** Jornada de Trabalho; Jornadas Abusivas; Tempo de Descanso; Descanso Interjornada; Descanso Intrajornada; Redes de Contato; Inserção Profissional.

No geral, eu não tenho certeza se é assim em todos os lugares, mas é em todos os lugares que eu trabalhei. São doze horas de trabalho, mas o almoço não é contabilizado, então é treze horas de diária no geral, é doze de trabalho e uma de almoço, e aí você trabalha treze horas o dia todo. Pra você conseguir pagar todas as suas contas, você não pode fazer uma diária por mês, assim. Você vai ter que fazer pelo menos três por semana, e isso é de uma exaustão, assim, que... Quando chega um ano, você fazendo isso, você não tem férias. Isso não vai acontecer. Você vai continuar fazendo para sempre, assim, sem férias em nenhum momento. A não ser que você se planeje muito bem, e aí você mesmo junte dinheiro nesses momentos que você está trabalhando pra tirar férias. Mas ainda assim vai ser bem difícil, você vai estar pensando 'pô'... Porque também tem uma cobrança desse lance de jornada de trabalho, de presença no mercado, que é, 'não descansa, porque **enquanto você está descansando, eu vou chamar outra pessoa, e se essa pessoa for melhor que você, eu nunca mais vou te chamar, só por causa dessa semana de descanso que você tirou**'. 'Vou conhecer um outro fornecedor melhor que você, e é isso, você me deu esse espaço de conhecer outra pessoa, e já era'. 'Agora você não tem mais espaço no mercado, acabou pra tu'. Então você se cobra o tempo todo de trabalhar todos os dias, doze horas. Descanso não existe, não é não é legalizado, é completamente criminoso.

**Quadro 7:** Trecho de entrevista com Rafaela. Fonte: Depoimento gravado em 05/02/2024.

Assim, os depoimentos de trabalhadores do audiovisual e as mobilizações recentes no setor revelam como a produção plataformizada intensifica contradições históricas do capitalismo: a fragilidade da regulação social, a erosão das proteções



jurídicas e a naturalização da informalidade. Ao mesmo tempo, evidenciam que os trabalhadores não são sujeitos passivos desse processo, mas elaboram críticas, percebem os limites da governança neoliberal e buscam formas de organização, ainda que frágeis, para disputar as condições de sua reprodução social. O trabalho em audiovisual, nesse sentido, não apenas expõe a dimensão contemporânea da exploração, mas também permite vislumbrar como, em meio à precariedade, persistem percepções críticas e esforços de resistência.

### Conclusão

A análise desenvolvida nesse artigo destaca que as transformações recentes no mundo do trabalho em audiovisual no Brasil não podem ser compreendidas sem considerar a centralidade das políticas culturais implementadas desde a criação da ANCINE. Dados quantitativos e relatos de trabalhadores demonstram que tais políticas tiveram papel estruturante na formação de uma nova força de trabalho, ao mesmo tempo em que expuseram contradições inerentes à lógica do trabalho *on demand*. Essa ambivalência revela como o investimento público, ao mesmo tempo que viabilizou a profissionalização e a expansão da produção, também legitimou formas de contratação marcadas pela informalidade e pela ausência de proteção social. O cenário resultante é, portanto, atravessado por paradoxos que se expressam nos indicadores sociais do emprego e nas percepções de quem vivencia o trabalho no setor.

A trajetória recente do audiovisual brasileiro é um campo privilegiado para refletir sobre os dilemas do trabalho artístico-cultural diante da intervenção estatal e do avanço das plataformas digitais. A inserção de empresas de *streaming* no Brasil encontrou profissionais cuja formação e experiência foram moldadas por políticas públicas (culturais e educacionais), mas que hoje se veem submetidos a dinâmicas laborais fragmentadas e pouco estáveis. Assim, o audiovisual brasileiro exemplifica como o ensaio desenvolvimentista dos anos 2000-2010 restou ambíguo: ao passo que incrementou as cadeias produtivas nacionais, deixou espaço para a reprodução de precariedades laborais. O desafio é entender como essas contradições podem orientar novas formulações políticas que redefinam as condições de trabalho no setor.

Em um momento em que se discute a (des)regulação do mercado de *streaming* no Brasil, parece ser oportuno debater também a (des)regulação das relações de emprego no setor. A expansão das plataformas trouxe novas oportunidades de

circulação de obras brasileiras, mas acentuou possibilidades de precarização relacionadas à intermitência e à informalidade legitimadas por normas institucionais. A ausência de um marco regulatório que vincule o beneficiamento econômico da produção audiovisual à situação de seus trabalhadores evidencia a necessidade de medidas que assegurem direitos e reconhecimento profissional. Essa conversa, portanto, não se limita a questões de mercado ou competitividade internacional, mas envolve o próprio sentido de democratização do audiovisual e a valorização do trabalho que o sustenta.

### Referências

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

ANCINE - Agência Nacional de Cinema. **Emprego no Setor Audiovisual**: Estudo anual 2017 (Ano-Base 2015). Brasília: Observatório do Cinema e do Audiovisual, Agência Nacional do Cinema, 2017. Disponível em: [https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/emprego\\_no\\_setor\\_audiovisual.pdf](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/emprego_no_setor_audiovisual.pdf). Acesso em: 29 dez. 2025.

ANCINE - Agência Nacional de Cinema. **Emprego no Setor Audiovisual**: Estudo anual 2018 (Ano-Base 2016). Brasília: Observatório do Cinema e do Audiovisual, Agência Nacional do Cinema, 2018. Disponível em: [https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/emprego\\_no\\_setor\\_audiovisual\\_0.pdf](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/emprego_no_setor_audiovisual_0.pdf). Acesso em: 29 dez. 2025.

ANCINE - Agência Nacional de Cinema. **Resultados Consolidados do Fundo Setorial do Audiovisual**. Brasília: Observatório do Cinema e do Audiovisual, Agência Nacional do Cinema, 2019. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/fsa/resultados/resultados-consolidados-fsa-10-anos-v2.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2025.

ANCINE - Agência Nacional de Cinema. **Emprego no Setor Audiovisual**: Ano base 2019 (Ano-Base 2019). Brasília: Observatório do Cinema e do Audiovisual, Agência Nacional do Cinema, 2021a. Disponível em: [https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/emprego\\_setor\\_audiovisual.pdf](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/emprego_setor_audiovisual.pdf). Acesso em: 29 dez. 2025.

ANCINE - Agência Nacional de Cinema. Instrução Normativa 159, de 23 de dezembro de 2021. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, ed. 244, p. 26, 24 dez. 2021b. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/acao-a-informacao/legislacao/instrucoes-normativas/instrucao-normativa-no-159>. Acesso em: 29 dez. 2025.

APRO; SEBRAE. Associação Brasileira da Produção de Obras Audiovisuais (APRO); Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE). **Mapeamento e impacto econômico do setor audiovisual no Brasil**. APRO; SEBRAE; Fundação Dom Cabral, 2016. Disponível em:



[https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS\\_CHRONUS/bds/bds.nsf/b09dde b1b21ee94db5de582a7f813eb4/\\$File/7471.pdf](https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/b09dde b1b21ee94db5de582a7f813eb4/$File/7471.pdf). Acesso em: 29 dez. 2025.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. Tese (Doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

BAHIA, Lia; BUTCHER, Pedro; TINEN, Pedro. O setor audiovisual e os serviços de streaming: da necessidade de repensar a regulação e as políticas públicas. **Revista EPTIC - Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação da Comunicação e da Cultura**, Aracaju, v. 24, n. 3, p. 101-116, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.54786/revista%20eptic.v24i3.17814>. Acesso em: 29 dez. 2025.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. 2 ed. Revista e Ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARLEY, Michael. **Indicadores sociais: teoria e prática**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

DROPPA, Alisson; BIAVASCHI, Magda Barros; VAZQUEZ, Bárbara Vallejos. O Tribunal Superior do Trabalho e o fenômeno da terceirização no Brasil: notas de uma investigação. **Equidad & Desarrollo**, n. 33, p. 105-120, 2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=95779229006>. Acesso em: 29 dez. 2025.

KREIN, José Dari; PRONI, Marcelo Weishaupt. **Economia informal: aspectos conceituais e teóricos**. (Documento de trabalho n. 4 — Série Trabalho Decente no Brasil). Brasília: OIT, 2010.

LADEIRA, João Martins; DE MARCHI, Leonardo. Rede de imbrólios: a regulação do streaming no Brasil e suas ambiguidades. **Contracampo**, Niterói, v. 38, n. 3, p. 68-79, dez. 2019-mar. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i0.28444>. Acesso em: 29 dez. 2025.

MICHELAT, Guy. Sobre a utilização da entrevista não-diretiva em sociologia. *In*: THIOLENT, Michel. **Crítica metodológica, investigação social e enquete operária**. 3 ed. São Paulo: Polis, 1982. p. 191-212.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980**. São Paulo: Annablume, 2004.

SINGER, André. **Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SINGER, André. A (falta de) base política para o ensaio desenvolvimentista. *In*: SINGER, André; LOUREIRO, Isabel. **As contradições do Lulismo: a que ponto chegamos?** São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.



---

<sup>1</sup> Bruno Casalotti

Doutor em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Linha de pesquisa em Trabalho, Política e Sociedade.

E-mail: brunocasalotti@yahoo.com.br

### Informações sobre o artigo

#### Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado parcial de pesquisa de doutorado realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Linha de pesquisa em Trabalho, Política e Sociedade.

#### Fontes de financiamento:

Não se aplica.

#### Considerações éticas:

Resultados apresentados no presente artigo seguem diretrizes do Comitê de Ética em Pesquisa nas Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual de Campinas (CEP-CHS). O projeto foi submetido à Plataforma Brasil, obtendo aprovação no sistema CEP/CONEP em 17 de setembro de 2021. Desde então, está disponível para consulta pública na plataforma. A aprovação foi concedida pelo CEP-CHS/Unicamp, e o Certificado de Apresentação para Apreciação Ética (CAAE) foi registrado sob o número 47913621.5.0000.8142. A autorização esteve condicionada à elaboração de documentos específicos, dentre os quais o mais relevante foi o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) submetido aos interlocutores entrevistados.

#### Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

#### Apresentação anterior:

Não se aplica.

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