

RELICI

A DINÂMICA DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NO BRASIL NA ÚLTIMA DÉCADA[1]

Alef Oliveira dos Santos[2] *Daniel do Prado Pagotto*[3]
Fernando Antonio Prado Gimenez[4]

Políticas de estímulo à produção audiovisual, em particular ao cinema, têm uma história que abarca 80 anos no Brasil. Uma boa síntese dessa trajetória encontra-se em Barbosa (2013), com informações sobre a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) em 1946, seguido em 1966 pelo Instituto Nacional de Cinema (INC). Posteriormente foi criada a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme S.A.) em 1969, extinta em 1990.

Em 2001, a Medida Provisória 2-228-1 estabeleceu princípios gerais para a Política Nacional do Cinema, criou o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), instituiu o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional (PRODECINE) e autorizou a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional (FUNCINES).

Para Morais (2019), a medida provisória surgiu a partir de mobilização da classe cinematográfica brasileira em prol da criação de um órgão público que ocupasse a lacuna que surgiu com a extinção da Embrafilme. Segundo o autor, fundamental nessa mobilização foi o III Congresso Brasileiro de Cinema, que aconteceu em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, entre 28 de junho e 01 de julho de 2000 (Morais, 2019).

De acordo com Barbosa (2013), ao longo desses anos, o âmbito de atuação do Estado na política cinematográfica se transformou bastante. Incialmente tinha um forte viés educativo e, em seguida, o cinema passou a ser visto como atividade industrial a ser apoiada pelo Estado. Por fim, com a criação da ANCINE, segundo o

[1] DOI: doi.org/10.5281/zenodo.24220350
[2] Universidade Federal de Goiás. alef_santos@discente.ufg.br
[3] Universidade Federal de Goiás. danielppagotto@ufg.br
[4] Universidade Federal do Paraná. fapgimenez@gmail.com



autor, foi adotado um conjunto de ações mais amplas, voltadas para a produção, distribuição e exibição da produção cinematográfica brasileira.

Cinco anos mais tarde, o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) foi criado por meio da Lei nº 11.437, de 28 de dezembro de 2006, sendo regulamentado pelo Decreto nº 6.299/2007. O FSA utiliza diversos instrumentos financeiros – investimento, financiamento e apoio não reembolsável – para estimular a produção, distribuição, comercialização, exibição e infraestrutura de serviços no audiovisual brasileiro.

Gimenez (2024), ao fazer uma análise da distribuição de recursos do FSA entre 2009 e 2023, apontou que a ANCINE realizou 57 chamadas públicas de financiamento orientadas por objetivos estratégicos que visam a presença e acesso amplos da produção nacional no mercado de audiovisual, crescimento econômico do setor, inserção internacional da produção brasileira, regionalização do fomento e qualificação da produção audiovisual.

A Lei 12.485/11 alterou Lei 11.437/06 e determinou que os recursos do FSA devem ser alocados nas seguintes proporções: no mínimo, 30% do valor para projetos de produtoras localizadas nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste; no mínimo, 10% para projetos de produtoras localizadas na Região Sul ou nos estados de Minas Gerais e Espírito Santo; e os demais 60% para serem disputados em igualdade de condições pelas 27 Unidades Federativas.

Nesse contexto, decorridos 25 anos da criação da ANCINE, neste editorial analisamos a dinâmica da desconcentração espacial da produção do audiovisual brasileira entre 2002 e 2025 a partir de dados disponibilizados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual Brasileiro. Em seguida, descrevemos o comportamento das produtoras brasileiras nesse mercado com base na emissão de Certificados de Produto Brasileiro (CPB). A obtenção do CPB é obrigatória para que uma obra audiovisual brasileira possa ter sua exibição pública no Brasil ou exportada.



A DINÂMICA DA DESCONCENTRAÇÃO ESPACIAL DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NO BRASIL.

Entre 2002 e 2025, os dados sobre emissão de CPBs[5] pela ANCINE revelam uma tendência de desconcentração espacial das atividades de produção do audiovisual brasileiro[6]. Os produtos audiovisuais são classificados em dez categorias: animação, documentário, ficção, jornalística, manifestações e eventos esportivos, programa de auditório ancorado por apresentador, reality-show, religiosa, variedades e videomusical.

Nesse período foram emitidos 60.833 CPBs. Todos os estados brasileiros e o distrito federal têm obras registradas na ANCINE nesse período, no entanto, os dados de 2002 trazem apenas dois registros – um de São Paulo e um do Rio de Janeiro. Na tabela 1 apresenta-se a distribuição dos CPBs emitidos pelas regiões geográficas brasileiras. No caso da região sudeste, os dados foram separados em dois grupos: Rio de Janeiro e São Paulo; e Espírito Santos e Minas Gerais. Isto foi feito devido ao tradicional predomínio do eixo Rio-São Paulo na produção audiovisual brasileira. Com essa separação, foi possível analisar a presença da produção nesse eixo e nos outros dois estados que compõem a região.

Os dados foram tabulados em seis períodos: 2002 a 2005; 2006 a 2010; 2011 a 2015; 2016 a 2019; 2020 e 2021; e 2022 a 2025. Os anos de 2020 e 2021 foram agrupados, em função dos efeitos da pandemia de Covid-19 que reduziu os pedidos de registros de CPBs em todas as regiões.

A partir dos dados expostos na tabela 1, observa-se que houve uma desconcentração espacial da produção do audiovisual no Brasil. Entre 2002 e 2005, o eixo Rio-São Paulo recebeu 87,37% dos CPBs emitidos. Ao longo desses 25 anos,

[5] Acessado em https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/paineis-interativos-1/paineis-interativos-subsecao-obras-audiovisuais. Acessado em 29/09/2026.

[6] Gimenez (2021) investigou a concentração regional da produção de filmes brasileiros lançados entre 1995 e 2017, e Gimenez (2023) analisou a origem dos lançamentos de filmes brasileiros nas salas de cinema entre 1998 e 2021. Ambos os estudos mostram um crescimento da produção de filmes fora do eixo Rio-São Paulo, embora com dificuldades de acesso ao mercado exibidor.



essa participação foi decrescendo, passando para 80,41% entre 2006 e 2010 e 75,01% para o período de 2011 a 2015, e 68,97% entre 2016 e 2019. Nos anos da pandemia de Covid 19, a participação da produção de Rio de Janeiro e São Paulo subiu para 72,04%, atingindo sua menor participação no último período (64,66%). Todavia, apesar dessa queda, o eixo Rio-São Paulo corresponde a praticamente o dobro da participação dos demais estados brasileiros.

Tabela 1 – Participação das regiões na emissão de CPBs – 2002 a 2025

Período	Região	N	%	Período	Região	N	%
2002 a 2005	Centro-oeste	74	1,97	2006 a 2010	Centro-oeste	215	2,44
	Nordeste	65	1,73		Nordeste	370	4,21
	Norte	3	0,08		Norte	45	0,51
	Rio de Janeiro e São Paulo	3.278	87,37		Rio de Janeiro e São Paulo	7.075	80,41
	Minas Gerais	56	1,49		Espírito Santo e Minas Gerais	385	4,38
	Sul	276	7,36		Sul	709	8,06
2011 a 2015	Centro-oeste	495	3,63	2016 a 2019	Centro-oeste	681	5,04
	Nordeste	756	5,54		Nordeste	1.336	9,89
	Norte	146	1,07		Norte	217	1,61
	Rio de Janeiro e São Paulo	10.238	75,01		Rio de Janeiro e São Paulo	9.321	68,97
	Espírito Santo e Minas Gerais	650	4,76		Espírito Santo e Minas Gerais	663	4,91
	Sul	1.363	9,99		Sul	1.297	9,60
2020 a 2021	Centro-oeste	275	4,37	2022 a 2025	Centro-oeste	744	5,02
	Nordeste	498	7,91		Nordeste	1.557	10,51
	Norte	77	1,22		Norte	377	2,54
	Rio de Janeiro e São Paulo	4.538	72,04		Rio de Janeiro e São Paulo	9.583	64,66
	Espírito Santo e Minas Gerais	286	4,54		Espírito Santo e Minas Gerais	990	6,68
	Sul	625	9,92		Sul	1.569	10,59

Fonte: Elaborada pelos autores com base em dados da ANCINE (2026)

A região sul manteve um ritmo de crescimento constante ao longo dos anos. No primeiro período teve 7,36% dos CPB emitidos e cresceu para 8,06% entre 2006 e 2010. No último período alcançou 10,59% dos CPBs. Por outro lado, a região nordeste também teve um crescimento quase constante, exceto no período da pandemia quando teve uma redução de dois pontos percentuais. No período seguinte



à pandemia atingiu 10,51% dos CPBs emitidos, multiplicando em seis vezes sua participação na emissão de CPBs pela ANCINE.

O centro-oeste teve um desempenho também de crescimento constante, porém sempre com uma participação menor do que o nordeste, exceto no primeiro período. Entre 2022 e 2025, 5,02% dos CPBs emitidos foram para produtoras do centro-oeste, marcando uma recuperação sobre a queda do período anterior e quase igualando a marca alcançada antes da pandemia.

Espírito Santo e Minas Gerais também tiveram aumentos periódicos na sua participação em CPBs. No primeiro período, apenas Minas Gerais teve CPBs (1,49%) e, no período seguinte, junto com o Espírito Santo a participação subiu para 4,38%. Esta participação atingiu 4,91% entre 2016 e 2019, caindo para 4,54% na pandemia. No período seguinte, atingiu 6,68%. Por fim, a região norte é a que teve sempre a menor participação no total de CPBs emitidos em cada período, embora crescente, multiplicando em 31 vezes sua participação na emissão de CPBs, representando 2,54% dos CPBs emitidos entre 2022 e 2025.

UMA TIPOLOGIA DO COMPORTAMENTO DAS PRODUTORAS DE AUDIOVISUAL NO BRASIL

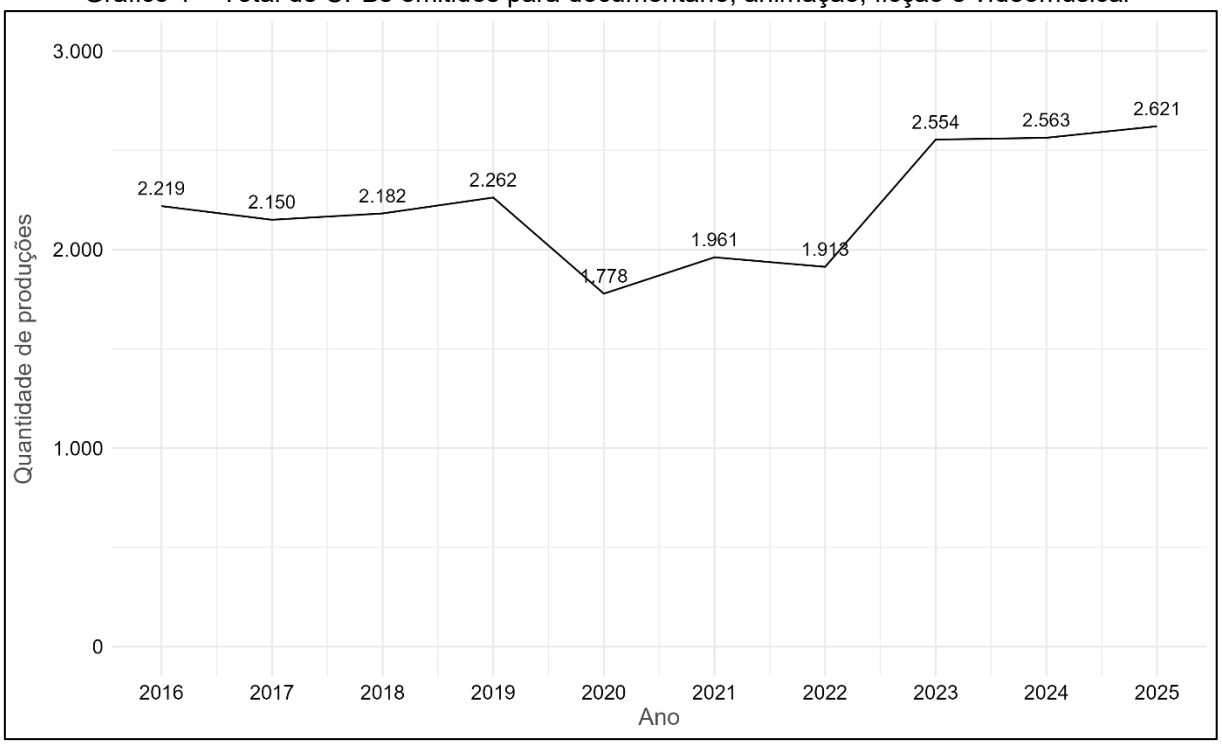
Analisada a participação regional na emissão de CPBs pela ANCINE desde sua criação, nesta seção analisamos o comportamento das produtoras de audiovisual no Brasil na última década. Para isso, foram acessados dados públicos de Obras não Publicitárias Brasileiras, disponível na plataforma de dados abertos do Governo Federal [7]. Foram coletados dados dentro de um recorte temporal entre 2016 a 2025 e as seguintes classificações de produção: documentário, animação, ficção e vídeomusical.

[7] A partir dos dados disponibilizados em https://dados.gov.br/dados/conjuntos-dados/obras-nao-publicitarias-brasileiras-registradas-na-ancine. Não foram consideradas as produções por pessoas físicas. Acessado em 13/06/2026.



O gráfico abaixo mostra o número de produções no período de análise. Observa-se que nos primeiros quatro anos (2016-2019), a quantidade apresenta estabilidade, com variações marginais. Com o choque da pandemia da COVID-19, o número de produções declinou 21%. Houve uma expressiva recuperação no ano de 2023, aumento de 34% em relação ao ano anterior, superando os níveis pré-pandemia em 13%.

Gráfico 1 – Total de CPBs emitidos para documentário, animação, ficção e vídeomusical



Fonte: elaborado pelos autores com base em dados da Ancine

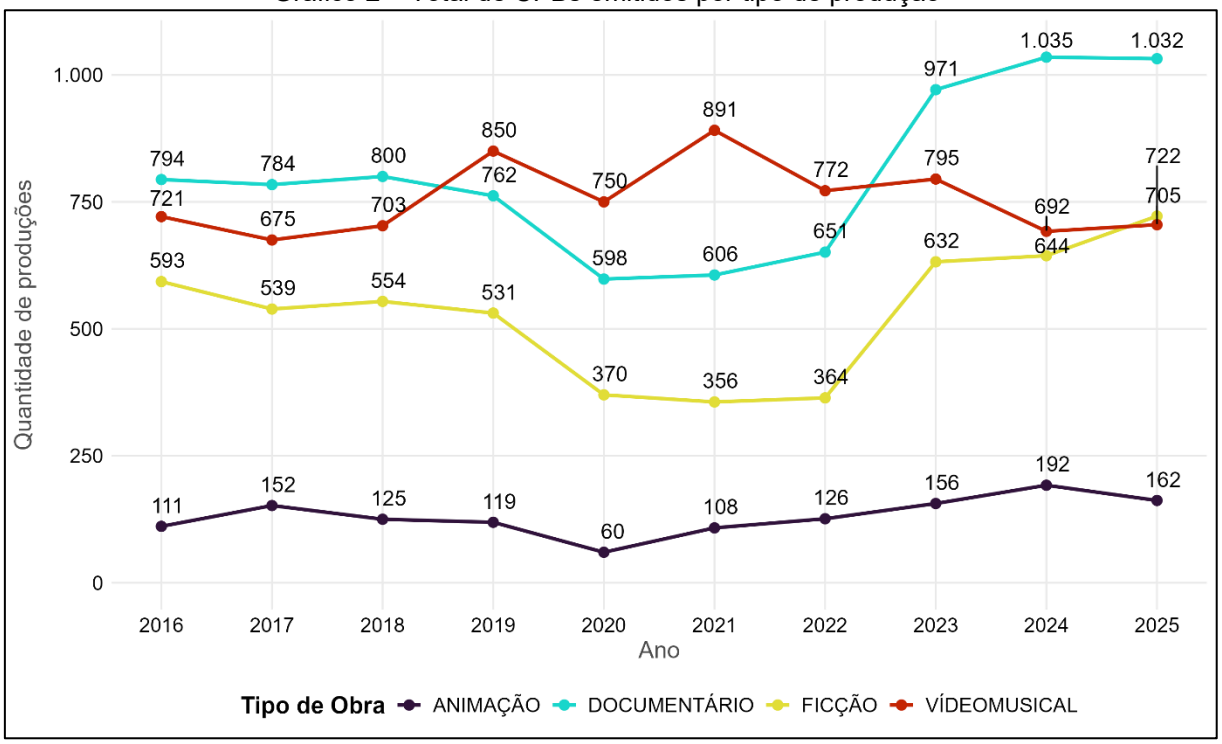
Os editais de fomento cultural ajudam a explicar parte do expressivo aumento de produções no ano de 2023. Políticas públicas de retomada cultural pós-pandemia, como a Lei Paulo Gustavo e a Lei Nacional Aldir Blanc destinaram investimentos de até R$ 18 bilhões, contemplando projetos audiovisuais.

Ao desagregar a análise por tipos de produção, é possível observar as obras audiovisuais mais impactadas pelo contexto da covid-19, conforme gráfico 2. De um lado, as obras de documentário e ficção apresentaram contração no período 2020-2022, e de outro, animação e videomusical foram afetadas pontualmente em 2020.



Ademais, é observada tendência decrescente em vídeomusical após 2021, e crescente nos demais tipos de produção – especialmente em documentários e ficção.

Gráfico 2 – Total de CPBs emitidos por tipo de produção



Fonte: elaborado pelos autores com base em dados da Ancine

No período analisado, houve 22.203 produções registradas na ANCINE, conforme pode ser visto na Tabela 2, distribuídas em 5.572 CNPJ distintos. A maior parte refere-se a obras de documentário e vídeo musical, com 36% e 34%, respectivamente. Ficção também apresenta participação significativa com 24%. O tipo de obra menos registrada é animação com apenas 6%.

Tabela 2 – Participação dos tipos de produção na emissão de CPBs

Tipo de Obra	**Número**	**Percentual**
Documentário	8.033	36%
Vídeo musical	7.554	34%
Ficção	5.305	24%
Animação	1.311	6%
TOTAL	**22.203**	**100%**

Fonte: elaborado pelos autores com base em dados da Ancine



RELICI

O estudo do comportamento das produtoras foi realizado por meio de uma técnica chama Análise de Sequência (AS), empregada no intuito de identificar padrões de trajetórias semelhantes de determinada entidade, neste caso, as produtoras. A técnica da AS é sistematizada em três etapas: codificação das trajetórias das produtoras em sequências; medição de dissimilaridades entre cada par de sequência; e redução de dados por meio análises de clusterização e/ou escalonamento multidimensional (Abbott & Tsay, 2000). A seguir descrevemos cada etapa da AS.

Para cada ano, as produtoras foram classificadas em quatro categorias de acordo com a quantidade de produções: sem produção, uma produção, duas produções, três produções ou mais. Dessa forma, obtêm-se uma sequência/ordenação para cada produtora, identificada através do CNPJ, com a quantidade de produções realizadas a cada ano. A figura 1 ilustra trajetórias de duas produtoras fictícias.

Figura 1 – Primeira etapa para Análise de Sequência: identificação de trajetória individual



Fonte: figura gerada por meio de Chatgpt (Open AI)

A segunda etapa da análise de sequência consistiu em analisar os pares das sequências para criar uma medida de similaridade entre elas. A figura 2 ilustra esta etapa. Observa-se que algumas sequências possuem maior proximidade (ex.: C e D). Enquanto outras possuem maior divergência. Esta etapa é importante para conduzir a última fase da AS, que permite determinar os padrões de trajetórias.



RELICI

Figura 2 – Segunda etapa para Análise de Sequência: análise de similaridade de trajetórias

	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	2025
Produtora A	0	0	1	2	3+	3+	2	1	2	3+
Produtora B	0	0	0	1	0	0	2	0	0	1
Produtora C	0	0	1	1	2	2	2	1	0	0
Produtora D	0	0	1	1	0	1	2	1	0	0
Produtora E	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0

Legenda (nº de produções no ano) | 0 Sem produção | 1 Uma produção | 2 Duas produções | 3+ Três produções ou mais

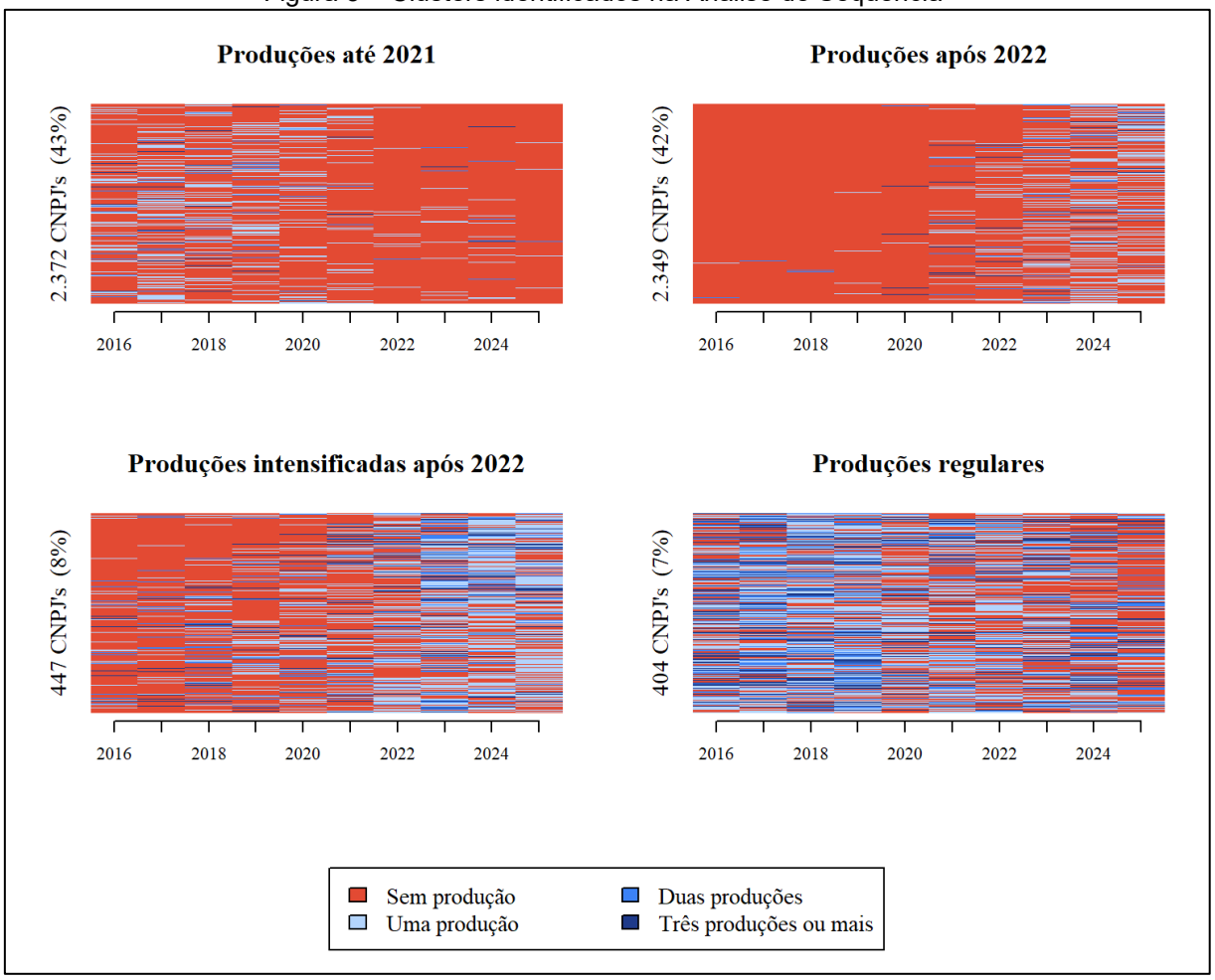
Fonte: figura gerada por meio de Chatgpt (Open AI)

A última etapa consistiu em aplicar técnicas de redução de dimensionalidade para identificar possíveis padrões de trajetórias. De acordo com as métricas analisadas, o processo de AS resultou em quatro clusters, que podem ser visualizados através do gráfico de índice. Cada linha do gráfico representa uma produtora diferente com a ordenação da quantidade de produções entre 2016 e 2025 (Figura 3).

O Cluster 1 (“Produções até 2021”) corresponde a 2.372 produtoras (43%) que registraram produções até o ano de 2021 sucedida por um período com menos ou nenhuma produção após este ano. O Cluster 2 (“Produções após 2022”) representa 2.359 produtoras (42%) que alcançaram maior volume de produções após 2022, mas em menor produtividade. No cluster 3 (“Produções intensificadas após 2022”) agruparam-se as produtoras que já haviam realizado produções anteriormente, e que intensificaram a produção após 2022, com uma presença de 447 (8%) das produtoras. Por fim, no Cluster 4 (“Produções regulares”) estão as 404 produtoras que apresentaram produções regularmente em todo o período analisado, correspondendo a 7% dos CNPJ’s.



Figura 3 – Clusters identificados na Análise de Sequência



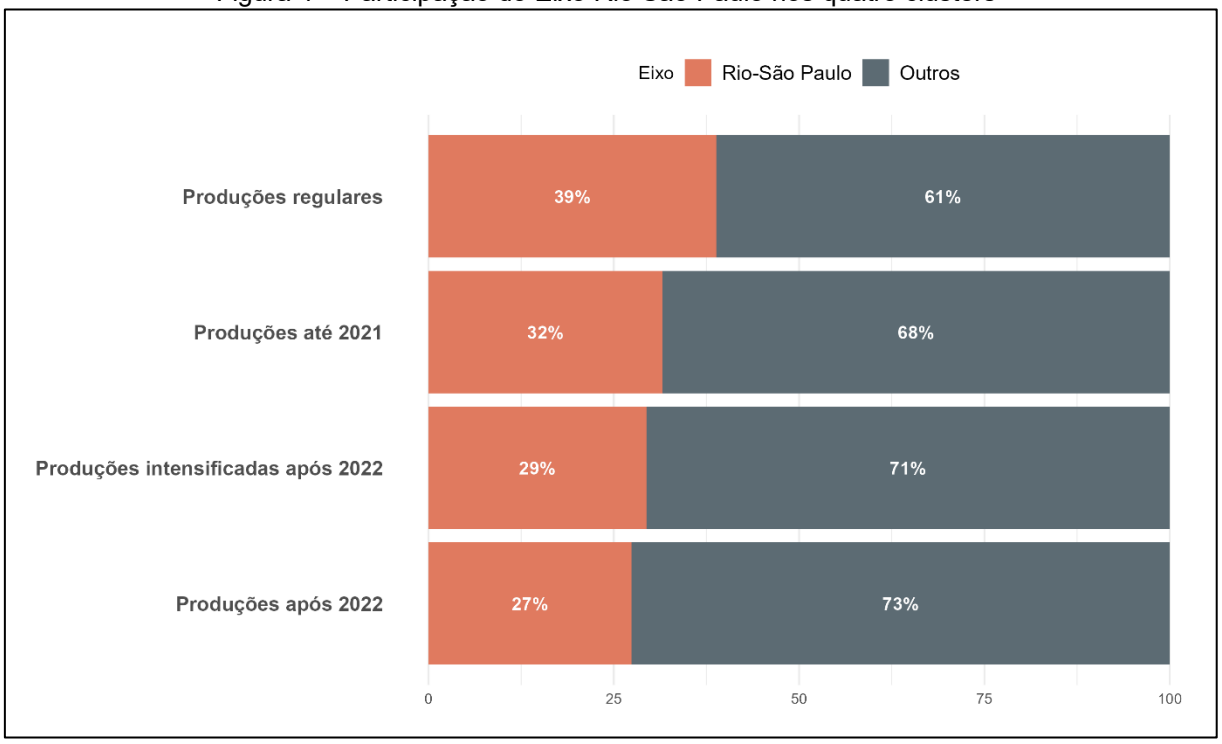
Fonte: elaborado pelos autores com base em dados da Ancine

Foi realizada análise para identificar o quanto das produções dos clusters estão concentrados nos estados de Rio de Janeiro e São Paulo, também conhecido como eixo Rio-São Paulo. A figura 4 mostra o percentual das produções no eixo Rio-São Paulo por cluster. Observa-se que as produtoras classificadas como “Produções intensificadas após 2022” e “Produções após 2022”, apresentam menor proporção de concentração nos estados de Rio de Janeiro e São Paulo, com 29% e 27%, respectivamente. Esta diminuição da presença relativa de Rio de Janeiro e São Paulo, comparada com o cluster de produções regulares (39%), pode ser efeito das políticas de estímulo à desconcentração da produção cinematográfica no Brasil, a partir da



promulgação da Lei 12.485/11 que criou proporções mínimas de aplicação dos recursos do FSA em 30% do valor para as regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste e 10% para a Região Sul, Minas Gerais e Espírito Santo.

Figura 4 – Participação do Eixo Rio São Paulo nos quatro clusters

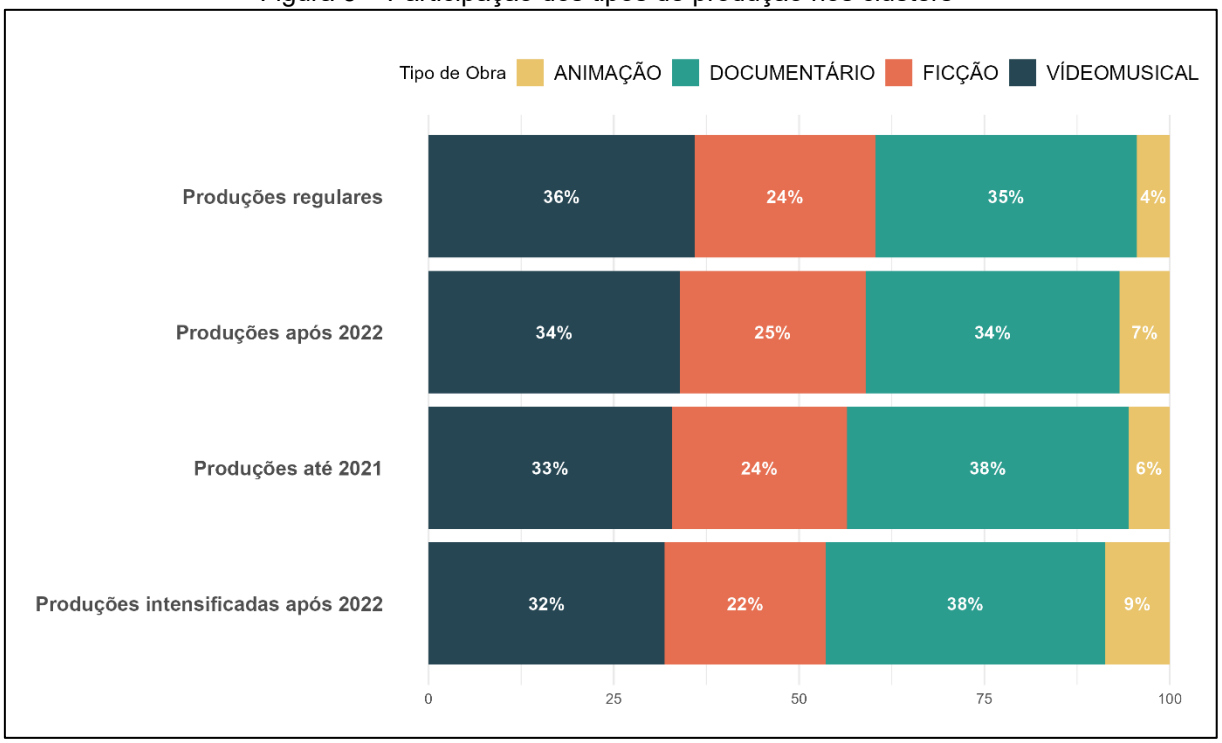


Fonte: elaborado pelos autores com base em dados da Ancine

A figura 5 mostra a prevalência por tipo de obra de cada cluster. As produtoras com o padrão de “Produções regulares” e “Produções intensificadas após 2022” apresentam comportamento contrastante. “Produções regulares” apresenta a maior proporção de obras de videomusical (36%) e a menor de animação (4%). E no sentido contrário, **“**Produções intensificadas após 2022” apresenta a menor proporção de obras videomusical (32%) e a maior de animação (9%). Os demais cluster mostram percentuais próximos ou intermediários entre os dois supracitados.



Figura 5 – Participação dos tipos de produção nos clusters



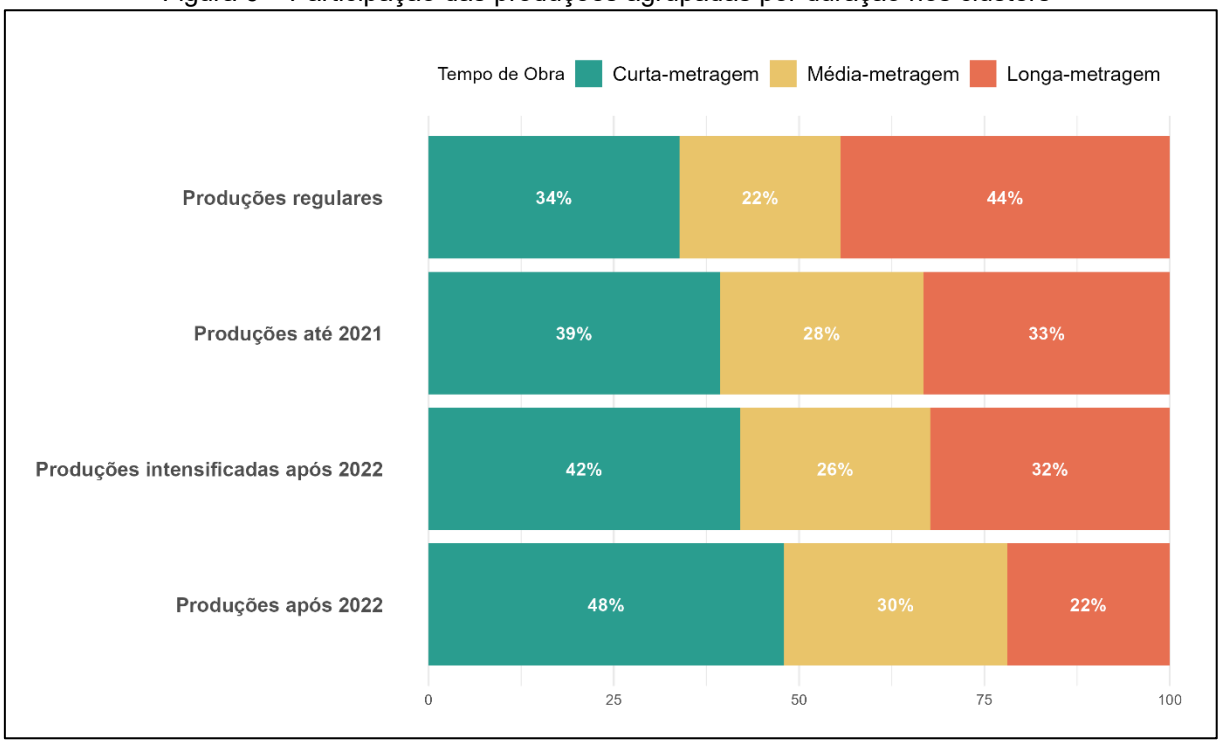
Fonte: elaborado pelos autores com base em dados da Ancine

De acordo com a normativa da Ancine (Decreto nº 6.304/2007), é possível classificar as obras audiovisuais de acordo com o tempo da obra: Curta-metragem, até 15 minutos; Média-metragem, mais de 15 até 70 minutos; e Longa-metragem, mais de 70 minutos. A figura 6 mostra a prevalência dos tipos de obras de acordo com o tempo por cluster. Para esta análise, as produções registradas em formato seriada com mais de 70 minutos, também foram classificadas como longa-metragem. Os clusters “Produções regulares” e “Produções após 2022” apresentaram padrões inversos de predominância. De um lado, “Produções regulares” exibiu as menores proporções de curta (34%) e média-metragem (22%) e a maior em longa-metragem (44%). Em sentindo contrário, “Produções após 2022” exibiu as maiores proporções de curta (48%) e média-metragem (30%) e a menor em longa-metragem (22%). Os demais cluster apresentaram percentuais intermediários. Esta diferença pode estar associada à maior experiência das produtoras do primeiro cluster, visto que,



usualmente, as primeiras obras de produtoras tendem a ser de menor duração, em função do menor volume de recursos financeiros para sua realização.

Figura 6 – Participação das produções agrupadas por duração nos clusters



Fonte: elaborado pelos autores com base em dados da Ancine

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste editorial descrevemos, com base em dados da ANCINE, a dinâmica da produção audiovisual de quatro tipos de produtos brasileiros – documentário, animação, ficção e vídeo musical – nos últimos dez anos. Para isso, a partir de uma breve descrição da história recente do fomento à produção de audiovisual no Brasil, e de sua distribuição geográfica, utilizamos a Análise de Sequência para evidenciar quatro padrões de comportamento das produtoras no mercado brasileiro entre 2016 e 2025.

Ao revelarmos quatro padrões de atuação nesse mercado, sugerimos que pode haver uma relação entre a maior presença de produções realizadas fora do eixo Rio-São Paulo, após 2022, com as distribuições de percentuais mínimos dos recursos



do FSA as estas regiões, diminuindo a concorrência com as produtoras de São Paulo e Rio de Janeiro.

No entanto, devemos reconhecer que a análise aqui relatada apresenta limitações por ser centrada unicamente em quatro tipos de produção e não considerar as produções oriundas de pessoas físicas. Um estudo mais abrangente, considerando todas as produções, não foi possível de ser realizado devido à necessidade de identificação das produtoras por algum indicador, que nos levou ao uso do CNPJ das produtoras. Porém, para as produções por pessoas físicas não foi possível fazer tal separação já que os dados não informam o CPF de cada indivíduo.

Por fim, nossos resultados podem levar a outros estudos. Por exemplo, pode ser interessante realizar investigações sobre as estratégias adotadas pelas produtoras em cada cluster. Entrevistas com dirigentes de produtoras de cada cluster oriundas das diferentes regiões do país poderiam contribuir para um entendimento mais refinado do mercado de audiovisual brasileiro.

REFERÊNCIAS

Abbott, A., & Tsay, A. (2000). Sequence analysis and optimal matching methods in sociology: Review and prospect. Sociological Methods & Research, 29(1).

Barbosa, W. G. C. (2013). A criação da Ancine e as instituições de cinema no Brasil a partir das legislações que as criaram. **Dia-Logos: Revista Discente da Pós-Graduação em História**, 7, 212-224. Retirado de https://www.e-publicacoes.uerj.br/dia-logos/article/view/23292.

Gimenez, F. A. P. (2024). Breve panorama da distribuição de recursos do fundo setorial do audiovisual. **Revista Livre de Cinema**, 11 (3), 1-14. doi.org/10.5281/zenodo.13951137.

Gimenez, F. A. P. (2023). Filme brasileiro nas salas de cinema: participação regional na produção, desempenho de público e os efeitos da pandemia de covid19. **Revista Livre de Cinema**, 10(2), 1-8. doi.org/10.5281/zenodo.8027052.

Gimenez, F. A. P. (2021). Política de fomento ao cinema: a questão do estímulo à regionalização da produção de filmes no Brasil. **Revista Eletrônica Internacional de**



Economia Política da Informação da Comunicação e da Cultura, 23(2), 62-75. Recuperado de https://periodicos.ufs.br/eptic/article/view/13803.

Morais, K. S. de (2019). Do apogeu à crise da política audiovisual brasileira contemporânea. Chasqui. **Revista Latinoamericana de Comunicación**, 142, 57-74. doi.org/10.16921/chasqui.v1i142.4069.