



3º Encontro Internacional de Política Social 10º Encontro Nacional de Política Social

Tema: “Capitalismo contemporâneo: tendências e desafios
da política social”

Vitória (ES, Brasil), 22 a 25 de junho de 2015

Eixo: Mundo do Trabalho

As percepções de jovens estudantes a respeito da formação profissional em atividades culturais

Marcello Santos Sena¹
Lucélia Tavares Lacerda²

Resumo

O objetivo deste trabalho é identificar e compreender as emoções expressas nas percepções de jovens estudantes de cinema sobre a formação profissional. Constatou-se que a indústria do cinema desenvolve-se num cenário de extrema incerteza e desconfiança que é enfrentado pela busca constante de controle e de autocontrole. A pesquisa etnográfica mostrou que as atitudes e sentimentos ligados à produção do filme são assimilados durante o processo de formação profissional. Diante da incerteza peculiar à produção cinematográfica, os estudantes são levados a buscar formas de fazer evoluir a fidelidade e a confiança que funcionam como mecanismos de controle.

Palavras-chave: Formação profissional. Cinema. Políticas públicas. Antropologia das emoções. Autocontrole.

Abstract

The aim of this study is to identify and understand the emotions expressed in the youth student filmmakers perceptions's on vocational training. It was verified that the film industry develops in an extreme distrust and uncertainty which is faced by the constant search for control and self-control scenario. Ethnographic research has shown that attitudes and feelings related to the production of the film are assimilated during training. Given the uncertainty peculiar to film production, students are led to seek ways to develop loyalty and trust which act as control mechanisms.

Keywords: Vocational formation. Public policies. Cinema. Anthropology of emotions. Self control.

¹Doutorando (UERJ /UNICAMP) e Professor da Escola de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Castelo Branco (RJ). Orientador do Programa de Pesquisa Institucional de Iniciação Científica & Tecnológica 2012/2013.

²Pós-graduando de Docência em Gestão Pública – EAD. Assistente Social no Projeto Educacional e Social Casa da Amizade.

INTRODUÇÃO

É tudo!

Amo cinema,

cinema é minha religião,

cinema pra mim é tudo.

(A, aluno da escola CN)

As relações sociais assentam-se sobre uma base afetiva. Amor, ódio ou medo são os sentimentos de maior prevalência, mas não suficientes para preservarem estas relações, pois podem por em risco a própria existência da sociedade. Assim, outros sentimentos como gratidão e fidelidade tornam-se centrais para a manutenção das formas de interação, cooperação e de desenvolvimento da personalidade. Transportando esta temática para o contexto das relações de trabalho, parece lícito supor que, apesar das qualificações técnicas serem indispensáveis, é muito importante que no processo produtivo os indivíduos mantenham e expressem além de competências específicas, sentimentos que produzam formas de solidariedade.

Diante da problemática geral expressa acima, o objetivo deste artigo é identificar e compreender as emoções que se expressam nas percepções de jovens estudantes de cinema no contexto de sua formação profissional face a possibilidade de ingresso no mercado de trabalho nesta atividade.

O delineamento metodológico empregado foi a pesquisa de campo etnográfica. A investigação empírica foi realizada numa escola de audiovisual, que é uma entidade privada sem fins lucrativos, a qual denominamos de CN.

Na primeira parte deste artigo será feita uma breve contextualização das políticas públicas para a cultura e para a formação profissional. Na segunda parte serão apresentados os resultados obtidos com a pesquisa empírica e, por fim, estes resultados serão discutidos tomando como referência alguns pressupostos teóricos presentes nas obras de G. Simmel e N. Elias.

FORMAÇÃO PROFISSIONAL EM ATIVIDADES CULTURAIS: OS LIMITES DAS POLÍTICAS PÚBLICAS

Certas teorias procuram enfatizar que a educação deve auxiliar estudantes ou profissionais a exercerem sua produção com competência, arte, inteligência e vontade. Inicial ou contínua, ela deve ser colocada sob a ótica do desenvolvimento do indivíduo, na verdade, de sua capacidade de elaborar as atitudes profissionais visando à produção de produtos com qualidade (DELUIZ, 1995, p. 2001).

No bojo desta problemática surgem questionamentos acerca da implantação e oferta de formação profissional em atividades artísticas, dada a amplitude dos seguimentos e atividades deste mercado.

A cultura e as artes movimentam parte cada vez mais significativa da economia planetária. As indústrias criativas não param de crescer para alimentar uma demanda, que parece inesgotável, por estética, símbolos, lazer, entretenimento e transcendência. Porém, os recursos gerados por este vasto mercado de consumo não suprem a diversidade e a complexidade cultural, tornando necessárias outras três fontes de financiamento, distintas e complementares:

- o Estado, que tem a responsabilidade de fomentar a criação artística e intelectual, e a distribuição do conhecimento, bases do progresso humano;
- o investimento social privado, evolução histórica do mecenato, meio pelo qual cidadãos e instituições privadas tornam-se agentes do desenvolvimento da sociedade;
- o patrocínio empresarial, estratégia de construção de marcas e de relacionamento com seus públicos, feita por associação com ações de interesse público (SARKOVAS, 2005, p. 22).

A formação profissional tende a adaptar-se às transformações ocorridas na produção e nas relações de trabalho. Segundo Antunes

Como resposta à sua própria crise, iniciou-se um processo de reorganização do capital e de seu sistema ideológico e político de dominação, cujos contornos mais evidentes foram o advento do neoliberalismo, com a privatização do Estado, a desregulamentação dos direitos do trabalho e a desmontagem do setor produtivo estatal, [...]. (ANTUNES, 1999, p. 31).

A indústria cinematográfica apresenta contornos semelhantes a este esboço acima, mas com suas próprias idiossincrasias devido às contingências que atingem esta atividade em diversos momentos e lugares (SCHUMANN, 1998; PIORE; SABEL, 1984; WOOD, 1991)

Os principais choques econômicos que afetaram a organização produtiva no cinema ocorreram nos EUA no final dos anos 40 e tiveram como resultado a redução do tamanho absoluto do mercado para filmes. O primeiro choque foi a ação antitruste

implementada pela Suprema Corte dos EUA que fez com que o mercado da indústria ficasse menos previsível. Esta ação, que ficou conhecida como a Decisão Paramount, (que visava o antitruste especificamente na indústria cinematográfica) forçou os estúdios a se desfazerem de suas cadeias de cinema. O mercado dos estúdios ficou sem garantias, o retorno médio por filme declinou e a arrecadação por filme começou a flutuar descontroladamente. O segundo choque que ocorreu para a desestabilização do sistema de estúdio foi o advento da televisão.

Neste período, os estúdios responderam à crise com algumas estratégias voltadas para aumentar sua flexibilidade. Primeiramente, eles visaram a desintegração vertical através de fusão com outras empresas, sucedida na década de 90 por uma nova desintegração vertical que criou os grandes conglomerados da mídia, agora causada pela evolução tecnológica na microeletrônica e nas telecomunicações. Posteriormente, para compensar a redução da produção, procurou-se diferenciar seus produtos pela constante inovação e flexibilizar qualitativamente a produção. Correspondem a essa flexibilização as inovações técnicas direcionadas para a “aparência” do filme (cinerama, technicolor e 3D), numa tentativa de tornar a imagem nos filmes superior à televisão, fazendo do filme um evento e não uma experiência cotidiana; a transferência das produções nos estúdios para locações externas; a retirada da pré-produção das operações de estúdio (suprimindo os “trabalhadores fixos” com contrato por tempo indeterminado); a não contratação de *star-system* por tempo indeterminado.

A indústria do filme no Brasil assume contornos semelhantes aqueles verificados entre as maiores e sugerem um processo de flexibilização da produção onde técnicos são terceirizados e sua prestação de serviços ocorre dentro de um processo de subcontratação interfirmas.

Esta tendência pode ser verificada em função do fato de serem escassas as produtoras que se instalam em espaços fixos, com mais de dois cômodos e mais de três funcionários efetivos. Quando isto ocorre, normalmente a empresa diversifica suas atividades. Em geral, as empresas são especializadas e constituídas por um único profissional ou poucos profissionais que oferecem serviços específicos mediante a emissão de nota contratual. Ou seja, o técnico atua como empresário terceirizando seus serviços.

A esse respeito, nossa pesquisa entre os membros de uma escola de cinema permitiu coletar a percepção de um de seus fundadores que declara em documento

incluído nos debates para a construção do Plano Estadual de Cultura no Estado do Rio de Janeiro³.

Temos algumas instituições principalmente na cidade do Rio de Janeiro que já desenvolvem há anos um trabalho de formação com jovens de classes mais populares, desde a área mais técnica, em algumas instituições, até as áreas mais conceituais e artísticas, em outras [...] **No entanto, a grande maioria destas instituições, que possui um projeto político-pedagógico, discute a formação audiovisual e possui reconhecimento internacional, não tem o devido reconhecimento da cidade e do Estado onde atuam.** Quando olhamos para o lado vemos que nossos vizinhos argentinos possuem dezenas de escolas oficiais e alternativas ambas devidamente reconhecidas e financiadas pelo Estado. (“Grifo nosso”, não paginado)

Estas características afetam a formação de mão-de-obra para a atividade, a qual desenvolve-se face às políticas governamentais de cultura e educação. Após a CF/88 o Estado deixou o desenvolvimento social para o segundo plano. Isso abriu espaço para o terceiro setor e para a Sociedade Civil, desempenharem seu papel como executoras das políticas públicas.

Configurando-se como um tipo de descentralização produtiva, a terceirização articula uma rede de subcontratação de empresas ou de formas de trabalhos ditas autônomas [...] colocando muitos postos de trabalho do núcleo formal para a informalidade. Tem-se o processo de terceirização na sua dinâmica de “externalização” de certas funções destrói postos de trabalho, mas ao mesmo tempo, recria outros ligados às atividades terceirizadas, quase sempre caracterizadas pela precarização, no que diz respeito às condições de trabalho, salário e aos direitos sociais (ALMEIDA; ALENCAR, 2011, p. 29).

Um dos desafios para as políticas públicas no país passa a ser o de se estabelecer um diálogo entre os diferentes níveis e instâncias de Governo e importantes atores sociais, como as empresas e as ONG's, a fim de atender as demandas por formação profissional em atividades culturais, especialmente o cinema. As políticas públicas possuem nuances e sutilezas dentre as quais se manifestam as políticas econômicas e sociais voltadas para a expansão do emprego que ocorrem num cenário de transformações da base técnica e organizacional do trabalho. Estas transformações refletidas no âmbito da indústria cultural apresentam peculiaridades como é o caso da atividade de cinema que apresenta suas próprias políticas de regulação. Diante destas especificidades é necessário, por um

³Trata-se de um plano que está sendo criado a partir do diálogo com gestores públicos dos 92 municípios do Estado, representantes de entidades, agentes culturais, artistas, Comissão de Cultura da ALERJ e o Ministério da Cultura para apontar diretrizes para as políticas públicas no estado do Rio de Janeiro o junto à Secretaria de Estado de Cultura.

lado, compreender e explicar as relações e implicações que as políticas de fomento à cultura tem com as políticas de formação profissional que envolvem tanto o sistema universal de educação quanto às iniciativas do terceiro setor. Por outro, é importante conhecer as características da sociedade civil dedicada a atividades educacionais de formação técnica em arte, especificamente. Tal é nosso objetivo a seguir.

RESULTADOS OBTIDOS

A pesquisa proposta deu-se em nível exploratório e de tipo qualitativo, pois pretendeu proporcionar uma aproximação e familiarização com o tema a fim de levantar questões a serem aprofundadas em novas investigações. O delineamento metodológico empregado foi o trabalho de campo etnográfico realizado através de visitas esporádicas à escola de audiovisual para acompanhar a realização das atividades de ensino e aprendizagem, mas principalmente para coleta informações através de entrevista semidiretiva realizada com os alunos desta mesma escola.

Beaud e Weber (2003, p. 8) assinalam que o trabalho de campo é, sobretudo, um trabalho e “não uma passagem, uma visita ou uma presença”. Afirmam ainda que este trabalho consiste em “reaproximar o longínquo, em tornar familiar o estranho” (BEAUD; WEBER, 2003, p. 9), ou seja, por mais próximo que se esteja do objeto, como é o caso da antropologia realizada em sociedades industrializadas ou consideradas complexas, o antropólogo deve distanciar-se para melhor ver.

A epígrafe utilizada na introdução deste artigo poderia ser tomada por um leitor não familiarizado com a produção de um filme como a expressão do fascínio que esta manifestação artística traz para o realizador de um filme. O amor pela sétima arte seria a expressão máxima de sentimento por esta atividade. No entanto, nossa pesquisa revelou que entre os alunos, outros sentimentos como o medo e a fidelidade são tão decisivos para a realização de um filme quanto o amor demonstrado por esta atividade. Esta observação nos permitiu verificar que os sentimentos, tanto quanto os saberes técnicos, a vigilância e o autocontrole, funciona como mecanismo de controle social e de reprodução das relações de dominação e sujeição.

A maior parte dos alunos entrevistados demonstrou profunda preocupação com a pré-produção de um filme. Embora seja manifesto a intenção de se tornarem diretores de um filme, o roteiro e a produção executiva recebem um tratamento zeloso a fim de

garantir desde o início o sucesso da realização de um filme. Segundo F, uma das alunas entrevistadas, “a produção é a base do filme”. A preocupação com o outro, com os membros da equipe de realizadores torna-se manifesta nesta área de atuação. Esta preocupação traduz-se em garantir as condições para que todos desempenhem com destreza e habilidade suas funções.

Neste momento, o ímpeto e o hedonismo pelo cinema dá lugar a reflexões e concepções das condições sob as quais o trabalho será realizado. Dá-se grande ênfase ao roteiro, ao planejamento de como se dará o delineamento da produção do filme com a história a ser contada. Esta preocupação reflete a compreensão que os alunos tem de que o ingresso nesta atividade está condicionado à demonstração deste tipo de atitude. A investigação revelou que a imagem que estes alunos têm do cinema não corresponde inteiramente a um suposto *glamourhollywoodiano*. Embora tenham a intenção de concretizarem projetos artísticos pessoais, entendem os limites postos às expectativas quanto ao retorno financeiro de sua formação e reconhecem as lutas que terão que enfrentar para chegarem a este objetivo. Entre estes desafios encontra-se o fato de que o ingresso nesta atividade não passa pelos processos comuns de recrutamento e seleção.

O processo de desverticalização que atingiu o cinema em diversas regiões do mundo levou a um intenso processo de *outsourcing* no qual trabalhadores individuais não são contratados como empregados, mas como empresas terceirizadas criando uma rede de subcontratações semelhantes àquelas que caracterizam a chamada terceira Itália. Vencido este primeiro desafio, segue-se a luta por ganhar experiência na atividade.⁴

Esta percepção a respeito da importância da experiência sobre a formação profissional não entra em contradição com o fato de estarem se preparando através do curso. Historicamente, as funções numa produção cinematográfica, em sua maioria, correspondem a profissões convencionais como a de um electricista, um maquinista ou um aderecista as quais não exigem imediatamente conhecimentos particulares de linguagens e narrativas cinematográficas. Boa parte dos produtores, cineastas, técnicos e atores que atuam no mercado não tiveram uma formação específica em cinema. O que se coloca é que uma visão mais abrangente sobre o processo produtivo e o aprendizado de diversas

⁴Uma descrição das mudanças ocorridas no processo de produção e distribuição da indústria cinematográfica norte-americana cuja dinâmica condiciona a maior parte do processo produtivo em todo mundo a partir dos anos de 1950 pode ser encontrada em: Aksoy&Robins, 1998; Christopherson&Storper, 1986; 1989; Wasko 1982; Staiger, 1995.

profissões ligadas a todas as áreas da produção, podem dar ao aluno chances mais efetivas de desenvolverem experiência prática nesta atividade.

O que ocorre é que estes alunos demonstram o entendimento de que é preciso estar no meio para fazer contatos e começarem a receber convites e indicações. Contudo, têm em mente que apesar do aquecimento do setor, o número de projetos de produção cinematográficas no Brasil ainda é muito baixo⁵.

Estas impressões iniciais expõem o fato de que os alunos entendem que esta atividade apresenta fortes incertezas e instabilidades. Pode ser abstraído da fala dos entrevistados, então, a percepção do risco. A incerteza e a insegurança de uma produção gera entre os estudantes uma ansiedade pelo planejamento do processo dada a necessidade percebida de se exercer controle sobre o processo de trabalho. Este controle exige certa disciplina que se torna uma necessidade difusa entre os estudantes.

O controle e a disciplina valorizados no comportamento dos alunos e revelados pela investigação é reforçada pela percepção de que as funções numa produção devem ser rigidamente respeitadas. Embora nos exercícios de aprendizagem a prática revele certa polivalência, o mesmo podendo acontecer em pequenas produções independentes, e apesar do aprendizado abrangente de diversas profissões durante a formação, o aluno tende a desenvolver o hábito de não executar duas funções simultaneamente.

Quando são chamados a refletir sobre a importância do planejamento, fica claro que o controle das ações é indispensável para a realização das atividades de produção. Embora Esta não seja concebida como uma produção em série e em larga escala e apresente características de *craftproduction*, não pode ser realizada com qualidade e eficiência se não ocorrer através de um processo cooperativo.

A participação é mais do que desejável sendo considerada parte integrante do processo. Isto significa que o planejamento não termina no roteiro e na produção executiva. Aprende-se que a própria prática do que foi planejado exige um novo planejamento que integre, no momento da execução, as funções e os responsáveis por ela. No entanto, este novo planejamento evidencia as vozes de comando quanto aos objetivos a serem atingidos, o que traz novamente à cena o tema do controle e da disciplina.

Quando indagados a respeito do aprendizado teórico e prático, a percepção da prática volta a ser valorizada. A este respeito é evidenciada a questão do *feedback*, pois

⁵Dados preliminares obtidos junto ao Informe de Acompanhamento de Mercado de 2012 da ANCINE, dão conta de que a participação de público e renda dos filmes nacionais foi de 10,6% e 9,7% respectivamente.

encontra-se difuso o pensamento de que é preciso ter uma noção panorâmica de tudo o que está acontecendo para dar continuidade ao processo de produção. O conhecimento teórico do funcionamento dos processos e equipamentos não é considerado suficiente para lidar com as vicissitudes do desenvolvimento das atividades produtivas. E a falta desta percepção limita o controle que deve ser exercido a fim de lidar com o risco.

No que tange ao comportamento desejado para exercer a profissão, a organização, a responsabilidade e a pontualidade são competências extremamente valorizadas. Estes traços comportamentais apontam tanto para a disciplina quanto para o comprometimento com a equipe de trabalho.

Uma pesquisa realizada por um dos membros desta equipe para elaborar tese de doutorado sobre a conduta dos dirigentes da produção de um filme, revelou que este medo encontra-se de igual modo disseminado no processo de produção de um filme desde a fase de pré-produção. O roteiro, por exemplo, exige de um produtor executivo a definição de despesas que deverão ser orçadas sem uma previsão precisa de todos os gastos, os quais deverão ser apresentados para viabilizar a captação de recursos e a prestação de contas dos gastos dos mesmos. Deste modo, o tempo destinado à produção deve estar o mais coadunado possível com as definições do roteiro e os gastos com a produção e pós-produção.

Este rigor das exigências feitas pela ANCINE para aprovar um projeto de captação de recurso para a produção de um filme é considerada por ele excessivo por que coloca num mesmo patamar iniciantes e pessoas experientes e comprometidas com as exigências inerentes de se fazer um filme dado os riscos existentes aí.

Em primeiro lugar você precisa ter uma verba para fazer o projeto. Então como é que faz isso? Eu uso o famoso equipamento do produto brasileiro: “chutômetro”. Você chuta e depois vai ver o que, dentro do orçamento, você pode fazer pra prestar contas. Como é que você vai se profissionalizar se você não tem nem as condições de dizer quanto seu filme vai custar. E eu sou obrigado a dizer quanto o filme vai custar (CR, produtor executivo).

O risco assumido pelo referido produtor executivo corrobora a fala dos estudantes a respeito deste tema. A partir das entrevistas realizadas foi possível verificar que os alunos manifestam a percepção de que a atividade de produção de um filme é arriscada e que o medo causado pela incerteza do processo de produção deve ser compensado por atitudes que expressem confiança e fidelidade. Estes sentimentos de confiança e fidelidade, por sua vez, indicam a presença do controle e da disciplina. Sendo que esta

exigência é requerida na atividade profissional, conforme demonstra a fala do mesmo produtor citado acima.

É preciso confiar. Se você faz uma merda com um produtor hoje, de tarde todo mundo já sabe. E depois dali, ninguém mais te contrata. O pior que pode acontecer é alguém dizer: “Chris, como foi o fulano de tal que trabalhou com você? Eu prefiro não falar”. Fudeu! Já fudeu com a vida do cara! (risos). Claro, se fosse bom eu iria dizer: “Não, pode confiar. O cara é ótimo”. Do contrário: “não sei, trabalhou comigo, mas eu não me lembro mais”. Já sabe que esse cara não vai trabalhar com aquele cara. E no meu caso é pior ainda por que eu não dou segunda chance. O cara que fez uma merda uma vez, vai fazer a segunda, a terceira, a quarta... (CR, produtor executivo).

Percebe-se, então, por este depoimento que se reproduz entre outros entrevistados, que as relações de produção exprimem certos sentimentos que se vinculam claramente às práticas de exercício do poder

Os resultados apresentados acima nos dão um visão geral de que mais do que o aprendizado técnico e teórico, o aluno desenvolve percepções e atitudes que deverão ser integradas à realização das atividades profissionais. Estas percepções e atitudes, conforme vimos, manifestam uma preocupação com os riscos de uma produção extremamente cara que devem ser enfrentados com base na disciplina e no controle. Porém, a disciplina e o controle podem ser obtidos, em grande medida, através da expressão de sentimentos como fidelidade e confiança. Uma discussão mais refinada destas percepções e atitudes realizada mais abaixo visando demonstrar ligações factuais entre a expressão dos sentimentos revelados acima e as formas de controle e disciplina existentes aí.

DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Ditados populares como “quem não arrisca, não petisca” ou “não há benefícios sem risco” correspondem a uma tendência teórica atual de estudiosos das ciências sociais que têm procurado demonstrar que o risco pode ser examinado sob seus aspectos positivos, pois representam a possibilidade da inovação, da criação e do avanço (LUHMANN, 1993; BECK, 1992).

Ao se falar do tema do risco é necessário levar em consideração o fato de que este não traz sempre apenas danos. Não é raro pessoas verem-se diante do dilema de se assumir um risco quando existe a possibilidade de se obter benefícios em contrapartida aos perigos implícitos que ele encerra.

Todos temos razões para aceitar riscos. Em certas ocasiões, pode-se assumir conscientemente um risco porque vale a pena fazê-lo para alcançar algo, como a pessoa ideal, ou outro fim valiosos. Outras razões válidas para aceitar o risco estão relacionadas com alguns meios. Alguns riscos são assumidos racionalmente para economizar tempo e dinheiro e alcançar os fins desejados. (DOUGLAS, 2000, p. 6, *tradução livre*)

Uma leitura atenta de certas publicações que compõem a obra da antropóloga e Mary Douglas, especialmente os livros *La aceptabilidad del riesgo según las ciencias sociales* e *Risk and culture* (em co-autoria com Aaron Wildavsky), permite verificar que os grupos sociais têm, dada suas condições atuais de existência, percepções próprias sobre o risco e, assim, definem formas próprias de compreendê-lo e avaliá-lo. Portanto, não é adequado falar em risco de modo heurístico, pois é necessário contextualizá-lo de acordo com a especificidade de fatores políticos, econômicos, culturais e históricos.

No caso das sociedades contemporâneas que experimentaram um acentuado desenvolvimento tecnológico a percepção do risco, no entender de Douglas, é um assunto que interessa especialmente aos poderes públicos. A formulação de um projeto de sociedade que se deseja é antes de tudo o conteúdo da definição dos riscos que podem ser aceitos para tanto.

Cada grupo irá categorizar e conferir um determinado estatuto de perigo ao risco que enfrenta definindo o patamar de tolerância e aceitabilidade para o mesmo, assim como a conduta que se deve assumir diante dele. Diante destas condições de aceitabilidade do risco é que o medo pode ser melhor qualificado, já que nem sempre o risco implica em níveis elevados de medo. Uma vez que o medo está mais associado à incerteza e à insegurança, a certeza do risco pode proporcionar um preparo para o seu enfrentamento suspendendo-o ou aliviando-o.

Outrossim, não se deve buscar uma definição teórica universal para o conceito de risco, sobretudo porque cada situação particular de risco se contrasta, se compara e se hierarquiza frente a outras de tal modo que sempre nos colocamos, em menor ou maior grau, em situações de risco. De fato, é razoável supor que não encontramos segurança absoluta.

O reconhecimento da impossibilidade da segurança plena coloca os condutores da atividade de produção do filme, desde sua formação, numa situação de incerteza e,

consequentemente, de medo que deve, no entanto ser contextualizado a fim de se definir uma hierarquia de risco assim como os benefícios correspondentes.

Apesar das qualificações técnicas serem indispensáveis, é muito importante que no processo produtivo os indivíduos mantenham expressem nas relações de trabalho sentimentos de confiança, fidelidade e de gratidão (SIMMEL, 1964). Não se está afirmando aqui que um indivíduo não qualificado pode se tornar imediatamente um trabalhador na indústria cinematográfica por manifestar os sentimentos de lealdade e gratidão. Mas a entrada, a permanência e a decisão por aperfeiçoar as qualificações podem ser condicionadas por condutas que expressem estes sentimentos durante o processo de trabalho.

Geralmente, em qualquer que seja a situação social, estes sentimentos, de acordo com Simmel, são fundamentais para manter e estabilizar os processos de associação. As relações sociais que se baseiam em sentimentos tais como amor, ódio ou paixão não são suficientes para preservarem estas relações, o que poria em risco a própria existência da sociedade. Gratidão e fidelidade são centrais para a manutenção das formas de interação e de desenvolvimento da personalidade.

Fidelidade é tanto um estado psíquico específico, quanto uma condição *a priori* para a sociedade. Significando-o ora por “inércia da alma”, ora por “indução pelo sentimento”, Simmel procura enfatizar que a fidelidade é um fator essencial para preservar a relação com o outro “independentemente dos elementos afetivos ou volitivos que sustentam o conteúdo desta relação” (SIMMEL, 1964, p. 381).

Por outro lado, e é isso que nos interessa nesta análise, estes sentimentos engendram relações de poder fundadas em mecanismos de autocontrole e de disciplina. Estes mecanismos podem ser melhor compreendidos através de uma abordagem analítica do objeto pela via da sociologia processual de Norbert Elias.

Quando os alunos do CN e o produtor executivo referem-se ao tema da confiança e, consequentemente, da fidelidade, fica expresso o fato de que quem cumpre com as tarefas designadas demonstrando disciplina submete-se ao controle de outrem, que deseja atingir certo objetivo. Porém, ao demonstrar fidelidade e alcançar confiança, não estaria o indivíduo conjugando tornando-se instrumento de exercício do poder? Independentemente de quem possa ser, ainda que temporariamente, “titular” do poder ambos submetem-se à disciplina e ao adestramento de forma contínua.

Para Elias o poder é um atributo das relações sociais. Ou ainda, para utilizar suas

próprias definições, um atributo de uma configuração social, “onde ocorre um equilíbrio instável de poder, com as tensões que lhe são inerentes” (ELIAS, 1990, p. 23). Quando um grupo monopoliza aquilo que outro grupo necessita, seja ele tangível como comida, ou não, como amor, segurança e conhecimento, fica estabelecida uma relação de dominação e subordinação. Esta percepção das relações de poder vai além das análises tradicionais que localizam o poder em formas institucionais como a dominação de classe ou política. Grupos e indivíduos podem exercer o poder uns sobre os outros em diferentes situações.

Deste modo, no *O processo civilizador* um argumento importante é aquele segundo o qual a civilização é antes de tudo a forma através da qual um grupo distingue-se, devido a superioridade de sua posição social, dos demais que passam a ser tomados como inferiores por manterem a rudeza de seus costumes e tendem a ser excluídos do acesso às oportunidades oferecidas pela vida social. Esta mudança na experiência e na conduta dos indivíduos corresponde a transformações na estrutura social que coloca os indivíduos sujeitos ao controle social e as pressões de uns sobre os outros (ELIAS, 1994, p. 91-95).

O autocontrole é um mecanismo em função do qual gera-se uma estrutura de personalidade capaz de manter possível a sociedade diante do processo de individualização, seja numa configuração social baseada na identidade-eu, seja numa configuração baseada numa identidade-nós (ELIAS, 1994). O sentimento de pertencimento a uma família, reino ou corte, tanto quanto o polimento dos hábitos e o controle das paixões torna possível a vida social ainda que o conflito e a violência encontrem-se latentes ou apresentem-se claramente. Com isso, parece-me razoável supor que a complexificação e a diferenciação funcional na indústria cinematográfica, assim como na maior parte das indústrias modernas, levou a uma individualização entre os trabalhadores gerando fortes competições e conflitos que tendem ser negociados mediante a difusão de ideias que pacifiquem ou amenizem as ações. No caso da indústria cinematográfica parece circular entre cineastas e trabalhadores a concepção de que a realização de um filme é uma "ação entre amigos", e a equipe de produção é "é uma grande família", e em muitos casos de fato é. Dito isso creio estas concepções afetam o processo de trabalho e de formação profissional.

Deste modo, as próprias concepções sobre formação profissional e os esforços despendidos neste sentido são engendrados por mecanismos sociais que condicionaram a

estrutura de personalidade do trabalhador e, conseqüentemente, sua autoimagem. É possível, então, que mecanismos de autocontrole necessários a esse processo de individualização e de amenização dos conflitos decorrentes sobretudo dos descumprimentos das leis trabalhistas influam sobre a percepção das necessidades de qualificação profissional. Apesar de ser contratado em função de suas qualificações técnicas é muito importante que no processo produtivo os indivíduos mantenham certas relações de fidelidade e de gratidão. Não se está afirmando aqui que um indivíduo não qualificado pode se tornar imediatamente um trabalhador na indústria cinematográfica devido aos laços de parentesco e amizade ou por manifestar os sentimentos de lealdade e gratidão. Mas a entrada, a permanência e a decisão por aperfeiçoar as qualificações podem ser condicionadas por estas concepções e práticas do processo de trabalho. Buscaremos apresentar abaixo comprovação factual que valide a análise proposta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tomamos como objetivo deste trabalho conhecer e refletir sobre o significado das percepções de jovens estudantes de cinema a respeito da formação profissional e do ingresso no mercado de trabalho. Buscamos identificar os sentimentos que se expressam durante o período de aprendizagem e às circunstâncias nas quais se dá a assimilação dos mesmos. A pesquisa nos mostrou que as atitudes e sentimentos ligados a ele são assimilados ao mesmo tempo em que se dá o processo de formação profissional. Foi possível verificar que sentimentos como medo, confiança e fidelidade, sobretudo, marcam as percepções e o entendimento que os estudantes tem do processo de trabalho na atividade audiovisual de cinema.

Considerando a fala do experiente produtor que nos ajudou a visualizar as atitudes e sentimentos ligados ao processo de produção de um filme para cinema, parece razoável afirmar que estas experiências tingem o processo de aprendizagem porque são substratos de relações de poder que se afiguram como indispensáveis para a realização do filme.

É possível perceber que os sentimentos expressos entre cineastas e técnicos é reproduzido no discurso dos alunos: “tempo é dinheiro”, “eu tenho meu planejamento”, “precisa ter o planejamento”, “não pode fazer duas coisas que sobrecarreguem ao mesmo tempo”, “o ideal é cada um ficar na sua função, mas quando o grupo é pequeno tá se

fazendo o que é exercido na aprendizagem, que isso pode fazer, mas não é o ideal”. Então, eles sabem que tem que ter disciplina, vigilância e controle.

Dado o contexto apresentado nas seções iniciais deste artigo, a indústria do cinema tende a desenvolver-se num cenário de extrema incerteza e desconfiança que tende a ser minimizada pela busca constante de controle e de autocontrole. Estas condições levam os alunos a buscarem formas de fazer evoluir a fidelidade e a confiança.

A compreensão da realidade da formação profissional em cultura, particularmente entre o segmento social de menor renda, abre perspectivas para reflexões que ajudem a orientar, viabilizar, garantir e ampliar políticas públicas que cruzem educação, cultura e trabalho. As políticas públicas possuem nuances e sutilezas dentre as quais se manifestam as políticas econômicas e sociais voltadas para a expansão do emprego que ocorrem num cenário de transformações da base técnica e organizacional do trabalho. Estas transformações refletidas no âmbito da indústria cultural apresentam peculiaridades, como é o caso da atividade de cinema que apresenta suas próprias políticas de regulação. Diante destas especificidades é necessário, por um lado, compreender e explicar as relações e implicações que as políticas de fomento à cultura tem com as políticas de formação profissional que envolvem tanto o sistema universal de educação quanto às iniciativas do terceiro setor. Por outro, é preciso compreender os aspectos da subjetividade que ligam o trabalho à formação profissional. É preciso considerar as particularidades dos diferentes segmentos sociais e as suas lutas para promoverem, quando necessário, os ajustes adequados de forma a valorizar e fazer evoluir suas idiossincrasias através de bases não econômicas, como as expressões de sentimentos de medo, fidelidade e confiança que geram formas sutis de controle e de autocontrole.

REFERÊNCIAS

AKSOY, Asu & ROBINS, Kevin. Hollywood for the 21st century: global competition for critical mass in image markets. **Cambridge Journal of Economics**, n. 16, p. 1-22, 1992.

ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**. São Paulo: Boitempo, 1999.

BECK, Ulrich. **Risk society: Towards a new modernity**. London: Sage, 1992.

DELUIZ, Neise. **Formação do trabalhador: produtividade e cidadania**. Rio de Janeiro: Shape, 1995.

_____. **O modelo das competências profissionais no mundo do trabalho e na Educação:** Implicações para o Currículo. Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, p. 12-25, dez., 2001. Disponível em: <<http://www.senac.br/INFORMATIVO/BTS/273/boltec273b.htm>>.

DOUGLAS, Mary. Los riesgos a los que se enfrenta un técnico de prevención de riesgos. **Revista Empresa e Humanismo**, v. 4, n. 2/01, p. 267-290, 2009.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.

_____. **O processo civilizador**. Uma história dos costumes. Rio de Janeiro, Jorge Zahar . Editor, 1990.

LUHMANN, Niklas. **Risk: a sociological theory**. Berlim; New York: de Gruyter, 1993.

PIORE, Michael. e SABEL, Charles. **The Second Industrial Divide:** possibilities for prosperity (coord. Charles F. Sabel. [s.l.]: Basic Books, 1984.

SARKOVAS, Yacoff. O Incentivo fiscal à cultura no Brasil. **Revista D'ART**. nº 12. P. 22-28. dez 2005. Disponível em: <www.centrocultural.sp.gov.br/.../...>. Acesso em: 11 mar 2013.

SIMMEL, Georg. Faithfulness and gratitude. In: WOLFF, Kurt (Org.) **The Sociology of Georg Simmel**. New York & London: Freepress, 1964.

WOOD, Stephen. O modelo japonês em debate: pós-fordismo ou japonização do fordismo. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, n. 17, p. 28-43, out. 1991.