



Dinâmicas de campos, redes e políticas públicas na produção e pós-produção do cinema brasileiro

DYNAMICS OF FIELDS, NETWORKS AND PUBLIC POLICIES IN THE PRODUCTION AND POST-PRODUCTION OF BRAZILIAN CINEMA

*Debora Regina Taño¹
Silbio Eduardo Alvarez Cândido²
Ana Lúcia Vitale Torkomian³*

-
- 1 Professora do bacharelado em Engenharia de Produção com habilitação em Produção em Cultura da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), doutora em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), mestre e graduada em Imagem e Som (UFSCar). E-mail: debora.tano@unirio.br
 - 2 Professor de estudos organizacionais do Departamento de Engenharia de Produção (DEP) e dos Programas de Pós-Graduação em Engenharia de Produção (PPGEP) e em Administração e Sociedade (PPGAS) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: seacandido@ufscar.br
 - 3 Professora Titular do Departamento de Engenharia de Produção (DEP) e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção (PPGEP) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: torkomia@ufscar.br

RESUMO

Com o objetivo de compreender a influência do Estado na consolidação do campo da produção cinematográfica brasileira, por meio de políticas públicas culturais, o estudo apresenta as mudanças ocorridas no setor entre 1995 a 2018, por meio da análise das redes formadas pelas empresas responsáveis pelos processos de produção e pós-produção de áudio e imagem. Para tanto, articula as teorias de campos e a análise de redes sociais, trazendo ainda para esta a influência do Estado em suas configurações. Assim, faz-se possível entender o setor cinematográfico brasileiro enquanto um conjunto de campos interconectados, compostos pelas interações entre empresas especializadas, e como se alteraram com as políticas públicas culturais federais.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Análise de redes sociais. Políticas culturais. Produção cinematográfica.

ABSTRACT

In order to understand the influence of the State in the consolidation of the field of Brazilian cinematographic production, through cultural public policies, the study presents the changes that occurred in the sector between 1995 and 2018 through the analysis of the networks formed by the audio production companies and finalization of the image that compose it. Therefore, it articulates field theories and social network analysis, bringing to it the influence of the State in its configurations. Thus, it is possible to understand the Brazilian cinematographic sector as a set of interconnected fields, composed by the interactions between specialized companies, and how they changed with the federal cultural public policies.

Keywords: Brazilian cinema. Social network analysis. Cultural policies. Film production.

INTRODUÇÃO

A pós a transformação dos estúdios de cinema e suas produções verticalizadas em projetos realizados por diferentes empresas especializadas em cada uma das etapas da produção de filmes, as empresas produtoras deixaram de realizar todas as atividades internamente e passaram a articular a produção cinematográfica de acordo com o projeto a ser desenvolvido (Storper, 1989). No Brasil, as tentativas de verticalização, nos anos 1950, tiveram vida curta e outras formas e arranjos produtivos foram estabelecidos (Taño; Torkomian, 2020). A indústria nacional de filmes chegou ao seu ápice nos anos 1980, com intensa participação estatal na produção e distribuição. Tal período, no entanto, foi seguido pela descontinuação da produção no início da década seguinte, tendo como motivo central a extinção, em 1990, da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) pelo governo de Fernando Collor de Melo (Nagib, 2002).

Após alguns anos de estagnação, o setor cinematográfico voltou a se organizar, a partir de 1995, estabelecendo diferentes formas de funcionamento e novas relações com o Estado, como o apoio por meio de leis de incentivo e estruturas institucionais próprias do setor (Ikeda, 2015).

Com foco nessas novas estruturas iniciadas a partir de 1995, o presente trabalho analisa as interações entre empresas responsáveis pelos processos de produção e de pós-produção de áudio e de imagem, que possibilitaram a reestruturação da indústria cinematográfica brasileira até 2018. Isso é feito por meio das teorias de campos, sobretudo, a vertente da ação estratégica e sua abordagem da interação entre campos (Fligstein; Mcadam, 2012) e a análise de redes sociais (Burt, 1992; Granovetter, 1985, 2017; White *et al.*, 1976), com o objetivo de compreender como o Estado influenciou as redes envolvidas na produção cinematográfica e como essas impulsionaram a organização do setor.

Do ponto de vista teórico, o trabalho aborda a influência das ações do Estado na reconfiguração das redes sociais. Aponta-se aqui, por meio da análise das redes de diferentes períodos em consonância com as políticas públicas setoriais implementadas e atuantes em cada um desses, a importância do Estado como indutor da configuração e reconfiguração das redes.

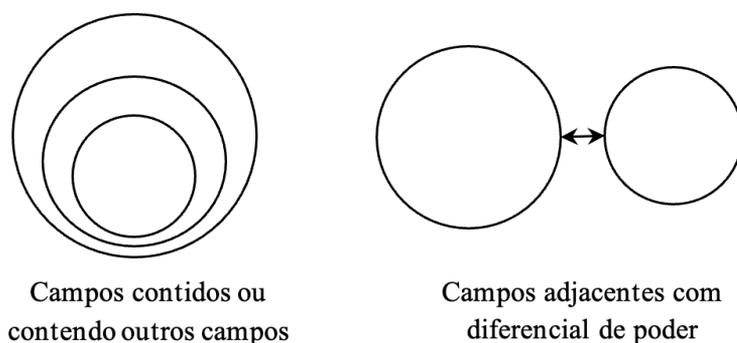
Do ponto de vista empírico, o estudo propõe a compreensão da indústria cinematográfica brasileira, enquanto um conjunto de campos interconectados, formados por empresas de atividades especializadas, e suas alterações a partir das políticas públicas culturais do país, uma vez que o cenário institucional é estabelecido e as práticas produtivas incentivadas, o aumento no número de empresas e, portanto, das relações entre essas, estimula a ampliação da rede de interações e do compartilhamento do entendimento de cada campo. Por fim, destaca-se ainda a possibilidade de ampliar o entendimento da indústria de cinema no Brasil a partir dos estudos organizacionais e, mais especificamente, sob a ótica da teoria de campos e/ou da análise de redes sociais, seguindo recente tendência desse campo de estudo (Canedo *et al.*, 2010; Gimenez, 2016; Kirschbaum, 2014; Lima *et al.*, 2021; Lima *et al.*, 2022; Loiola; Lima, 2009; Rocha *et al.*, 2018).

CAMPOS E REDES NA ANÁLISE ORGANIZACIONAL

Na visão mais comum do institucionalismo, na análise organizacional, formulada por DiMaggio e Powell (2005), o campo é definido como uma arena institucionalizada na qual atores interagem em redes sociais. A consolidação de um campo ocorre, entre outros motivos, pelas trocas efetuadas entre seus atores, sobretudo as que dizem respeito ao entendimento do próprio campo e suas posições. Um campo estável é aquele em que os papéis de cada ator estão definidos e no qual as unidades de governança internas trabalham para a manutenção de tal estabilidade a partir da legitimação e naturalização da lógica estabelecida, seja pelo grupo dominante ou pelo acordo entre os grupos, assim como pelo estabelecimento de ações administrativas internas e externas. O momento de estabilidade é um estágio intermediário, independentemente de sua duração, entre o campo emergente, ou desorganizado, e o campo instável, aberto para transformação. Estes três estágios constituem o ciclo do campo que se alternam de acordo com a consolidação dos papéis e entendimentos definidos interna e externamente pelas relações entre os atores que o compõem (Fligstein; Mcadam, 2012).

Influenciada e próxima ao institucionalismo sociológico da análise organizacional, a abordagem dos campos de ação estratégica, proposta por Fligstein e McAdam (2012), amplia a visão de campo para além da autonomia interna, depositando maior atenção para a relação entre múltiplos campos. Tais relações podem se estabelecer entre campos contidos uns nos outros, ou adjacentes, conforme representado na Figura 1. Entre um campo e outro há tipos de ligações, que variam de acordo com a distância, no caso dos adjacentes, e dependência de recursos. Enquanto a distância se refere à recorrência dos laços entre campos, a dependência oscila pela variedade e intensidade de recursos compartilhados, podendo, assim, os campos terem relações de dependência e hierarquia, ou de interdependência (Fligstein; Mcadam, 2012).

Figura 1 - Relações entre campos



Fonte: autores baseados em Fligstein; Mcadam, 2012.

Fligstein e McAdam (2012) apontam que as redes sociais operam como importantes conduítes de conexão entre os múltiplos campos envolvidos em arranjos socioeconômicos. Um campo é um espaço intersubjetivo, mais abstrato, já as redes, em geral, referem-se a interações mais concretas, que demandam contato direto e que podem ser mais ou menos regulares e formalizadas. A concretude das redes facilita o mapeamento objetivo da estrutura das interações, que são influenciadas pelos sentidos sociais construídos no campo, podendo ser utilizadas para compreender suas transformações. De Nooy (2003) aponta que as interações diretas capturadas pelas redes também são importantes na compreensão da mudança dos campos.

De acordo com o grau e o número de interações realizadas pelos atores dentro e entre campos, suas posições relativas se alteram. Tais posições podem ser entendidas a partir de medidas próprias da rede, como o grau de centralidade, que é mensurado pela quantidade de ligações que determinado nó possui (Burt, 1992). A repetição das interações, assim como a quantidade de interações com atores (nós) diferentes estabelece a forma da rede, tanto visualmente, em grafos, quanto socialmente, a partir da possibilidade de análise de grupos centrais coesos, chamados de cliques; pequenos grupos esparsos; subgrupos, ou clusters, de aglomerações de atores; posições relativas

de destaque, entre outras posições que aprofundam o contexto socio-métrico (Higgins e Ribeiro, 2018).

Posições centrais em redes de vínculos competitivos fazem com que os atores se comportem de modo protetivo, tendendo a impedir o desenvolvimento de novas conexões. Já em situações cooperativas, o número de vínculos pode impulsionar a acumulação de contatos e os ganhos decorrentes (Granovetter, 1985; 2017). Nesses contextos, as redes acabam sendo mais difusas, sendo que a interdependência entre os atores se torna característica da própria rede e não apenas de grupos de atores específicos, favorecendo a obtenção de novas informações e a busca por parcerias esparsas (Sacomano Neto; Truzzi, 2004).

Entende-se, assim, que as interações econômicas como práticas recorrentes criam um processo continuado, que é sempre reconstituído a cada nova interação, fortalecendo tanto os aspectos econômicos, quanto culturais (Granovetter, 2014).

Dessa forma, a combinação das características próprias aos campos com a estruturação de seu “esqueleto” pela visão das redes sociais permite uma análise das relações que se estabelecem, da interação direta entre os atores, em uma complementaridade entre as abordagens (Candido *et al.*, 2015).

ESTADO E PERSPECTIVA INDUSTRIAL

Ao considerar a participação estatal na economia, Dobbin (1994) aponta que subjacentes às políticas industriais dos países estão diferentes concepções acerca da eficiência industrial e do progresso. Tais diferenças de culturas industriais são resultado de ideias historicamente produzidas sobre ordem e racionalidade, em cada território, de acordo com as instituições que são desenvolvidas tanto para organizar a vida econômica, quanto a vida política, havendo correlação direta entre ambas. Vale ressaltar que o termo cultura industrial, colocado pelo autor, abrange os modelos institucionalizados de estruturação industrial, a partir de práticas culturais, e, portanto, dotadas de significado (Dobbin, 1994).

No caso brasileiro, há um hibridismo de políticas socioeconômicas, que transitam entre os objetivos e instrumentos liberais e desenvolvimentistas (Ban, 2013). Segundo De Toni (2013), a definição de política industrial no país está intimamente ligada à perspectiva neodesenvolvimentista, a qual pressupõe ações antecipatórias e intrusivas, não apenas atuando de forma reativa a eventuais crises. Nessa visão, a função da política industrial é criar estratégias de desenvolvimento e coordenação, a fim de chegar a um ambiente econômico favorável para que empresários possam investir e inovar, considerando, ao mesmo tempo, a inclusão social. Destaca-se, ainda, a necessidade de compartilhamento de interesses e construção conjunta entre sociedade e propositores da política industrial, uma vez que apenas dessa forma essa política será legitimada e viabilizada (Abdal, 2019). Tal abordagem encontra consonância com a proposta de Fligstein e McAdam (2012), na qual a relação entre o Estado e campos não estatais também ocorre de forma recíproca, passando pelo processo de criação de novos espaços de atuação, para esses, e necessidade de regulamentação realizada pelo primeiro. Para os autores, o Estado também consiste em um conjunto de campos, que de forma semelhante a qualquer outro, requer o compartilhamento de entendimentos e legitimidade interna e externa a esse, assim como afeta e pode ser afetado pelos campos contidos ou adjacentes a esse campo.

MÉTODO

Uma característica fundamental da indústria cinematográfica é o papel central das empresas produtoras, que articulam para a captação de recursos, acesso às políticas e relações com empresas e profissionais que lhes prestam serviços (Figueiredo, 2019; Manning, 2017), tomando posição de intermediárias e de responsáveis por decisões estratégicas (Behrens *et al.*, 2021). Com tal panorama, o presente estudo analisa as relações entre os campos formados pelas empresas responsáveis pelos processos de produção e pós-produção de áudio e

imagem, todas estas contidas no campo da produção cinematográfica. A escolha dos processos de pós-produção de áudio e imagem ocorre pelo pertencimento dos processos ao campo ampliado da produção, assim como pela sua execução por empresas, o que permite uma visão das organizações que compõem o setor.

Com tais definições, para delimitar uma amostra de empresas, foi preciso definir uma amostra de filmes e por esses identificar as empresas atuantes. A amostra de filmes foi selecionada considerando a separação dos eixos de mercado do cinema nacional, colocada por Chalupe (2010), sendo esses os filmes para grande público, nicho, médio e voltado à exportação. Definiram-se como eixos de base para a amostra os dois extremos – grande público e exportação –, com o objetivo de alcançar uma amostra relativamente equilibrada, que reflita uma imagem geral do campo, uma vez que estes dois eixos atuam em mercados diferentes, complementando-se.

Para cumprir tal objetivo, dois critérios foram adotados para a seleção dos filmes. No que diz respeito ao eixo grande público, foram incluídos filmes que somadas suas arrecadações de bilheteria chegassem a aproximadamente 40% do total arrecadado no ano de seu lançamento, visando, assim, abarcar considerável representatividade econômica da produção de cada ano. Entende-se que o valor de 40% é expressivo no valor total da arrecadação anual, sobretudo, por ser alcançado com um número pequeno de filmes, o que já demonstra uma concentração de renda.

Já com relação aos filmes voltados à exportação, ou sucesso de crítica, foram selecionados aqueles que tiveram participação em festivais nacionais e internacionais de relevância, sendo esses as mostras competitivas e *Un Certain Regard* do Festival de Cannes, mostras Competitiva e Panorama do Festival de Berlim, os que tiveram indicações ao Oscar em categorias que premiam o filme enquanto conjunto, e ainda os vencedores de melhor longa-metragem nos festivais nacionais de Gramado, Brasília e Grande Prêmio do Cinema Brasileiro (GPCB). Assim, os filmes participantes e

vencedores de festivais representam parte do campo que valoriza as características artísticas da obra, o que nem sempre coincide com o sucesso econômico.

Em relação ao período, optou-se por iniciar a pesquisa em 1995, ano que marca a chamada Retomada do cinema brasileiro (Ikeda, 2015) e finalizar em 2018, momento de mudanças consideráveis no setor, que foi esvaziado politicamente entre 2019 e 2022 e voltou a se restabelecer a partir de 2023.

Uma vez aplicados os critérios de seleção, excluindo-se os filmes não encontrados, chegou-se a uma amostra de 150 filmes, sendo 35 da seleção apenas por renda, 106 da seleção por festivais e nove que se inserem nos dois grupos. Com a amostra de filmes definida, foram consultados os bancos de dados disponibilizados pela Ancine, dos quais foram extraídos os nomes das produtoras responsáveis. As informações de empresas de pós-produção de áudio e de imagem foram encontradas nos créditos de cada um dos filmes.

Com o levantamento das informações chegou-se a um total de 290 organizações, sendo 118 empresas produtoras, 95 empresas de pós-produção de áudio e 77 de imagem e finalização.

Para fins de análise, foram divididos três períodos, sendo esses de 1995 a 2002, 2003 a 2010 e 2011 a 2018. Tal periodização tem como base as alterações dos governos presidenciais, sendo o primeiro período referente aos governos de Fernando Henrique Cardoso, o segundo, aos de Luís Inácio Lula da Silva e o terceiro, aos governos de Dilma Rousseff e Michel Temer.

Dessa forma, cada um dos períodos aqui propostos possui as suas empresas atuantes e interações existentes entre essas (Borgatti *et al.*, 2013), separando-as em duplas, ou seja, em suas relações diádicas, objeto de análise das redes sociais. Cada empresa foi definida como um nó e cada interação entre dois nós, como uma aresta. Destaca-se aqui que uma vez que as interações ocorrem a partir das empresas produtoras, cada aresta possui uma produtora e uma empresa de outra atividade (som ou imagem e finalização) como nós.

Com tal divisão, os dados foram inseridos no software de criação de redes sociais Gephi, gerando para cada período uma rede, nas quais foram analisadas informações como grau de centralidade das empresas, medido pelo número de laços que dado nó possui com diferentes nós (Borgatti *et al.*, 2013), e a força de tais laços, que corresponde à quantidade de vezes que determinada relação diádica se repete. A fim de facilitar a visualização, cada tipo de empresa foi designada com um formato diferente, variando também o tamanho do ícone, de acordo com o grau médio de centralidade de cada nó. A distribuição realizada foi Force Atlas, que coloca os nós centrais com certa distância entre si, permitindo uma boa visualização desses e também das interações em pequenos grupos, com a separação dos extremos.

REDES E CONSOLIDAÇÃO DOS CAMPOS

A partir do referencial teórico aqui trabalhado, pode-se entender que a indústria cinematográfica brasileira, para além de uma cadeia produtiva, é um campo, formado por diversos campos internos a esse. Tal divisão em subcampos ocorre, uma vez que cada atividade possui lógicas internas de funcionamento próprias necessárias para sua existência e desenvolvimento, além de relações entre esses campos e, conforme proposto por Fligstein e McAdam (2012), enquanto objeto de análise os campos se apresentam como unidades socialmente autônomas.

Considerando o campo da produção, as atividades internas a esse são aqui entendidas como subcampos adjacentes e dependentes, havendo entre si uma estrutura hierárquica do campo formado pelas empresas produtoras para as empresas e profissionais das demais atividades. A implicação de tal hierarquia para as redes que perpassam os campos é que empresas produtoras tendem a ser centrais, concentrando poder em relação às empresas que lhes prestam serviços. O estudo ainda abrange as relações do campo estatal com o campo da

produção, que, por meio da regulamentação de políticas públicas setoriais, afeta a dinâmica entre os campos internos.

Acompanhando a tendência neoliberal da década de 1990, o governo brasileiro partiu para a tentativa de instauração de um Estado mínimo, fechando e fundindo órgãos estatais e passando atividades produtivas para o setor privado (Cano, 2017). Incluído nessas ações está o fechamento da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), que até então tinha o papel de coprodutora, distribuidora e articuladora da exibição de filmes nacionais no território brasileiro, além de fornecedora de subsídios para película e equipamentos (Amancio, 2007). A partir disso, novas formas de relacionamento entre o campo cinematográfico e o Estado tiveram que ser estabelecidas. A Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/95), que entrou em vigor em 1995, em conjunto com a Lei Rouanet (Lei 8.313/91), do mesmo período, são as primeiras políticas de incentivo a utilizarem o apoio indireto à atividade cinematográfica, por meio da renúncia fiscal.

Com a retomada da produção de filmes, pode-se colocar que o primeiro período analisado, de 1995 a 2002, se refere à reestruturação do campo cinematográfico brasileiro, havendo a mudança de uma ordem política baseada na intervenção direta do Estado para uma baseada na concepção indireta. Ao mesmo tempo em que o governo de Fernando Henrique traçou políticas e ações que reestruturaram a produção de filmes no país, a classe de trabalhadores e demais envolvidos em tal produção se organizou para que esta se efetivasse da melhor maneira possível (Marson, 2009). Tem-se, assim, o estabelecimento de novas interações entre os atores, sua mobilização e o compartilhamento dos objetivos e entendimentos acerca dos seus subcampos e como esses deveriam funcionar, configurando o que Fligstein e McAdam (2012) consideram um campo emergente, em processo de estruturação.

Quando analisada a rede deste período, ilustrado seu gráfico na Figura 2, têm destaque as produtoras Globo Filmes, Skylight e Filmes do Equador, com graus de centralidade 10, 7 e 6 respectivamente.

No que se refere à pós-produção, entre as empresas de áudio, as de maior destaque (grau de centralidade) são Rob Filmes (6), Álamo (5) e JLS Facilidade Sonoras (5). Destaca-se o importante papel das duas primeiras enquanto conectoras das margens da rede com o seu clique, grupo coeso, central. Já entre as empresas de imagem estão Estúdios Mega (9), Casablanca Lab (7) e Lider Cine (6), aparecendo as duas primeiras de forma bastante central no gráfico. As empresas de destaque, tanto de som quanto de imagem, possuem trabalhos em todos os eixos do mercado de filmes no Brasil, de produções voltadas para festivais, até grandes sucessos de público no país. Sua amplitude de atuação e conexão, como se percebe pelas redes analisadas, pode ser explicada pela especialidade do trabalho realizado, que se consolida no decorrer dos períodos.

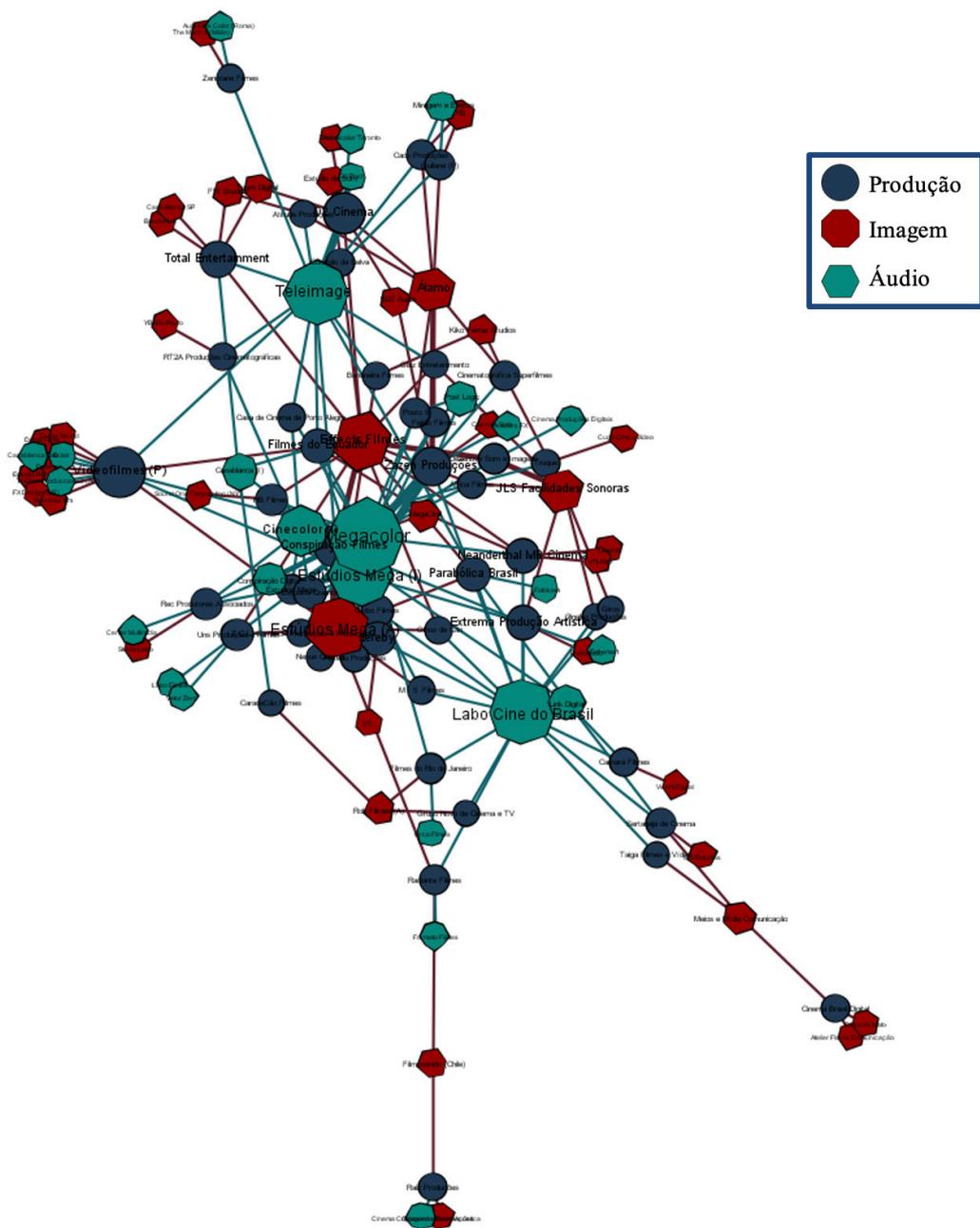
Nota-se na rede apresentada uma alta concentração da atividade em poucas empresas que estão conectadas pelos atores centrais citados, com apenas alguns *clusters* isolados. Outros pequenos grupos, que também aparecem nos demais períodos, são compostos por empresas vinculadas a projetos únicos que, de forma geral, estão incluídos na amostra por sua relevância em festivais, mas que não compartilham diretamente das interações do campo.

Nos anos seguintes uma nova crise se estabeleceu no setor, decorrente da incapacidade de autossustentação apenas a partir das leis de incentivo. Em 2001, após amplas discussões foi editada a Medida Provisória (MP) nº 2.228-1/01, a qual instituiu três importantes órgãos estatais: o Conselho Superior de Cinema (CSC), responsável pela formulação de políticas; a Ancine, com a função de fomentar, fiscalizar e regular a atividade cinematográfica; e a Secretaria do Audiovisual (SAv), responsável pela preservação, restauração e difusão do cinema nacional, formação de mão de obra e produção de curtas e médias-metragens (Medida Provisória nº 2.228-1, 2001). A Medida Provisória ainda regulamentou a cota de tela e a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine), fonte de financiamento da Ancine e que, mais

tarde, seria a base do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), criado em 2006 com a finalidade de fomento direto a projetos por meio de editais (Ikeda, 2015; Michel; Avellar, 2014).

Essa regulamentação foi a base do crescimento cinematográfico e relativa sustentação nos governos de Luís Inácio Lula da Silva. Durante seus dois primeiros mandatos, alguns decretos foram apresentados alterando pontos do funcionamento dos órgãos citados, seja pela alteração de ministérios – como o caso da Ancine que passa do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC) para o Ministério da Cultura (MinC), em 2003 –, ou ainda pelo fortalecimento da SAV. Tais ações refletem no período uma ampliação considerável no número de participantes dos campos e suas interações, como se observa na Figura 3.

Figura 3 - Rede Período 2 (2003-2010)



Fonte: elaborado pelos autores

A existência de mais de uma interação entre as mesmas empresas é medida pela força da conexão, ou sua coesão, e determina a densidade

da rede, uma vez que a mesma interação se repete, pode-se dizer que o laço possui mais intensidade e, assim, quanto mais laços fortes a rede possui, maior é a sua densidade. Enquanto a coesão diz respeito à força dos laços, a densidade demarca uma variável da rede como um todo (Granovetter, 2014). No período de 1995 a 2002, as redes apresentaram apenas três laços de força dois, sendo considerada uma rede difusa. Tal difusão denota uma ampliação da interdependência entre as empresas e integração entre os subcampos, já que produtoras e estúdios de imagem e áudio realizam trocas menos frequentes, mas mais ramificadas.

Nesse segundo período, alguns laços se tornaram mais fortes, chegando ao grau quatro nos casos da produtora Conspiração Filmes com as empresas Megacolor e Estúdios Mega, respectivamente de imagem e áudio. Há ainda mais sete laços de força três e 13 de força dois. Por mais que seja um aumento considerável de força de interações, quando comparado ao período anterior, o aumento de arestas da rede, de forma geral, acaba por difundir tal força, mantendo a rede difusa. Destaca-se, ainda, a não existência de *clusters* isolados na rede, impulsionando a troca de informações entre as empresas do campo.

Além do aumento da força das relações, há um crescimento na quantidade de empresas de todos os tipos. No que se refere à pós-produção, mais empresas passaram a atuar no setor e as centralidades se difundem, com a manutenção de nomes como Álamo e JLS Facilidade Sonoras, acrescentando *Effects* Filmes e a divisão de áudio dos Estúdios Mega, e na imagem o crescimento da Megacolor e da Labo Cine do Brasil. Segundo Carreiro (2019), os avanços tecnológicos e seu barateamento, que reduziram barreiras à entrada do campo, e a ampliação da formação de mão de obra especializada são fatores centrais para o crescimento e aperfeiçoamento da área no Brasil, a partir dos anos 2000. Soma-se a isso o aumento da disponibilidade de recursos proporcionados pelas políticas públicas já citadas.

Ponto importante a ser colocado nesse período é a manutenção da centralidade da Videofilmes, voltada agora a filmes de nicho e lançamentos médios; a queda da Globo Filmes e o crescimento da O2 Cinema. Essa tem, neste período, seu melhor momento com foco em filmes de nicho, exportação e coproduções, após o sucesso de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) no período anterior. Já a divisão de cinema da Rede Globo começa a atuar de uma nova forma, criando, a partir de 2004, um sistema de apoio a filmes de outras produtoras menores (Butcher, 2006). Uma vez que as produtoras aqui elencadas são as majoritárias de cada produção, a participação da Globo Filmes acaba por não aparecer na amostra, não retirando sua importância para o campo nesse período, mas alterando a sua forma de participação, por meio de coproduções, que se tornam uma alternativa à produção (Rocha *et al.*, 2018).

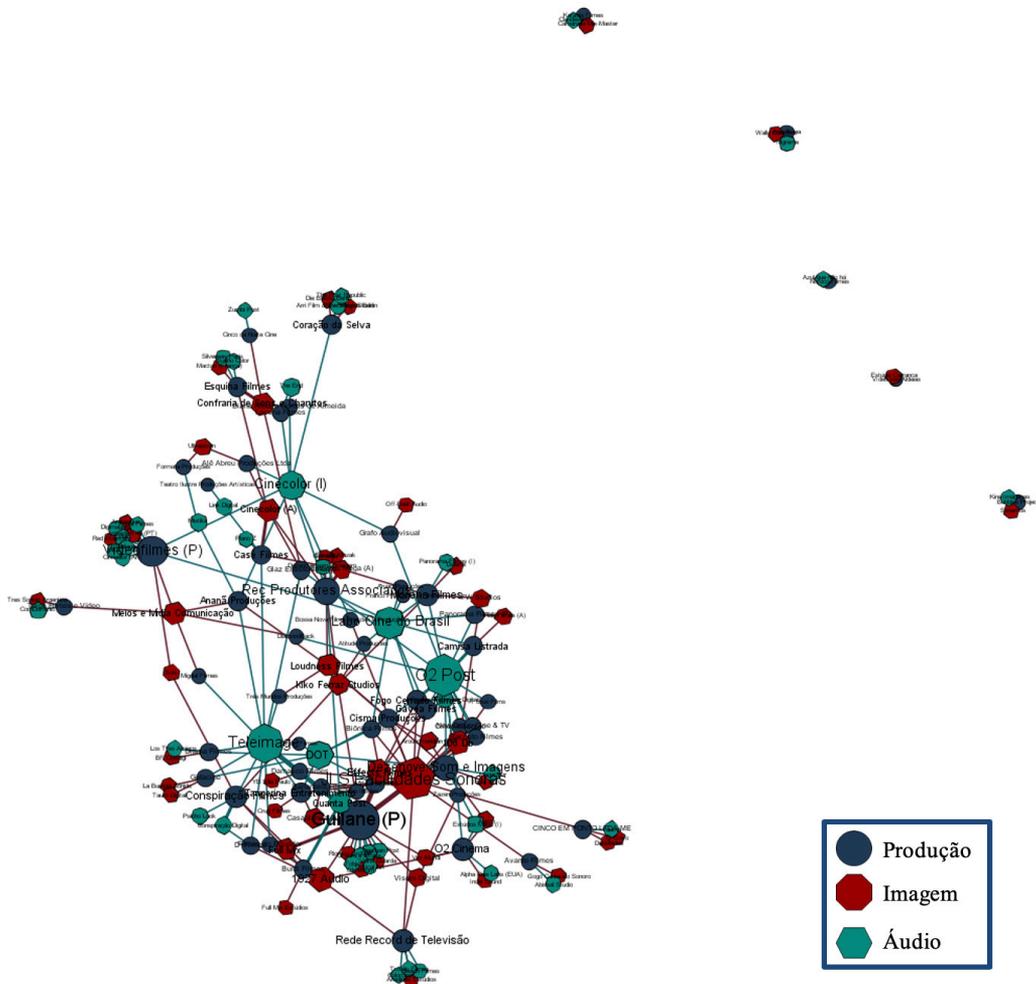
Esse período se apresenta como a emergência do campo enquanto setor que agrega e necessita de cada um de seus subcampos para existir. As regras e os entendimentos são aqui mais bem compartilhados, favorecendo uma relação mais interconectada no interior e entre os campos. A consolidação do campo segue em crescimento no terceiro período, de 2011 a 2018, com a incorporação de mais empresas em todas as funções e, portanto, um adensamento dos atores em cada um dos subcampos analisados.

Nos governos de Dilma Rousseff, as políticas se voltaram para uma visão ampliada da produção audiovisual, abrangendo a televisão, a publicidade e a indústria de jogos digitais. Entre as políticas mais expressivas do período estão a Lei nº 12.485/11, conhecida como Lei da TV Paga, que criou a obrigatoriedade de produções nacionais em canais e pacotes de televisão a cabo, ampliando a demanda por produções independentes; o Programa Brasil de Todas as Telas, de 2014, que propunha o desenvolvimento de projetos, capacitação e formação profissional, produção e difusão de conteúdos brasileiros; e o Programa Cinema Perto de Você, que visava a ampliação do circuito exibidor no país. Nesse período, também o papel e força

dos órgãos relativos ao cinema se alteram, colocando não mais a SAV, mas a Ancine no centro da atividade (Ikeda, 2015).

Como exposto na Figura 4, a rede nesse período apresenta núcleos centrais de trocas mais intensas, e laterais com pequenos grupos mais dispersos unidos por uma ou duas interações. Assim, de forma geral, o terceiro período é mais diversificado: mais empresas e interações mais diversas, o que indica uma certa dispersão do poder, possivelmente, em decorrência da ampliação de tipos e mercados dos próprios filmes.

Figura 4 - Rede Período 3 (2011-2018)



Fonte: elaborado pelos autores.

O aumento do número de empresas no período, sobretudo, as chamadas independentes, é em parte resultado da Lei da TV Paga (Costa, 2016). Tal regulamentação não apenas afetou a parte televisiva do setor audiovisual, mas também a cinematográfica. Essa possibilitou que empresas produtoras menores e mais jovens tivessem outras formas de rentabilidade para além do longa-metragem, produzindo seus próprios conteúdos ou atuando em parceria com produtoras já consolidadas. Além disso, aumentou o alcance do produto nacional, formando público que a longo prazo pode vir a ampliar seu acesso da televisão para o cinema (Costa, 2016).

Assim como por conta da Lei da TV Paga, o crescimento no número de empresas e a dispersão vistas nas redes, ao longo dos anos, pode ser associado às demais políticas públicas implementadas no setor. Da amostra de filmes analisada, a utilização de alguma política de incentivo é unânime, mesmo entre os filmes com alta renda obtida (Taño; Torkomian; Cândido, 2020). Assim, a participação do campo estatal, além de regular o campo da produção como um todo, auxiliou seu crescimento e consolidação.

Analisando uma rede difusa, percebe-se que as trocas são eventuais e, portanto, não estabelecem, como em redes mais densas, um sistema fechado entre os envolvidos (Gnyawali; Madhavan, 2001). Com tal conceito dentro do campo do cinema brasileiro, percebe-se que nos três períodos não há a formação de uma densidade considerável, sendo a maior parte das interações de força simples, igual a um. Assim, pensando que as interações aqui expostas são atividades que geram os produtos fílmicos, pode-se entender que essa dispersão, por um lado, possui uma vantagem, por incluir um maior número de atores e uma ampliação das possibilidades de produção – o que se tratando de um campo cultural é bastante relevante tanto no âmbito da oportunidade de criação, quanto da diversidade (Bahia, 2012) – por outro, abre espaço para a inconstância, dificultando a estabilização do funcionamento do campo.

Poderia ser papel da Ancine articular as relações entre campo estatal e organizações, enquanto unidade de governança que mantém a estabilidade do campo, mas como aponta Ikeda (2015, p. 146):

A Ancine, o principal órgão institucional desse tripé, tornou-se simplesmente uma agência regulamentadora, sem poderes efetivos para intervir no mercado cinematográfico em busca dos objetivos definidos por sua lei de formação: o desenvolvimento integrado da indústria audiovisual e a busca pela autossustentabilidade do setor. É como se houvesse um insuperável hiato entre as competências da agência e os seus objetivos, conforme definidos pela própria MP nº 2.228-1/01.

Esse hiato pode ser entendido como uma das consequências da cultura industrial (Dobbin, 1994) do governo brasileiro, que não afeta apenas o setor cinematográfico. Abdal (2019) aponta para a fragilidade na consolidação da legitimidade das políticas industriais e medidas decorrentes dessas. O autor destaca que o processo de transformação da “indústria que se tem” para a “indústria que se quer ter” “demanda recuperação e fortalecimento institucional das instâncias de formulação, implementação, gestão e acompanhamento” (Abdal, 2019, p. 453) de tais políticas. Vê-se, assim, que as políticas cinematográficas, das últimas décadas, oscilam entre um apoio efetivo que consolidou o campo e pouca articulação real entre as esferas envolvidas. Tal oscilação fez com que as organizações constituintes do campo cinematográfico brasileiro, com base nas necessidades de significado e pertencimento, ao longo dos anos, encontrassem sua própria forma de funcionamento, em redes difusas, uma vez que com estas a troca de informações se faz de forma mais ampliada e pouco concentrada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A combinação das abordagens teóricas que dão lastro ao estudo empírico realizado permite perceber a importância das políticas públicas para o estabelecimento e consolidação do campo do cinema brasileiro. Com o objetivo de compreender a influência do Estado na consolidação do campo da produção, por meio de políticas públicas, o estudo apresentou as mudanças ocorridas no setor em três períodos, de 1995 a 2018, realçando o crescimento e estruturação das redes de empresas que o compõem.

É importante apontar que uma vez que o estudo foi realizado com uma amostra de filmes, por mais abrangente que tenha sido planejada, não se trata da totalidade da produção nacional do período. Assim, por este motivo e pelos recortes teórico e metodológico, algumas discussões próprias do contexto ficaram de fora, como é o caso das relações entre os campos da distribuição e exibição e as particularidades de cada um desses.

Segundo diversos autores (Chalupe, 2010; Ikeda, 2015; Sousa, 2023), a produção, com auxílio das políticas públicas mencionadas no presente estudo, tornou-se a parte mais desenvolvida da cadeia cinematográfica, ficando as etapas seguintes, distribuição e exibição, pouco contempladas por tais políticas e ainda regidas pelo mercado, reforçando não apenas a fragilidade do setor, como o hibridismo da cultura industrial do país. Além destes pontos, é de grande importância aprofundar os tipos de interações existentes entre as empresas dentro e fora do campo da produção, assim como ampliar tal análise para os trabalhadores não vinculados diretamente às organizações aqui tratadas.

Uma vez que a amostra de filme e, portanto, de empresas, selecionada teve como objetivo traçar um panorama geral e, de certa forma, equilibrado com relação à produção cinematográfica nacional, combinando produções de grande renda e sucesso em festivais, algumas relações importantes acabaram por serem minimizadas, como as de poder existentes entre as produtoras. Análises com

relação ao poder que se estabelece entre as empresas são de grande importância e podem considerar outros pontos da abordagem de campo de ação estratégica (Fligstein; Mcadam, 2012) ou por meio dos capitais dos atores envolvidos no setor (Bourdieu, 2007). Nota-se, ainda, que para estudos futuros será necessário expandir a análise aqui realizada focalizando o período após 2018, possivelmente, separando mais uma vez em períodos menores referentes aos governos federais que se seguiram. Os diferentes contextos políticos e econômicos do país no governo de Jair Bolsonaro e no terceiro governo Lula demandam uma revisão das proposições aqui feitas, a fim de entender as novas alterações e dinâmicas ocorridas em tais períodos, considerando, sobretudo, o fim e o reestabelecimento do Ministério da Cultura e dos órgãos institucionais ligados ao audiovisual nacional.

REFERÊNCIAS

- ABDAL, A. Contribuição à crítica da Política Industrial no Brasil entre 2004 e 2014. *Novos Estudos - CEBRAP*, v. 38, n. 2, p. 437–456, 2019. DOI: 10.25091/s01013300201900020008
- AMANCIO, T. Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme. *Alceu*, v. 8, n. 16, p. 173–184, 2007. Disponível em: https://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf acesso em 23 de fev. de 2025.
- BAHIA, L. *Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2012.
- BAN, C. Brazil's liberal neo-developmentalism: New paradigm or edited orthodoxy? *Review of International Political Economy*, v. 20, n. 2, p. 298–331, 2013. Handle: *RePEc:taf:rripxx:v:20:y:2013:i:2:p:298-331* DOI: 10.1080/09692290.2012.660183
- BEHRENS, R. *et al.* Leveraging analytics to produce compelling and profitable film content. *Journal of Cultural Economics*, v. 45, n. 2, p. 171–211, 2021. DOI: 10.1007/s10824-019-09372-1
- BORGATTI, S. P.; EVERETT, M. G.; JOHNSON, J. C. *Analyzing Social Networks*. London: SAGE Publications, 2013.

BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRASIL. **Medida provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001**. Brasil, 2001. Disponível em: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=MPV&numero=2228-1&ano=2001&ato=f42ATUE50MNpWT33d#:~:text=ESTABELECE%20PRINC%20C3%20DPIOS%20GERAIS%20DA%20POL%20C3%20DTICA,IND%20C3%20ASTRIA%20C-INEMATOGR%20C3%20FICA%20NACIONAL%20%2D%20FUNCINES%20ALTERA>

BURT, R. S. **Structural Holes: The Social Structure of Competition**. Cambridge: Harvard University Press, 1992. v. 36

BUTCHER, P. **A dona da história: origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro**. [s.l.: s.n.].

CANDIDO, S. E. A.; SACOMANO NETO, M.; CÔRTEZ, M. R. Campos e redes na análise das organizações: explorando distinções teóricas e complementaridades metodológicas. **Revista Eletrônica Gestão & Sociedade**, v. 924, p. 1073–1097, 2015.

CANEDO, D. P.; RANAIVOSON, H.; LOIOLA, E. Existe uma indústria cinematográfica do Mercosul? Uma análise da rede social de produção do cinema regional. **III Encontro Baiano de Estudos em Cultura. Anais**. 2010.

CANO, W. Brasil – construção e desconstrução do desenvolvimento. **Economia e Sociedade**, v. 26, n. 2, p. 265–302, ago. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-3533.2017v26n2art1>

CARREIRO, R. **A pós-produção de som no audiovisual brasileiro**. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2019.

CHALUPE, H. **O filme nas telas: a distribuição do cinema nacional**. São Paulo: Ecofalante, 2010.

COSTA, M. R. DA. Cinema, ao fim e ao cabo. Primeiras impressões sobre o impacto da Lei 12.485/11, a lei da TV a cabo. **Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 4, n. 1, p. 356–380, 2016. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/176/59>

DE NOOY, W. Fields and networks: Correspondence analysis and social network analysis in the framework of field theory. **Poetics**, v. 31, n. 5–6, p. 305–327, 2003. [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(03\)00035-4](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(03)00035-4)

DE TONI, J. **Novos arranjos institucionais na política industrial do governo LULA: a força das novas ideias e dos empreendedores políticos.** 2013. 348, xlii f. Tese (Doutorado em Ciência Política). Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

DIMAGGIO, P. J.; POWELL, W. W. The iron cage revisited: institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields. **RAE – Revista de Administração de Empresas**, [S. l.], v. 45, n. 2, p. 74–89, 2005. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/rae/article/view/37123>. Acesso em: 25 fev. 2025.

DOBBIN, F. **Forging industrial policy: The United States, Britain, and France in the railway age.** New York: Cambridge University Press, 1994.

FIGUEIREDO, J. L. DE. O sistema produtivo da indústria do cinema brasileiro e sua dispersão concentrada. **Revista Gestão e Desenvolvimento**, v. 16, n. 2, p. 62, 28 maio 2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/5142/514262383003/514262383003.pdf> acesso em 25 de fev. de 2025.

FLIGSTEIN, N. **The architecture of markets: An economic sociology of twenty-first-century capitalist societies.** Princeton: Princeton University Press, 2002.

FLIGSTEIN, N.; MCADAM, D. **A theory of fields.** New York: Oxford University Press, 2012.

GIMENEZ, F. A. P. O mercado cinematográfico brasileiro: um campo pouco explorado pelos estudos organizacionais. **Revista Interdisciplinar de Marketing**, v. 6, n. 1, p. 73–80, 2016.

GNYAWALI, D. R.; MADHAVAN, R. Cooperative Networks and Competitive Dynamics: A Structural Embeddedness Perspective. **The Academy of Management Review**, v. 26, n. 3, p. 431, 2001. doi:10.2307/259186

GRANOVETTER, M. Ação econômica e estrutura social: o problema da imersão. In: MARTES, A. C. B. (Ed.). **Redes e Sociologia Econômica.** São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 31–68.

GRANOVETTER, M. Economic Action and Social Structure: The Problem of Embeddedness. **American Journal of Sociology**, v. 91, n. 3, p. 481–510, 1985. Disponível em: https://sociology.stanford.edu/sites/sociology/files/economic_action_and_social_structure.pdf acesso em 20 de fev. de 2025.

- GRANOVETTER, M. **Society and Economy: Framework and Principles**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2017.
- HIGGINS, S. S.; RIBEIRO, A. C. **Análise de Redes em Ciências Sociais**. Brasília: Enap, 2018.
- IKEDA, M. G. **Cinema Brasileiro a partir da Retomada: aspectos econômicos e políticos**. São Paulo: Summus editorial, 2015.
- KIRSCHBAUM, C. Renascença da indústria brasileira de filmes: destinos entrelaçados? In:
- MARTES, A. C. B. (Ed.). **Redes e Sociologia Econômica**. São Carlos: EdUFSCar, 2014. p. 309–335.
- LIMA, C. L. C. et al. Audiovisual baiano: uma análise de redes sociais. **III Seminário Iberoamericano de Economia da Cultura**. Belo Horizonte, 2022. p. 1–24.
- LIMA, C. L. C.; CANEDO, D.; COSTA, L. **Audiovisual baiano em rede: organização produtiva e análise de redes sociais**. Salvador: Benditas, 2021.
- LOIOLA, E.; LIMA, C. L. C. Redes sociais na produção de filmes da “Novíssima Onda Baiana.” **Políticas Culturais em Revista**, v. 1, n. 2, p. 88–123, 2009. <https://doi.org/10.1590/1809-5844201812>
- MANNING, S. The rise of project network organizations: Building core teams and flexible partner pools for interorganizational projects. **Research Policy**, v. 46, n. 8, p. 1399–1415, 2017. Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=2982576>
- MARSON, M. **Cinema e políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine**. São Paulo: Editora Escrituras, 2009.
- MICHEL, R. C.; AVELLAR, A. P. Indústria cinematográfica brasileira de 1995 a 2012: estrutura de mercado e políticas públicas. **Nova Economia**, v. 24, n. 3, p. 491–514, dez. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0103-6351/2065>
- NAGIB, L. **O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- ROCHA, D. T. DA et al. Mapeando as relações de coprodução e codistribuição no cinema brasileiro: uma análise pela ótica da teoria de redes. **Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 41, n. 1, p. 41–61, 2018. <https://doi.org/10.1590/1809-5844201812>

SACOMANO NETO, M.; TRUZZI, O. M. S. Configurações estruturais e relacionais da rede de fornecedores: uma resenha compreensiva. **Revista da Administração**, v. 39, n. 3, p. 255–263, 2004.

SOUSA, A. P. **O cinema que não se vê: a guerra política por trás da produção de filmes brasileiros no século XXI.** [s.l.] Fino Traço Editora, 2023.

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

TAÑO, D. R.; TORKOMIAN, A. L. V. Isomorfismo mimético no cinema brasileiro: o modelo norte-americano de governança e a frustração da indústria nacional. **Comunicação Mídia e Consumo**, v. 17, n. 49, p. 367–388, 2020. DOI 10.18568/CMC.V17I49.2133

TAÑO, D. R.; TORKOMIAN, A. L. V.; CANDIDO, S. E. A. Relações entre renda, festivais e políticas públicas na produção cinematográfica brasileira. **Anais do Simpósio de Engenharia, Gestão e Inovação**, v. 1, 2020.

WHITE, H. C.; BOORMAN, S. A.; BREIGER, R. L. Social structure from multiple networks. I. Blockmodels of roles and positions. **American Journal of Sociology**, v. 81, n. 4, p. 730–780, 1976. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2777596> acesso em 23 de fev. de 2025.