

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação

**Dinâmicas de mercado dos conteúdos Originais e
Exclusivos das plataformas de SVoD**

Alexandre D'Lou

São Paulo, junho de 2022.

Ao meu pai pelas horas de filmes assistidas ao seu lado.

Continuo fechado com minhas posições de um cinema terceiro-mundista. Um cinema independente do ponto-de-vista econômico e artístico, que não deixe a criatividade estética desaparecer em nome de uma objetividade comercial e de um imediatismo político.

(ROCHA, Glauber, 1981)

Dinâmicas de mercado dos conteúdos Originais e Exclusivos das plataformas de SVoD

Alexandre D'Lou¹

Resumo

Este artigo buscou mapear os títulos com o selo Original ou Exclusivo, presentes nas principais plataformas de SVoD e que foram produzidos por empresas produtoras brasileiras. Analisando assim a dinâmica deste mercado. Tem como suporte teórica a teoria da dependência de Celso Furtado e reflexões de Paulo Emílio Gomes sobre o subdesenvolvimento do cinema nacional. Obtendo dados substanciais do setor, além de descer considerações sobre os efeitos que as plataformas proporcionaram para o mercado audiovisual nacional.

Abstract

This article aimed to map the titles with the Original or Exclusive label, present in the main SVoD platforms and which were produced by Brazilian producing companies. This analyzing the dynamics of this market. Having as theoretical support the theory of dependence of Celso Furtado and reflections of Paulo Emílio Gomes on the underdevelopment of national cinema. Resulting in substantial industry data, in addition to downgoing considerations on the effects that the platforms have provided for the national audiovisual market.

Resúmen

Este artículo tuvo como objetivo mapear los títulos con la etiqueta Original o Exclusiva, presentes en las principales plataformas SVoD y que fueron producidos por empresas productoras brasileñas. Analizando así la dinámica de este mercado. Teniendo como soporte teórico la teoría de la dependencia de Celso Furtado y reflexiones de Paulo Emílio Gomes sobre el subdesarrollo del cine nacional. Dando lugar a datos sustanciales de la industria, además de consideraciones rebajas sobre los efectos que las plataformas han proporcionado para el mercado audiovisual nacional.

¹ Pós-graduando em Mídia, Informação e Cultura pelo Celacc-USP. Graduado em Comunicação Social - Rádio e Tv pela UAM - Universidade Anhembi Morumbi

Palavras chaves: Streaming; VoD; plataformação; mercado audiovisual; cinema

Keywords: Streaming; VoD; plataformization; audiovisual market; cinema

Palabras claves: Streaming; VoD; plataformización; mercado audiovisual; cine

Introdução

A plataformação reconfigurou o mercado audiovisual em todo o mundo, e no Brasil não foi diferente. Os serviços de Vídeo Sob Demanda (VoD), dinamizaram o cenário de consumo de filmes e séries, essas plataformas obrigaram o cinema e a tv repensarem a relação com seu público, já que com o VoD torna possível o título ser assistido, virtualmente, a qualquer momento. Escolher um conteúdo audiovisual para assistir, em uma plataforma de VoD, atualmente, pode ser tão simples como mudar de canal de tv.

As plataformas de VoD² não se restringem a apenas um modelo de negócio, mas sim propostas diversas na forma que negociam seus catálogos com os clientes. De forma geral a Agência Nacional do Cinema, Ancine³ (2019), propõe uma organização que se estabelece a partir do modelo de negócio, sendo por assinatura, por transação, via publicidade ou mantida de outra forma. Lembrando que uma mesma plataforma pode adotar modelos híbridos, em seus planos de acesso⁴. Pode ser melhor detalhada no quadro 1:

Quadro 1 – Modelos de negócio dos VoD

Categoria	Descrição	Exemplos
AdVoD	Plataformas que oferece acesso aos conteúdos sem pagamento, com inserções publicitárias na transmissão.	YouTube e PlutoTV
SVoD	Plataformas que seu catalogo é acessado por uma assinatura mensal. Semelhante a tv paga.	Netflix, Prime Video, HBO Max e Disney Plus
TVoD	Plataformas que negociam a venda ou o aluguel da licença do título. Podendo ser até mesmo feito o download. Categoria que se assemelha ao <i>home vídeo</i> .	Google Play, Vivo Play, Looke
FVoD	Plataformas com conteúdos gratuitos para o público, com licenciamento dos títulos mantido por órgão do setor público ou privado.	Sesc Digital, Vix e Itaú Cultural Play

Fonte: Adaptado de O2 Play (2022).

² O VoD é um grande termo guarda chuva, tendo podendo ser subdividido a depender do seu modelo de negócio, forma que a plataforma negocia seus conteúdos com o usuário final. Além de existir plataformas que adotam mais de um padrão em seus negócios.

³ A Ancine é um órgão de regulação e fomento do mercado audiovisual no país. <https://www.gov.br/ancine/pt-br>

⁴ Exemplo de modelo híbrido é o caso do YouTube, que possui plano de assinatura, para retirar as propagandas dos vídeos <https://www.youtube.com/premium>.

Na escrita deste artigo, a listagem do portal Teleco, referência em dados sobre o mercado de telecomunicações e tecnologia, totalizava 64 serviços operando no território nacional, entre seus diversos modelos de negócio (TELECO, 2022).

Neste segmento de mercado, tem destaque a pioneira Netflix, que inaugurou em 2007 o SVoD. Assim o espectador escolhe o que assistir, em seu tempo, o título que deseja, dentro do catálogo da plataforma, faz a recepção em tempo real, por *streaming*⁵, sem que seja necessário realizar o download completo (DAVINO, TEODORO, 2020). Ao mesmo tempo em que cresce esse mercado, surgindo outras plataformas de SVoD, para disputar a atenção do público, o fortalecimento de seus acervos ganha mais atenção. Estabelece-se, assim, uma guerra dos *streamings*, na oferta de conteúdo e na busca pela fidelização de seu público. A Netflix iniciou uma estratégia de adquirir a distribuição exclusiva de conteúdo para o seu catálogo, com os seriados *House of Cards* (2013) e *The Orange is the New Black* (2013). E segue ampliando energias na produção de seus próprios conteúdos.

A primeira produção latina, que viria a trazer o selo Original Netflix foi *Narcos* (2015), produzido na Bolívia. E a primeira brasileira se deu com 3% (2016), sendo a segunda produção da plataforma Original fora do seu país de origem (LIMA, 2020). No ano seguinte, outro lançamento brasileiro, o longa-metragem *O Matador* (2017). Assim demonstrando o interesse pelo mercado latino-americano da plataforma, que só depois lançou produções nestes modos oriundas de outros continentes.

O presente trabalho se baseia em um estudo comparativo, no qual analisamos os seis serviços de SVoD com a maior presença no mercado brasileiro. Juntos Netflix, Prime Video, Disney Plus, HBO Max, Globoplay e Star Plus respondem por 85% do segmento no mercado brasileiro (TELECO, 2022). Foi realizado um mapeamento de seus conteúdos, que possuem exclusividade nessas plataformas. Onde ocorria menção ao menos uma empresa produtora brasileira, creditada ao título. O recorte

⁵ O *streaming* é a tecnologia que permite transmissão contínua de um conteúdo multimídia, não sendo necessário o download completo do conteúdo no servidor. Características presentes principalmente nas plataformas de SVoD e AdVoD, veiculação de propaganda, como o Youtube e Pluto Tv.

temporal toma como base os conteúdos lançados a partir de 2012⁶ até dezembro de 2021.

Este estudo, se sustenta na fortuna crítica do cineasta e crítico Paulo Emílio Sales Gomes, bases da teoria da dependência de Celso Furtado, pesquisas que observam o fenômeno da plataformização no audiovisual e impactos na indústria, além da pesquisa realizada por Penner e Straubhaar (2020) sobre os títulos originais e exclusivos na Netflix. Deste modo, torna-se possível analisar o momento vivido por essa indústria. Enxergar como os conteúdos brasileiros estão dispostos neste ambiente digital. Ainda traz luz para a dinâmica entre o parque produtivo brasileiro e os principais serviços de SVoD. Aponta por fim um cenário futuro para essa relação de mercado.

O presente artigo está estruturado em seis partes. Começa-se pela análise da dependência cultural histórica do audiovisual brasileiro, fundamentada pelos pensamentos de Paulo Emílio e Celso Furtado. Os autores demonstram como, historicamente, o cinema, e a cultura brasileira se organizam de modo dependente aos centros econômicos do norte global. Em seguida, apresentam-se os efeitos da plataformização no mercado audiovisual, no contexto de convergência do setor digital, como proposto por Henry Jenkins (2015), e como ela afeta a indústria brasileira. Nas duas últimas seções empíricas, apresenta-se a metodologia adotada para a criação do levantamento inédito e sua posterior análise quantitativa e qualitativa. Por fim, o artigo discute a necessidade de haver uma regulação do setor, como a contribuição de conteúdos originais tem impactado o mercado brasileiro do audiovisual e sugere novos estudos no campo.

2. A dependência cultural no audiovisual Brasileiro

O debate da dependência na produção cultural tem no cineasta e crítico Paulo Emílio Sales Gomes, importante sustentação teórica. Em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1986) examina a formação do cinema brasileiro, de 1896 a 1966, apresenta também bases de seu pensamento crítico aos seus colegas

⁶ O seriado *3%* foi a primeira produção brasileira a ser lançada como Original, em 2016 pela Netflix. No entanto o estudo encontrou registros de produções lançadas primeiramente em outros segmentos, classificadas como Originais pelas suas plataformas, casos da HBO Max, Globoplay e Star Plus.

cineastas e ao sistema produtivo fílmico vigente no país. Essa obra de Paulo Emilio dialoga com os pensamentos de Celso Furtado, que demonstra que as relações de desigualdade econômica e dominação, presentes no campo da cultural, são espelhos de outras camadas, nas interações macrossociais internacionais. Seus conceitos podem ser transpostos facilmente para o mercado audiovisual. Apesar de não serem contemporâneos, os textos continuam sendo debatidos na academia e influenciando o pensamento crítico. Pode ser visto, por exemplo, ecoando no estudo de Penner e Straubhaar (2020), que compartilham ideias com o conceito de dependência cultural. Esses dois últimos autores refletem sobre a desigualdade na formação dos títulos Originais e Exclusivos disponíveis na plataforma Netflix.

Ao longo de sua carreira, Paulo Emílio sustentou que o cinema brasileiro está posicionado no subdesenvolvimento, em contraponto à cinematografia estadunidense e até mesmo à europeia, que seriam mercados ditos “maduros”. E que ainda essa posição não seria um estágio no processo de desenvolvimento, mas sim uma condição dada, no mesmo lugar ele posiciona outras cinematografias pelo mundo, como a Árabe e Hindu. Afirmando que "não somos europeus, nem americanos do norte, mas destituídos de uma cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é" (GOMES, 1986). Para ele, os elementos da cadeia produtiva, destes países, incluindo produtores, exibidores e distribuidores, carregavam uma condição de mediocridade. E que os atores da indústria não estariam conscientes da necessidade de trazer igualdade, entre o cinema brasileiro e o estrangeiro (VIANNA, S.D.). "No limite, o lugar do brasileiro em relação ao cinema seria o de apreciador, pois quem o faz bem é sempre o estrangeiro" (VIANNA, S.D.).

Os efeitos práticos, da dependência cultural, se evidenciam quando observamos o interesse do público brasileiro pela sua própria cinematografia. Em pesquisa recente realizada pelo Datafolha e Itaú Cultural, um terço das 2,2 mil pessoas ouvidas rejeitam os filmes nacionais. 19% nunca foram ao cinema para ver um filme nacional. Pelas plataformas, de VoD, 22% assistiram apenas produções estrangeiras. A pesquisa demonstra que a rejeição à produção nacional não é a mesma, entretanto ainda existe a preferência pelo produto importado, ainda mais com os entraves que os conteúdos brasileiros ainda possuem, para chegar até seu público, nas salas de cinema, tvs e nas plataformas (SOUSA, 2021).

A Netflix, possui vanguarda no uso de dados de seus assinantes, acumula grande atenção das pesquisas neste campo, sobre diversos aspectos. Recentemente Penner e Straubhaar, apresentaram um diagnóstico sobre a produção de conteúdo nesta plataforma, constatando a desproporção na origem de títulos Originais ou Exclusivos. Essa distinção, apresenta pelos autores é relevante, pois todas as obras, presentes nos serviços de VoD, possui um contrato de licenciamento, variando o nível de direitos que a plataforma possui sobre certo título e formalizando exploração econômica da obra.

Quando o título possui o licenciamento Exclusivo, a plataforma que a obtém, garante para si o potencial atrativo do público-alvo, para sua janela de exibição⁷. O selo Original além de exclusividade traz propriedade nos direitos de exploração. Ou seja, no caso do produto Original a plataforma é dona da obra em si, em certos casos ela mesmo encomenda a uma produtora certo conteúdo, como visto mais à frente no caso de *Stranger Things* (2016) e *Irmandade* (2019), ambos da Netflix.

Penner e Straubhaar (2020) apontam que, mesmo de espectro diverso, as produções da Netflix, quando observado as origens dos títulos, existe desproporção. Com forte presença conteúdos concebidos em países do Hemisfério Norte e idioma original o inglês.

Somente os Estados Unidos são responsáveis por quase 58% dos conteúdos exclusivos disponíveis. Se forem somadas produções dos outros países anglófonos (Inglaterra, Irlanda, Canadá, Austrália e Nova Zelândia), o total chega a mais de 75% de tudo que é original ou licenciado com exclusividade oferecido no catálogo brasileiro. (PENNER, STRAUBHAAR, 2020, p.138).

Com as premissas colocadas neste capítulo e resgatando os dados apresentados por Penner e Straubhaar, acerca da formação dos catálogos da Netflix e suas origens, é possível buscar reflexão nos escritos de Paulo Emílio Gomes, sobre a produção cinematográfica de sua época, transpor esses conhecimentos para o cenário atual e propor uma análise desde mercado.

O cinema brasileiro mante-se refém das estruturas internacionais dominantes, como as indústrias cinematográficas de Hollywood e da europeia. Mesmo apresentando

⁷ Tratando aqui janela de exibição como os diferentes mercados de distribuição de conteúdo audiovisual. Cinema, tv, VoD. Os direitos de exclusividade podem variar em janelas, territórios e temporalidade.

maior estrutura, que em décadas passadas, sofre ainda na condição de dependente como colocado por Celso Furtado.

3. Mercado, convergência e conteúdo

No audiovisual existe um fato evidente, o enorme poder econômico e simbólico que Hollywood possui frente a outros mercados. Ao longo do tempo, os grandes estúdios se consolidaram como maior polo dessa indústria, em todo o mundo. Contando com um histórico de produções de enormes cifras em seus orçamentos. Não desprezam a importância da propaganda para suas obras, nem mesmo a necessidade de sistemas de distribuição eficientes (RUY, 2013). Com isso, tornou-se hegemônico o filme hollywoodiano, nas salas de cinema e tvs pelo globo.

Atualmente essa mesma indústria levou seus catálogos, de anos de história, a formarem o acervo das plataformas⁸. A convergência midiática, proposta por Henry Jenkins, aproximou o mercado de entretenimento audiovisual das companhias de telecomunicações e informática, tornando possíveis produções cada vez mais transnacionais, formatos de consumo diferencial, além das tecnologias que propiciaram o surgimento dos sistemas responsáveis pelas plataformas.

Alguns canais de tv paga, como o caso da HBO, pertencente a WarnerMedia, uma subsidiária da AT&T, já se aventurava em produções originais na América Latina bem antes do advento do VoD. No Brasil, essa abordagem iniciou com o seriado de ficção *Mandrake* (2005). Após a Lei Seac⁹, em 2011, foi possível ver um incremento no nível de produções, promovendo um movimento das empresas produtoras nacionais, outros canais buscaram parceiros para criar novos conteúdos, dinamizando a economia do setor nos anos seguintes. É possível perceber que, nas estratégias empresariais, existe grande importância as produções exclusivas.

Uma rápida observação, para as interfaces das plataformas, evidencia a menção ao selo Original, nos seis SVoD que foram objetos deste estudo. A Netflix, já em 2016 veio a se tornar principal detentora de direitos de obras seriadas no mundo, com 43

⁸ A Netflix, antes de direcionar esforços na contratação de seus próprios títulos Originais, firmou contratos de licenciamento dos acervos dos grandes estúdios hollywoodianos.

⁹ A SEAC, a lei 12.485, regulou as emissoras de acesso condicionado, tvs a cabo, trazendo cotas de produção nacional para a grade de programação dos canais, fomentando assim o setor.

produções. Isso apenas 3 anos depois do lançamento de sua primeira produção, *House of Cards*, já superando o canal CBS (PENNER, STRAUBHAAR, 2020). Os autores ainda apresentam dados de uma manutenção do domínio de produções anglófonas, na Netflix, 75,21%, do total de obras exclusivas ou originais no serviço, somente 3,9% tinham origem latino-americana e 20,87% de outras origens, dados de 2018. A plataforma vem operando, em todo o território latino, com uma postura colonizadora, com suas escolhas nos investimentos em conteúdos Originais. Conquista grandes lucros na região, entretanto opta por direcionar o lucro para produzir em outros territórios (D'LOU, 2021). Em 2014 Ted Sarandos, fundador e idealizador do modelo de negócio da Netflix, se posicionou sobre os planos para a empresa:

Por fim, queremos produzir conteúdo original, porque é hora de termos mais controle sobre os programas que mais importam para nossos clientes. Nós realmente apreciamos o valor que os programas serializados oferecem. Muitas pessoas assistem a eles e os amam. Nossos dados suportam a tendência, e é por isso que você vê um investimento tão explícito na televisão na Netflix. Conseguimos aumentar a audiência do conteúdo serializado, reconhecendo o comportamento do público e fornecendo cada vez mais dramas de uma hora, bem produzidos e altamente serializados. (CURTIN, HOLT, & SANSON 2014, p. 141).

Os anos seguintes o segmento do VoD então se intensificou. No Brasil, com a criação do Globoplay (2015), e a chegada de serviços de SVoD internacionais como a Prime Video (2015), Disney Plus (2020) e Star Plus (2021) e a Warner com o HBO Go (2010), que veio a se transformar em HBO Max (2021), que se somaram a outras dezenas, contamos hoje com 64 em operações (TELECO, 2022).

As plataformas assim firmam contratos com produtores locais, cada uma a seu modo. A HBO Max inclusive escolheu compor seu acervo com outros títulos, de seu canal de tv pago, que já tinham direitos de distribuição exclusivos. É o caso dos seriados brasileiros *O Negócio* (2013) e *PSI* (2014). Entretanto com ausências relevantes, até o momento como as séries *Filhos do Carnaval* (2006) e *Alice* (2008), entre outros (LEMOS, 2015). A Globoplay, única brasileira neste estudo, adotou prática semelhante para seu SVoD, trazendo obras já lançadas nos canais Globosat em anos anteriores, como a série *Sessão de Terapia* (2012), lançada primeiramente no GNT.

O ano de 2020 evidenciou a importância do streaming no consumo da produção audiovisual em todo o mundo. As plataformas Netflix e Amazon Prime Video registraram juntas, só no primeiro trimestre de 2020, mais de 40 milhões de assinantes em toda América Latina, com 34.318 e 6.987 milhares de assinaturas, respectivamente. (CONSOLE, D'LOU, 2021).

O Prime Video, pertencente à gigante de comércio eletrônico Amazon, também aposta em acordos com produtores pelo mundo para desenvolver seus conteúdos. A primeira produção brasileira a levar o selo Original na plataforma foi o seriado *Tudo ou nada*, (2020)¹⁰. A Disney, com seus dois serviços de SVoD, com anúncios de produções originais para 2022¹¹, sendo que já estão presentes produções nacionais originais na Star Plus.

O filme hoje pode ser consumido por meio de catálogos personalizados, presentes nas plataformas de vídeo sob demanda, geridos por uma inteligência algorítmica, ou seja, estruturas de programação que tornam possível uma curadoria feita pela "máquina". Os VoDs podem dotar de linhas de código com propósito de definir o que o usuário terá mais fácil acesso, em suas telas. Esse processo reforça o histórico de consumo (POELL, NIEBORG, VAN DIJCK, 2019). Efeito desse processo é distanciar cada vez de uma curadoria humanizada, na disposição dos títulos. O processo mecanizado se anuncia em prol de uma melhor experiência do serviço ao usuário. Entretanto contribui para a formação de "bolhas", entre os usuários dos serviços de conteúdo (GUIMARÃES, 2017). Algo presente nos serviços de VoDs, que deve ser levado em consideração quando forem estudados os catálogos dessas plataformas, pois pode afetar diretamente no reforço do gosto de seu público-alvo.

Os algoritmos e dados coletados, dos consumidores, contribuem na definição do que será explorado economicamente pela plataforma. Os conteúdos cada vez mais personalizados, visam atender recortes de públicos mais específicos. Assim o monitoramento de seus assinantes, do que é visto, quanto tempo, os *likes*, entre outras dados, orientam as empresas a construir seus bancos de dados, estabelecer perfis de usuários e oferecer uma experiência diferenciada. Deste modo os catálogos são organizados de maneira personalizada para cada um. Esse tipo de

¹⁰ Informação disponível, em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2020/02/03/os-detalhes-da-primeira-producao-brasileira-da-amazon.html>

¹¹ Informação disponível, em: <https://www.terra.com.br/diversao/tv/series/disney-revela-imagens-de-suas-novas-series-brasileiras,51240092c12fd1ad699af83b81f1d3b4vswaw3vr.html>

monitoramento permitiu que a Netflix orientasse os produtores a produzir um de seus seriados de maior sucesso internacional *Stranger Things* (FOLHA, 2016).

a partir de informações específicas do consumo de seus assinantes, a Netflix consegue criar produtos culturais feitos sob demanda, cujos elementos empregados na composição da obra (filme ou série) coadunam, precisamente, com o desejo e gosto de seu público-alvo. Assim, a partir da “receita” obtida pelo monitoramento digital e pela utilização dos algoritmos de personalização, torna-se possível criar produtos cujo êxito é quase infalível. (GUIMARÃES, 2017)

Sarandos sabe da importância de deter os direitos de seus conteúdos, de maneira exclusiva, alinhado ao conhecimento dos dados de seus assinantes. Assim permite que sua empresa favoreça suas próprias produções, em detrimento de outras, com outros acordos de licenciamento. A Netflix está assim montada, em um tripé: catálogos de títulos personalizados, coleta de dados dos assinantes e produção de conteúdo original massivo. Outros serviços de SVoDs têm dado importância similar aos seus próprios conteúdos, seguindo as bases colocadas por Sarandos e sua empresa, até mesmo usando a mesma categorização original em seus catálogos, talvez adotando práticas algorítmicas semelhantes, na coleta de dados de consumo¹².

O estudo de Penner e Straubhaar (2020) já sinalizavam a feroz dominação do conteúdo estrangeiro na Netflix. Caracterizada como ameaça para o mercado latino-americano, colocam ainda que os planos de expansão da plataforma se baseiam na associação com produtores locais, somente assim poderia a plataforma contar com volume crescente de conteúdos de Originais.

Observando o lado jurídico do setor, carece um marco regulatório do VoD, que possa reorganizar as dinâmicas produtivas e fomentar a produção nacional nas plataformas. A própria Ancine reconhece dificuldades em regular a modalidade, Ikeda (2021) afirma que sem ações nesse sentido as plataformas levam uma vantagem econômica, frente a outras categorias da indústria, que já possuem obrigações legais. Criou-se, assim, a grande categoria VoD, um ambiente com menores obrigações

¹² O estudo não buscou comprovar a existência, nem a forma do uso de estruturas algorítmicas, na coleta de dados das plataformas. Porém não observamos impedimentos para que as plataformas destacadas não adotassem tal prática.

tributárias e outras ferramentas que poderiam contribuir ativamente com a produção nacional.

Lembrando da importância econômica, a Ancine demonstra que, em 2018, o setor audiovisual brasileiro superou a indústria farmacêutica e a têxtil. Porém, mesmo com o fortalecimento do VoD no país, os postos de trabalho ainda eram maioria nas emissoras de tv, respondendo por 57%. (LAUTERJUNG, 2021). O panorama feito pela agência ainda indica que o setor, no mesmo ano, foi responsável por injetar na economia 26,7 bilhões de reais na economia (ANCINE, 2021). Uma análise segmentada demonstra a enorme expressividade do VoD, historicamente contribuindo com a maior fatia, que apesar da queda apresentada em 2018, quando analisada a participação na atividade econômica, mantém o crescente, ameaçando a Tv Paga e Aberta (ANCINE, 2020).

Dados de 2019 reforçam ainda mais, adicionando 27,5 bilhões de reais ao PIB do país, o setor, que apesar de ter ficado atrás da indústria farmacêutica, manteve-se performando entre uma das principais indústrias do país. Registrou um crescimento de 324,2%, entre os anos de 2015 e 2019 para a categoria: portais, provedores de conteúdo e outros serviços de informação na internet, onde a agência enquadrou o VoD (ANCINE, 2022). As informações mais recentes comprovam o que se apontava lá em 2018. O VoD se consolidou, já em 2020, superando a tv paga e segue ampliando seu espaço no mercado (PIMENTEL, 2020).

O mercado audiovisual contemporâneo se posiciona como um setor pulsante e complexo. A convergência dos meios elevou o potencial econômico dos filmes, trouxe atenção de grupos econômicos de outros setores, como a gigante do comércio eletrônico Amazon, na criação do seu VoD, aproximou a informática e as telecomunicações da velha Sétima Arte. E contribuiu para reforçar ainda mais a tradição da dependência cultural no modo de contar histórias.

4. Os conteúdos originais e exclusivos dos SVoDs

O mapeamento, dos títulos exclusivos, proposto para esse artigo, partiu de uma observação direta de cada uma das seis plataformas destacadas. Encontrando as categorizações de seus acervos, que fossem possíveis determinar produções que se

enquadraram como sendo Originais ou Exclusivas. Os serviços escolhidos destacam em seu catálogo as produções originais e exclusivas com especificidades.

Na Netflix foi bem claro, com subdivisões no campo de séries e filmes, que tornavam possível encontrar o que era de licenciamento exclusivo e brasileiro, porém sem distinguir se algo possuía licença de distribuição exclusiva. No caso do Prime Video, ainda existe a distinção de Amazon Original e Amazon Exclusive. A HBO Max não faz distinção nas produções exclusivas para seu SVoD e no que está presente também em seu canal de tv paga, na pesquisa não é feita essa diferenciação. Globoplay, apresenta uma categorização ampla, entre formatos de obras, única no estudo que considera conteúdos jornalísticos, diferenciando-se dos documentários, além de ter espaço para outros gêneros não ficcionais, como reality show ou humorísticos, sempre com a distinção do que é exclusivo na plataforma, com o selo Original Globoplay. Já a Star Plus, possui um setor com seus exclusivos, contando poucos títulos. O serviço Disney Plus não apresentou nenhum conteúdo Original ou Exclusivo, na data da obtenção dos dados.

Desta forma foram selecionadas as produções que se somavam tendo origem produtiva o Brasil, para isso, consideramos a presença de ao menos uma empresa produtora brasileira nos créditos, além de estar presente na plataforma mencionado como Original ou Exclusivo. Classificando assim, com nome do título, ano de estreia, créditos das produtoras e formato.

A determinação para relacionar a empresa produtora de cada obra selecionada se deu usando o banco de dados do site Internet Movie Database (IMDb), que agrega dados inseridos pelos próprios produtores, podendo ter divergência entre o crédito menciona neste artigo e o nome real da empresa produtora¹³. Nos casos onde não estava determinado os créditos das empresas produtoras no IMDb, foi necessária fazer a verificação deste na própria obra, assistindo os créditos de encerramento.

A partir desse processo manual, foi feita a organização dos dados, em planilha, unificando as informações das obras audiovisuais e relacionando aos dados do portal

¹³ O IMDb se baseia em um banco de dados virtual e colaborativo, atualmente pertencente a Amazon, que mantém informações inseridas em sua base pelos próprios produtores, podendo ainda conter correções pelos próprios profissionais ou público.

IMDb, gerando estatísticas que são objeto de análise no capítulo seis. Nos apêndices estão presentes os dados sistematizados pela pesquisa.

5. Justificativa

Com a convergência e suas transformações para o setor audiovisual, é um novo paradigma, que contribua com os interesses nacionais (BLOTTA; FRANCISCHELLI, 2020). Lançar luz para entender seus é urgente. Diante desse cenário foi escolhido como estudo os serviços SVoD, levando em conta sua relevância na participação do mercado brasileiro. A qualificação de relevância de mercado foi buscada na divulgação feita pelo portal Teleco, pode ser conferido na Tabela 2.

Tabela 1 - Ocupação do mercado de VoD

Operador	2T. 2020	4T. 2020	1T. 2021	2T. 2021	3T. 2021	4T. 2021
Netflix	31%	33%	32%	31%	30%	31%
Prime Video	24%	27%	26%	24%	23%	22%
Disney Plus	-	6%	10%	12%	12%	11%
HBO Max	9%	7%	7%	7%	9%	10%
GloboPlay	7%	8%	8%	8%	7%	8%
Telecine Play	9%	7%	7%	6%	5%	4%
Star Plus	-	-	-	-	4%	3%
Outros	13%	7%	6%	8%	10%	11%

Fonte: Adaptado pelo autor (Teleco, 2022)

Deste modo foram estudadas seis plataformas, sendo apenas o Globoplay pertencente a uma empresa brasileira, Grupo Globo. Disney Plus e Star Plus, da Walt Disney Company e HBO Max¹⁴. Importante considerar que o serviço Disney Plus teve seu lançamento no Brasil em novembro de 2020, o Star Plus em agosto de 2021, já o HBO Go veio a se transformar em HBO Max em novembro de 2021.

¹⁴Telecine Play, apesar de possuir dados de consumo relevantes, não possui conteúdo de licenciamento original, não sendo encontrado em sua plataforma qualquer menção a tal.

O recorte específico, para analisar somente os conteúdos que carregam as características de exclusividade, se deu por conta do potencial que esses conteúdos contribuem na manutenção e atração de novos assinantes para os serviços em questão, que a pessoa em potencial só poderá ver o título em questão no serviço detentor do licenciamento. Além de não ter sido encontrada uma ferramenta que fizesse a captura de informações de maneira sistemática, de todo universo de produções que os SVoDs analisados possuem a disposição.

6. Análise dos dados

A escolha do estudo, em ter como recorte os conteúdos Originais e Exclusivos, se mostrou possível apresentar comparações ricas, nos acervos de títulos nestas plataformas. Trazer detalhes das empresas produtoras e desenhar um histórico de lançamentos dos títulos.

O mapeamento de títulos Originais e Exclusivos, encontrou um total de 117 obras¹⁵, presentes nas seis plataformas. Estabelecendo assim recortes para seu estudo. Classificando seus conteúdos por formatos, dado o critério das próprias plataformas obtivemos os seguintes números. O universo de títulos seriados, com 94 produções, longas-metragens, aqui considerado como obras únicas acima de 50 minutos, tendo 22 menções. Como novela foi encontrado apenas 1 caso, presente no Globoplay, com *Verdades Secretas 2* (2021), continuação da obra exibida pelo canal em 2015. O estudo não encontrou nenhuma presença de curta-metragem.

Com o recorte por plataforma a Globoplay apresentou o maior número de obras totais, 46, seguido da Netflix, 39. Apesar de liderar o SVoD nacional foca seu volume produtivo em produções de não ficção, sendo a única com obras posicionadas como jornalísticas, como o caso da *Retrospectiva 2021* (2021) (Globoplay, S.D.). É ainda a única plataforma do estudo, que possui a programação de seus canais de tv, inclusive em transmissão ao vivo. A tabela 2 apresenta maiores detalhes dos dados gerais dos títulos estudados.

¹⁵*Vai Anita* (2018) está creditado no IMDb apenas a uma produtora estrangeira, Shot Studios. Porém na Netflix, consta como sendo um título Original brasileiro.

Tabela 2 – Títulos Originais e Exclusivos das plataformas SVoD

Operador	Séries	Filmes	Novela	Total
Netflix	28	13	0	41
Prime Video	9	3	0	12
Disney Plus	0	0	0	0
HBO Max	10	2	0	12
GloboPlay	45	3	1	49
Star Plus	2	1	0	3
Total	94	22	1	117

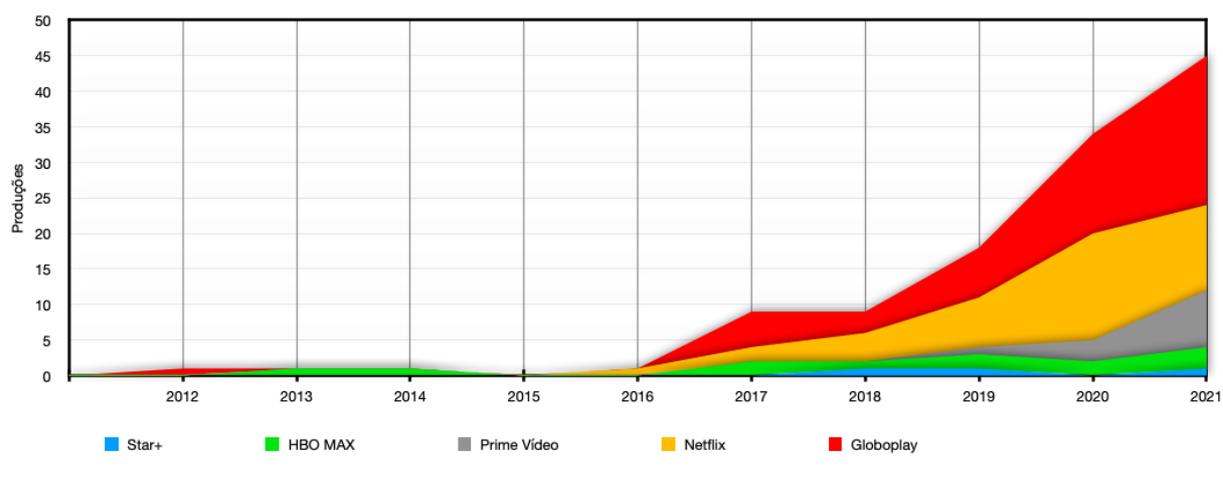
Fonte: Autoria própria

A Netflix, que apesar de apresentar a segunda posição nos números de títulos, se destaca na produção de longas-metragens, com 13 produções, sendo 4 documentários e 9 obras de ficção. (NETFLIX, S.D.). Não foram encontrados dados de produções brasileiras originais ou exclusivas na plataforma da Disney Plus (Disney Plus, S.D.) até dezembro de 2021. Tornando assim a única plataforma de SVoD sem dados para analisar. Não foram encontrados dados de produções brasileiras originais ou exclusivas na plataforma da Disney Plus (Disney Plus, S.D.) até dezembro de 2021. Foi a única plataforma de SVoD sem dados para analisar. Outras análises são apresentadas à frente.

6.1. Lançamentos ao longo do tempo

Ao observar os lançamentos na linha do tempo indica uma tendência geral de crescimento no volume de títulos. E que Apesar de termos como marco o ano de 2016, com o lançamento do seriado *3%*, o estudo registra datas de estreia anteriores, algumas obras constantes nos catálogos da Globoplay e HBO Max, tiveram lançamento entre 2012 e 2014. Isso se deu, pois, essas plataformas escolheram trazer conteúdos antes lançados em seus canais de tv, para reforçar a lista de seus exclusivos. Os seriados nesta condição são, da Globoplay *Sessão de Terapia*, e na HBO Max, *Psi* e o *Negócio*. Não foi encontrado nenhum lançamento do ano de 2015. A Figura 1 apresenta maiores detalhes no histórico de lançamentos.

Figura 1 – Gráfico de lançamentos ao longo do tempo



Fonte: Autoria própria

É possível acreditar, visto o crescente consumo dessas plataformas e interesse das empresas em produzirem conteúdos localmente, que esses valores vão se ampliar rapidamente. HBO Max e Disney, com Disney Plus e Star Plus, já anunciaram investimentos em novas produções latino-americanas. A tendência também de resgatar conteúdos, lançados em outras mídias, colocando disponíveis como exclusivos, pode contribuir nessa direção. O mercado de distribuição do audiovisual já posicionou o VoD, principalmente o SVoD, como seu principal veículo de consumo para o futuro. E já que está dado que vivemos uma guerra de streamings, com toda a América Latina como um importante campo de batalha, os conteúdos exclusivos serão arsenal valioso para a consolidação de assinantes destas plataformas.

6.2. Produtoras e regionalização

Ao longo do estudo, foi possível extrair dados interessantes sobre a atuação das empresas produtoras. Ao menos 37 títulos fazem menção a coprodução, com ao menos mais outra empresa. Chama a atenção para certos casos, onde as próprias plataformas são creditadas como produtoras, podendo criar ruídos no entendimento mais profundo deste mercado. Curioso a situação do longa-metragem *Cabra da Peste* (2021), coprodução, que segundo o IMDb, têm a Ancine como uma de suas produtoras. A Figura dimensiona as principais as recorrências percebidas no estudo

Quadro 1 - Recorte dos créditos recorrentes das produtoras

Produtoras	Créditos	Sede	UF	Observações
Grupo Globo	20	Rio de Janeiro	RJ	Referenciado no IMDb em alguns títulos como, Rede Globo, Central globo de Produção, Globo Filmes, Estúdio Globo, Esporte Globo, Jornalismo Globo e Tv Globo Network.
Gullane	6	São Paulo	SP	
HBO Latin America Group	6	-	-	Referenciado no IMDb em alguns títulos como HBO Latin America Originals, Home Box Office (HBO) e HBO Max. Considerando a sede da HBO Latin America Group como sendo Cidade do México, México.
O2 Filmes	6	São Paulo	SP	
Amazon Prime Vídeo	5	-	-	Também creditado como Amazon Studios
Globoplay	5	Rio de Janeiro	RJ	Subsidiária do Grupo Globo.
Boutique Filmes	4	São Paulo	SP	
Conspiração Filmes	4	Rio de Janeiro	RJ	
Endemol Shine Brasil	4	São Paulo	SP	Referenciado no IMDb em alguns títulos como Endemol Shine Brasil.
Porta dos fundos	4	Rio de Janeiro	RJ	Subsidiária da Viacom desde 2017

Fonte: Autoria própria

Excluindo os casos onde as plataformas¹⁶ foram creditadas como empresas produtoras, temos como destaques, Gullane e O2 filmes, com 6 títulos, e Conspiração, Boutique Filmes e Porta dos fundos com 4 títulos. Essas empresas concentram suas relações profissionais no Sudeste do país, com sedes nas capitais de São Paulo e Rio de Janeiro (OCA, 2020), com uma menção ao estado de Minas Gerais com a produtora Camisa Listrada, na produção *Tudo bem no natal que vem* (2020). Evidenciando assim a hegemonia na origem produtiva sudestina. Apesar de

¹⁶ Retirando do recorte indicações diretas para Grupo Globo, Amazon Prime Video, HBO Latin America, ou suas subsidiárias.

colocações feitas pelas plataformas no sentido de promover a diversidade produtiva, como mencionado pela Prime Video, se colocando a reforçar produções para além de produtores do eixo Rio-São Paulo (TOLEDO, 2021).

Manter uma boa relação com as produtoras dos conteúdos originais é estratégico para as plataformas, visto o alto custo imposto no processo produtivo do audiovisual. A escolha de com quais empresas locais negociar essas produções, possivelmente é um processo delicado e desafiador para as empresas de SVoD. Resgatado Paulo Emílio Gomes, a mediocridade do cinema brasileiro, pode ser visto aqui, produtoras que já possuem certo destaque no cenário de mercado interno, sendo preferidas na produção para as plataformas.

Em outra medida a manutenção dessas empresas produtoras de maior estrutura, estão valendo do capital internacional recebido pelo VoD, para se manter em meio ao esvaziamento de incentivos públicos ao setor, presente nos últimos anos. "O audiovisual brasileiro está se mantendo devido à entrada dessas plataformas. Se não fosse isso, nós praticamente estaríamos voltando à era onde só existia a publicidade." (LIMA, 2020).

6.3. Público e dados

A Netflix se coloca buscando atingir o público local nos países em que atua. Para atingir esse objetivo, Francisco Ramos, vice-presidente de produções para a América Latina da Netflix, mencionou em entrevista ser necessário criar parcerias com produtores e autores dos países em que a empresa atua. Andrea Barata Ribeiro, sócia e produtora executiva da O2 Filmes, uma das principais produtoras do país, mencionou um pouco do processo de produção do seriado *Irmandade* (LIMA, 2020):

“Nós recebemos uma espécie de briefing de que tipo de conteúdo a Netflix estava procurando. Dentre eles, queriam uma história policial. Eu chamei o diretor Pedro Morelli para desenvolver algo e ele veio com a ideia de contar uma história inspirada no início do PCC, mas não queríamos uma coisa documental, apenas inspiracional. Todo o processo [com a Netflix] foi muito bom. Uma troca intensa, respeitosa e criativa” (LIMA, 2020).

O trecho demonstra que a plataforma interfere diretamente na formatação do projeto que se tornou original, por possuir um longo histórico de dados de sua base de assinantes. Atualmente a plataforma possui 19 milhões de assinaturas ativas no Brasil em janeiro de 2021 (PALMEIRA, 2019), o que a possibilita conhecer a fundo o interesse de seu público, em uma margem razoável de erro. Assim, ela pode se dar ao luxo de realizar apostas seguras, na contração produtiva de um projeto, longametragem ou seriado. Pode se dizer que a Netflix conhece muito bem o seu público. Além disso o trecho revela que, em algum nível, a companhia interfere na visão criativa dos autores contratados, podendo afirmar, que no intuito de atingir uma maior eficiência com o projeto.

A grandiosidade que a Netflix tem no mercado internacional é evidente. Em 2020, a empresa anunciava que possuía 200 milhões de assinaturas ativas pelo mundo, podendo considerar que quase 10% seriam de origem brasileira. O país responde também pelo terceiro maior lucro para a plataforma, atrás apenas da sua terra natal, Estados Unidos e do Reino Unido. Dado a importância do Brasil nessa conta, tornam-se claras as atenções em produzir conteúdo com produtoras do país. Entretanto, até pelo exposto acima, seria possível acreditar que já poderia existir um volume mais significativo de produções originais brasileiras na Netflix. Mas talvez, o interesse de seus assinantes, presente nos dados coletados pelos algoritmos, baseiam as escolhas que a empresa faz para definir seus investimentos produtivos para as obras e origens.

A Prime Video, por meio de sua *head* de Originais da Amazon no Brasil, Malu Miranda, afirmou: “Nossa curadoria consiste em buscar essa originalidade, dar voz a grupos sub-representados e também sair do eixo Rio-São Paulo, falar de todo o Brasil” (TOLEDO, 2021). A plataforma Globoplay poderia ser fundamental nessa diversidade, por já ser nacional, mas o que é visto no estudo é a manutenção do que já era visto nos canais Globo, com baixa presença de narrativas ou formatos para além do sudeste do país.

Entretanto, estando como um observador externo, torna difícil entender como exatamente os dados dos assinantes são usados em obras audiovisuais, como o retorno de informações algorítmicas conectam com as decisões produtivas. Pode-se especular que a tradução dos valores binários, obtidos com as linhas de código, não

traduz em valores perfeitos de contribuição para os produtores, roteiristas, diretores e demais envolvidos com o fazer audiovisual. Ou até mesmo o uso desses conjuntos de dados, apesar de eficiente, não é decisivo para definir as escolhas produtivas e criativas necessárias ao fazer fílmico. E por fim, ainda é possível especular que o processo analógico de conceber uma obra audiovisual é dotada de conjunto caótico de variáveis que ainda é impossível fazer previsões perfeitas para o sucesso. Do contrário, a Netflix, visto que possui uma experiência nesse sentido, apresentaria uma marca consistente de produções de sucesso perante seu público. Tecer definições finais neste sentido é impossibilitado também pela não revelação dos números que os conteúdos obtêm, nos serviços de SVoD.

6.4. Conteúdos em destaque

Ao observar os dados colhidas nesse mapeamento, alinhado a bibliografia estudada é possível perceber que os serviços de SVoD, veem em seu conteúdo oportunidade de penetrar ainda mais nos mercados locais, estabelecendo laços estratégicos com os profissionais dos países que recebem investimento para essas produções originais. A ampliação deste modelo produtivo pode indicar que vem sendo lucrativo.

A jornalista Anna Lima registra que o público-alvo, das produções originais da plataforma, ainda são os seus países de origem, entretanto que o potencial para atingir públicos maiores. É o caso do seriado *3%*, primeiro original brasileiro para a Netflix, situação semelhante, o espanhol *A Casa de Papel*. Ambos obtiveram sucesso internacional, que superou os interesses do público de seus países (LIMA, 2020).

O seriado *3%*, produção fruto de piloto produzido com recursos da Ancine, é singular. Quando da contratação, a Netflix promoveu mudanças, o episódio piloto foi refeito. Obtendo interesse de público significativo, alongou por 4 temporadas. Idealizada por Pedro Aguilera, em 2009, viu seu projeto recusado por diversas emissoras nacionais (PADILHA, 2017). No entanto, como a plataforma não possibilita maiores detalhes do consumo de suas produções torna-se difícil dimensionar o impacto real dessa produção no interesse do público.

Já outra produção brasileira original da Netflix *Ninguém está olhando*, de Daniel Rezende, não teve uma vida tão longa. Foi cancelada em sua primeira temporada, mesmo premiada com o Emmy de melhor série de comédia internacional em 2020.

Em entrevista, os sócios e irmãos Gullane, da empresa produtora, afirmam a relevância da condecoração para a obra, consideram ser importante reconhecimento para o momento do audiovisual brasileiro (PALOPOLI, 2020).

Os dois exemplos mostram, que ao menos para a Netflix, a manutenção da continuidade de uma série, renovando para novas temporadas, termômetro comum de que a produção está sendo lucrativa, não está atrelada a um reconhecimento das premiações do mercado ou somente do interesse do público.

O modelo de contrato de licenciamento Original, como está sendo apresentado hoje, pode impedir os criadores brasileiros de explorarem comercialmente a obra e os direitos conexos. Se confirmado que a plataforma detém os direitos exclusivos de exploração comercial dessa categoria, colocará limitações aos produtores e autores brasileiros. E dado o impacto crescente da força dos SVoD no mundo, essa relação econômica torna desigual para o mercado brasileiro, reforçando as reflexões de Celso Furtado e Paulo Emílio Gomes para a indústria cultural nacional.

As produções exclusivas, como a dupla de filmes *A Menina que Matou os Pais* (2021) e *O Menino Que Matou os meus Pais* (2021), que tiveram como primeira janela o circuito de cinema, teve contrato de exclusividade firmado com a plataforma Prime Video. A estratégia dos produtores pode ser interessante, dada a possibilidade de exploração economicamente, sendo um tema de grande apelo de público, por ser a adaptação de um caso criminal que chocou o país, levando-o para a plataforma com o segundo maior público, sem perder os direitos de exploração para outras mídias (PRIME VIDEO, S.D.). Pode ter sido uma escolha bem assertiva, visto que os dois longas foram lançados exatamente no meio da pandemia de Covid-19, em um momento que as salas de cinema não estavam trabalhando com todo seu potencial.

7. Considerações finais

Diante dos resultados desse estudo, é cristalino dizer que o VoD redefiniu a distribuição audiovisual. Virtualmente, já é possível termos acesso a praticamente tudo que já foi produzido, ao longo dos anos. É evidente perceber a manutenção das forças hegemônicas tradicionais, mesmo com relevante diversidade, com mais de 60 serviços de VoD operando no país, apenas 7 deles dominam quase 90% de *marketing share*. Além de que desses, apenas Netflix e Prime Video, não pertencente a grupos

tradicionais de mídia, como WarnerMídia, Disney Company e o brasileiro Grupo Globo.

Paulo Emílio já apontava o risco, que o cinema estrangeiro causava para o mercado interno, colocando que a reserva de tela não era suficiente para garantir espaço nas salas de cinema, ainda mais levando em conta que os produtores locais se focaram em atingir relevância internacional, por meio da crítica especializada e do circuito de festivais (GOMES, 1986). Existir uma cota de reserva, nas grades de programação, no caso das tvs a cabo como visto com a Lei Seac, foi fundamental para que houvesse um crescimento do setor. Como o ano de 2018, com um pico total de 26,7 bilhões de reais injetado no PIB brasileiro, somando todos a movimentação dessa indústria. Momento em que se registrou também o maior número de canais de tv paga em operação, 317, além de contar com 1.015 empresas produtoras registradas na Ancine. A existência de cotas, seja no setor de TV paga ou nas salas de cinema, contribuem significativamente para o retorno de público e movimenta a economia. Entretanto, dada as características específicas do VoD, os mecanismos legais de incentivo ao produto brasileiro deveriam ir em outro caminho.

Se observarmos somente os SVoD analisados, é notório o interesse dessas empresas em produzir conteúdo com empresas brasileiras, além de licenciar obras já existentes, visto que possuímos profissionais com qualidade internacional reconhecida, além de entregarmos boa parte do lucro para essas plataformas.

Como a tecnologia dessas plataformas permite que seu público escolha o que ver, a simples existência de títulos brasileiros não leva automaticamente o interesse dos assinantes no Brasil. As plataformas publicamente reforçam seus interesses em ampliar produções Originais no país, ativamente precisam de novas produções, podendo ainda utilizar de dados algoritmos, para auxiliar nas escolhas de quais conteúdos contratar. Lembrar que para as plataformas o interesse é reforçar catálogos que contribuam com seus planos empresariais. Mesmo que no processo reforce o desinteresse de seus assinantes pelas produções locais.

Em uma dimensão econômica a realização dessas produções locais, Originais, pode contribuir com o setor. Gerar empregos e acrescentam renda às produtoras do país. Ainda mais, se de algum modo, essa produção for diversificada, para além do eixo Rio-São Paulo. Entretanto os conteúdos, produzidos nesta modalidade de

licenciamento, não podem ser vistos em essência como produto nacional, visto que além dos direitos de exploração comercial estarem vinculados diretamente aos interesses das plataformas, a formatação final da obra depende desses interesses.

Deve considerar que a equipe envolvida, mesmo quando sendo os autores originais, como o caso do seriado *3%*, podem ter que aceitar ingerência externa no produto final. Ou ver trabalhos premiados, como *Ninguém tá olhando*, não ter continuidade na renovação de novas temporadas. Os produtos originais são concebidos assim, tendo como objetivo serem obras transacionais, obterem sucesso para a plataforma para além do território que foi produzido. Na prática, os interesses finais delas não são necessariamente o de defender o desenvolvimento de uma indústria audiovisual nacional.

É possível observar ao longo dos dados, a recorrência de algumas empresas produtoras já consolidadas no mercado audiovisual, concentrando esforços em produções para as plataformas. Esse movimento deve se intensificar, visto a lacuna de investimento público para o setor, nos últimos anos e pelos efeitos da pandemia. O caso da Gullane, O2, Porta dos Fundos e Conspiração, devem continuar crescente nesse sentido. Apostando cada vez mais em produções diretamente para as plataformas. Em estudos futuros pode ser interessante analisar quais produtoras seguem produzindo para essas plataformas e se outras entram nesse esquema produtivo. Principalmente visto que o espaço para produção de conteúdos independentes para os canais de tv paga, com incentivo da Lei Seac, deve paulatinamente diminuir.

O espaço da tv paga, nas dinâmicas de mercado é outro ponto que deve ser observado. É certo que o VoD, principalmente o SVoDs, suplanta confortavelmente a tv por assinatura, visto que seus modelos de negócio se assemelham, registra-se uma tendência de queda nos interesses do público, esse preferindo assinar uma ou mais plataformas de streaming. Ainda mais com o impacto das mudanças de hábito, que a Covid-19 trouxe, podendo ser mantidas. Lançar maiores atenções, para os estudos das plataformas de audiovisual, torna-se ainda mais relevante. Para isso deve-se buscar superar os desafios, como a não transparência nos dados, sendo uma postura recorrente em outras plataformas, como posicionam Poell, Nieborg, Van Dijck. Os

serviços de VoDs, não divulgam relatórios confiáveis, no que tange os números de seus conteúdos e audiência.

Para se estudar as plataformas se faz necessário adotar novas práticas metodológicas, utilizar ou criar ferramentas como o *Unofficial Netflix Online Global Search*¹⁷, como utilizado por Penner e Straubhaar, para capturar informações automáticas do Netflix. A raspagem de dados, *Web Scraping*, onde a programação de algoritmos é usada para fazer a captura de dados, de sites e plataformas digitais, como o IMDb. (Ribeiro, 2018), torna mais eficiente as análises qualitativas e supera certas barreiras que esses objetos de estudo possuem.

Por fim, importante ser colocado que, o processo de adoção do VoD, como principal janela do audiovisual, pode reforçar o enfraquecimento do sonho da indústria audiovisual no Brasil, presente em debates correntes, entre pesquisadores e profissionais. Se a cinematografia brasileira confirmar se mantendo em ondas, como coloca Teodoro e Davino (2021), se faz interessante refletir quais efeitos da atitude dos serviços de VoD em incentivar produções. Talvez possa ser encontrado algum equilíbrio, levando em consideração a contribuição que a Lei Seac trouxe para o mercado. E para além disso, questões futuras podem explorar a manutenção das características apontadas por Paulo Emílio Gomes.

¹⁷ Disponível em: <https://unogs.com/>

6 Referências Bibliográficas

ANCINE. **Vídeo sob demanda:** Análise de Impacto Regulatório. Relatório de Análise de Impacto 001/2019/ANCINE/SAM/CAN (Versão Pública). Agosto 2019. Coordenação de Análise Econômica e de Negócios Superintendência de Análise do Mercado. Disponível em: https://ancine.gov.br/sites/default/files/AIR_VoD_versao_final_PUBLICA_12.08.2019-editado-p%C3%A1ginas-exclu%C3%ADdas-mesclado-p%C3%A1ginas-exclu%C3%ADdas.pdf Acesso em: 20 fev. 2022.

ANCINE. Estudo Valor Adicionado pelo Setor Audiovisual – Ano-base: 2019. Janeiro 2022. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/valor_adicionado_2019_25.01.2022.pdf Acesso em 10 abr. 2022.

BLOTTA, V. S. L.; FRANCISCHELLI, G. Convergencia de medios y regulacion convergente: dinamica y politicas del audiovisual brasileño a partir de la internet. p. 21, [s.d.].

CONSOLE, Luciana; D'LOU, Alexandre **São os gigantes do streaming uma mídia representativa?** Análise da representatividade de gênero nas plataformas Netflix e AmazonPrime Video. 2021. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1vVx5cAxuSE0MjaTyIKk6Fufvtchj-kCm/view?usp=sharing> Acesso 24 set. 2021.

CURTIN, Michael; HOLT, Jennifer; SANSON, Kevin. **Distribution revolution:** Conversations about the digital future of film and television. 2014.

DAVINO, G. E.; TEODORO, B. G. M. V. Tempos de streaming. Implicações na produção audiovisual no Brasil. **AVANCA | CINEMA**, 26 fev. 2021.

D'LOU, Alexandre. América Latina como campo de batalha na Streaming Wars. 2021 Disponível em: <https://medium.com/@alexandredlou/am%C3%A9rica-latina-como-campo-de-batalha-na-streaming-wars-d8434cbdf76f> Acesso em 24 set. 2021.

FOLHA DE SÃO PAULO. Disponível em: <http://m.folha.uol.com.br/tec/2016/09/1818037-stranger-things-e-exemplo-de-bom-monitoramento-digital-diz-consultor.shtml>. Acesso em: 13 fev. 2022.

FURTADO, Celso Monteiro. Teoria e política do desenvolvimento econômico. São Paulo: Nova Cultural, 1986.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1986.

GUIMARÃES, J. G. F. Netflix - Perspectivas do consumo de produtos audiovisuais por meio de uma tecnologia centrada no bios midiático e na sociedade bolha. [s.l.] Universidade São Paulo, jun. 2017.

IMDb: Ratings, reviews, and where to watch the best movies & TV shows. Disponível em: <<http://imdb.com>>. Acesso em: 19 fev. 2022.

IKEDA, M. 20 anos da Ancine. **Revista de Cinema**, 2021. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2021/09/20-anos-da-ancine/>. Acesso em: 15 fev. 2022.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Aleph, 2015.

LAUTERJUNG, Fernando. Ancine aponta ao CSC relevância econômica do audiovisual. Tela Viva, 2021. Disponível em: telaviva.com.br/18/09/2021/ancine-aponta-ao-csc-relevancia-economica-do-audiovisual/ Acessado em 13 fev. 2022.

LIMA, Anna. Como as plataformas de streaming dão nova audiência global às produções latino-americanas. **Labnews**, 2021 Disponível em: <https://labsnews.com/pt-br/artigos/sociedade/como-as-plataformas-de-streaming-dao-nova-audiencia-global-as-producoes-latino-americanas/> Acessado em 7 abr. 2022

LEMOS, Ligia Prezia. TV paga e ficção televisiva brasileira: dados de 2007 a 2013. In: **Anais. XIV Congresso Internacional IBERCOM. São Paulo: Universidade de São Paulo**. 2015.

Mercado Audiovisual Brasileiro | OCA. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/mercado-audiovisual-brasileiro>>. Acesso em 13 de fev. 2022.

Netflix - Watch TV Shows Online, Watch Movies Online. Disponível em: <http://www.netflix.com.br>>. Acesso em: 19 fev. 2022.

O2 PLAY. Disponível em: < <https://o2play.com.br/>> Acesso em: 1 jun. 2022

PADILHA, I. B. 3% e a distribuição global de produções regionais na era Netflix, 2017.

PALMEIRA, Carlos. Netflix: Cade revela por engano número de assinantes do streaming no Brasil. **Tecmundo**, 2021. <https://www.tecmundo.com.br/minha-serie/226728-cade-revela-engano-numero-assinantes-netflix-brasil.htm>. Acesso em 9 abr. 2022

PALOPOLI, Ygor, Ninguém Tá Olhando: Após vitória no Emmy, Daniel Rezende e Fabiano Gullane falam sobre o possível futuro para a série (Entrevista Exclusiva).

AdoroCinema, dezembro, 2020 Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-156918/> Acesso em 11 abr. 2022.

PENNER, Tomaz Affonso; STRAUBHAAR, Joseph. Títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix. **MATRIZES**, v. 14, n. 1, p. 125-149, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/160953/160684>.

POELL, Thomas; NIEBORG, David; VAN DIJCK, José. Platformisation. **Internet Policy Review**, v. 8, n. 4, p. 1-13, 2019.

PORTER, Jon. HBO Max is coming to parts of Europe on October 26th. **The Verge**, 2021 Disponível em: <https://www.theverge.com/2021/9/8/22662183/hbo-max-european-launch-october-2021-sweden-denmark-norway-finland-spain-andorra> Acesso em 12 set. 2021.

RIBEIRO, Thiago. **TLT – Tirando lições de tudo**, 2018. Fazendo Web Scraping com dados do IMDb – Filmes do Denzel Washington Disponível em: <https://tirandolicoesdetudo.com.br/web-scraping-com-dados-do-imdb-filmes-do-denzel-washington/> Acesso em: 10 abr. 2022.

RUY, K. DOS S. O cinema diante do global – Reflexões sobre os impactos econômicos e culturais nas indústrias cinematográficas. **Vozes e Diálogo**, v. Vol. 12, Nº 01, jan. 2013.

SOUSA, Ana Paula. Um terço da população do país ainda rejeita filme brasileiro. **Folha**, 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/seminariosfolha/2021/08/um-terco-da-populacao-do-pais-ainda-rejeita-filme-brasileiro.shtml> Acesso em: 8 de abr. 2022

TOLEDO, Mariana Amazon quer dar voz a grupos sub-representados e sair do eixo Rio-São Paulo **Telviva**, 2021. Disponível em: <https://telviva.com.br/19/10/2021/amazon-quer-dar-voz-a-grupos-sub-representados-e-sair-do-eixo-rio-sao-paulo/> Acesso em 10 mar. 2022.

TELECO, Market Share de Streaming no Brasil. Teleco, janeiro, 2022 <https://www.teleco.com.br/> Acesso em 10 mar. 2022

VIANNA, R. G. Dependência cultural e cinema no brasil: uma leitura de paulo emílio sales gomes. p. 14, [s.d.]. Disponível em: https://www.fespsp.org.br/seminarios/anaisVII/GT_9/Rita_Vianna.pdf Acesso em 10 abr. 2022.

Plataformas pesquisadas

Disney Plus. Disponível em: <<https://www.disneyplus.com>>. Acesso em: 20 fev. 2022.

GLOBOPLAY. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/>>. Acesso em: 20 fev. 2022.

PRIME VIDEO. Disponível em: < <https://www.primevideo.com/>>. Acesso em: 20 fev. 2022.

NETFLIX. Disponível em: < <https://www.netflix.com/br/>>. Acesso em: 20 fev. 2022.

HBO MAX. Disponível em: <<https://www.hbomax.com>>. Acesso em: 20 fev. 2022.

STAR PLUS. Disponível em: <<https://www.starplus.com/home>>. Acesso em: 20 fev. 2022.

APÊNDICE A – Listagem dos títulos Originais e Exclusivos mapeados

Nome do Título	Ano	Formato	Crédito de Empresa Produtora			
Até o Fim: Flamengo Campeão da Libertadores 2019	2019	Série	*Não foi encontrado crédito para o título			
Marielle: O Documentário	2020	Série	Jornalismo Globo			
Tardezinha	2020	Série	Globoplay	Paz & Bem	Pindorama Filmes	
Sterblitch Não Tem Um Talk Show: o Talk Show	2020	Série	Estudios Globo			
Lexa: Mostra Esse Poder	2021	Série	kondizila	Multishow		
Predestinado	2021	Série	*Não foi encontrado crédito para o título			
É Ouro! O Brilho do Brasil em Tóquio	2021	Série	Esporte Globo			
O Caso Prevent Senior	2021	Série	Jornalismo Globo			
Retrospectiva 2021: Edição Globoplay	2021	Série	Jornalismo Globo			

Modo Avião	2020	Longa-Metragem	A fabrica	Edge Films		
Pai em Dobro	2021	Longa-Metragem	A fabrica			
A Divisão	2019	Série	AfroReggae Audiovisual	Hungry Man		
Arcanjo Renegado	2020	Série	AfroReggae Audiovisual	Hungry Man		
Game dos Clones	2020	série	Amazon Prime Vídeo	Endemon Shine	Endemon Shine	
Ricos de Amor	2020	Longa-Metragem	Ananã Produções			
Diarios de intercambio	2021	Longa-Metragem	Ananã Produções			
Cabras da Peste	2021	Longa-Metragem	Ancine	Netflix	Paris Filmes	
Impuros	2018	Série	Barry Company	Fox Network Group		
Impuros	2019	Longa-Metragem	Barry Company	Fox Network Group		
3%	2016	Série	Boutique Filmes	Netflix Studios	Netflix Studios	

Onisciente	2020	Série	Boutique Filmes			
Nasce uma rainha	2020	Série	Boutique Filmes			
Elize Matsunaga - Era uma vez um crime	2021	Série	Boutique Filmes			
Tudo bem no natal que vem	2020	Longa-Metragem	Camisa Listrada			
Carnaval	2021	Longa-Metragem	Camisa Listrada			
Brasil a Bordo	2017	Série	Central globo de Produção			
Desalma	2020	Série	Central globo de Produção			
Refavela 40	2019	Longa-Metragem	Conspiração Filmes	Gege Produções		
Reality Z	2020	Série	Conspiração Filmes			
Anitta: Made in Honório	2020	Longa-Metragem	Conspiração Filmes			
Dom	2021	série	Conspiração Filmes	Amazon Studios	Amazon Studios	

Erasmus 80	2021	Longa-Metragem	Conversa.doc			
A Vida Secreta dos Casais	2017	Série	Coração da Selva	HBO Latin America Group		
Psi	2014	Série	Damasco Filmes			
Os salafreiros	2021	Longa-Metragem	Downtown Filmes	Glaz Entreterimento	Glaz	
5x Comédia	2021	série	Dueto Filmes			
O crush Perfeito Brasil	2020	Série	Endemol Shine Brasil			
Casamento as Cegas: Brasil	2021	Série	Endemol Shine Brasil			
Mundo Mistério	2020	Série	Estilingue Filmes	Polar Filmes	Webedia	Psycho N Look
Gil na Califórnia	2021	Série	FJ Productions			
Desjuntados	2021	série	FJ Productions			
Além da Ilha	2018	Série	Floresta Filmes	Multishow		

Soltos em Floripa	2020	série	Floresta Filmes	Floresta Filmes	Floresta Productions	
Lol se rir já era	2021	série	Formata produções			
Brincando com fogo Brasil	2021	Série	FremantleMedia Brasil			
O Matador	2017	Longa-Metragem	Gatacine	Swen Studios	Swen Studios	
Gilberto Gil: Um Deus em seu Jardim	2020	Longa-Metragem	Gege Produções			
O Caso Evandro	2021	Série	Glaz Entreterimento			
Shippados	2019	Série	Globo			
Eu, a Vó e a Boi	2019	Série	Globo			
Poesia Que Transforma	2021	Série	Globo			
Gilberto Braga - Meu nome é Novela	2021	Série	Globo			
Doutor Castor	2021	Série	Globo Filmes			

Diário de Um Confinado	2020	Série	Globoplay			
A Vida Depois do Tombo	2021	Série	Globoplay			
Você Nunca Esteve Sozinha-o doc de Juliette	2021	Série	Globoplay	Lordbull Filmes		
Orgulho Além da Tela	2021	Série	Globoplay			
Sandy & Junior: A História	2020	Série	Gogacine			
João de Deus: Cura e Crime	2021	Série	Grifa Filmes			
Carcereiros	2017	Série	Gullane	Spray Filmes		
Onde Está Meu Coração	2021	Série	Gullane	Central globo de Produção		
Hard	2020	Série	Gullane			
Sintonia	2019	Série	Gullane	LB Entertainment		
Ninguém tá olhando	2019	Série	Gullane			

Boca a boca	2020	Série	Gullane			
The Cut Brazil	2021	Série	HBO MAX			
Sandy + Chef	2021	Série	HBO MAX			
Gabriel Medina	2020	Série	Hdaniel Studio			
Insânia	2021	Série	Intro Pictures			
Meu Amigo Bussunda	2021	Série	Kromaki			
Emicida Amarelo é Tudo Para Ontem	2020	Longa-Metragem	Laboratório Fantasma			
Samantha!	2018	Série	LB Entertainment			
Aruanas	2019	Série	Maria Farinha Filmes	Rede Globo		
Escola de Gênios	2018	Série	Mixer Films			
O Negócio	2013	Série	Mixer Films	HBO Latin America Originals		

O escolhido	2019	Série	Mixer Films			
Sessão de Terapia	2012	Série	Moonshot Pictures			
Spectros	2020	Série	Moonshot Pictures			
Treze Dias Longe do Sol	2017	Série	O2 Filmes			
Assédio	2018	Série	O2 Filmes			
Segunda Chamada	2021	Série	O2 Filmes	Central globo de Produção		
Pico da Neblina	2019	Série	O2 Filmes	HBO Latin America Group		
Irmandade	2019	Série	O2 Filmes			
Manhãs de Setembro	2021	série	O2 Filmes	Amazon Studios	Amazon Studios	
Os Ausentes	2021	Série	Panoramica			
Mya Go	2021	Série	Piranha Bar	Televisió de Catalunya		

Tudo ou nada	2020	série	Pitch International	bigBonsai		
Afonso Padilha: Alma de Pobre	2020		Polar Filmes			
Lugar de Mulher	2021	Série	Polar Filmes			
Greg News com Gregório Duvivier	2017	Série	Porta dos fundos	HBO Latin America Originals		
Borges	2018	Série	Porta dos Fundos			
Homens?	2019	série	Porta dos fundos			
Peçanha - Contra o Animal	2021	Longa-metragem	Porta dos fundos	Viacom Entertainment Group	Viacom Entertainment Group	
Rompendo o Silêncio	2018		Prodigo Filmes	Brasil Distribution, LLC		
Coisa mais linda	2019	Série	Prodigo Filmes			
Cidade Invisível	2021	Série	Prodigo Filmes			
Bandidos na TV	2019	Série	Quicksilver Media	Caravan Media		

Cine Holliúdy	2019	Série	Rede Globo			
Todas as Mulheres do Mundo	2020	Série	Rede Globo			
Em Nome de Deus	2020	Série	Rede Globo			
Cada Um no Seu Quadrado	2020	Série	Rede Globo			
Cercados	2020	Longa-Metragem	Rede Globo			
A Corrida das Vacinas-Mercado Paralelo	2021	Série	Rede Globo			
Ilha de Ferro	2018	Série	Rede globo de televisão			
As Five	2020	Série	Rede globo de televisão			
Verdades Secretas II	2021	Novela	Rede globo de televisão			
A menina que matou os pais	2021	Longa-metragem	Santa rita			
O menino que matou meus pais	2021	Longa-metragem	Santa rita			

Vai Anitta	2018	Série	Shot Studios			
Marília Mendonça: Todos os Cantos	2019	Série	Som Livre	Workshow		
The Circle Brasil - O reality	2020	Série	Studio Lambert			
Laerte-se	2017	Longa-Metragem	True Lab			
Filhos da Pátria	2017	Série	Tv Globo Network			
É o Amor! Família Camargo	2021	Série	Ventre Studios			
Democracia em Vertigem	2019	Longa-Metragem	Violet Filmes	Busca Vida Filmes	Simmering Filmes	
Marisa Monte - Portas e Janelas	2021	Longa-Metragem	VLNT	Phonomotor		
O Mecanismo	2018	Série	Zazen Produções			
Bom dia, Verônica	2020	Série	Zola Filmes			

Fonte: Autoria própria

APÊNDICE B – Listagem das produtoras creditadas

Produtoras	Qnt	Sede	UF	Observações
A fabrica	2	Rio de Janeiro	RJ	
AfroReggae Audiovisual	2	Rio de Janeiro	RJ	
Amazon Prime Vídeo	5		-	Também creditado como Amazon Studios
Ananã Produções	2	Rio de Janeiro	RJ	
Ancine	1	-	-	A Ancine deve ter sido creditada por engano como empresa produtora, já que se trata de uma agência de regulamentação do setor.
Barry Company	2	São Paulo	SP	
bigBonsai	1	São Paulo	SP	
Boutique Filmes	4	São Paulo	SP	
Brasil Distribution, LLC	1			Não foi encontrado maiores informações
Busca Vida Filmes	1	São Paulo	SP	
Camisa Listrada	2	Belo Horizonte	MG	
Caravan Media	1	-	-	Sediada em Londres, no Reino Unido
Conspiração Filmes	4	Rio de Janeiro	RJ	
Conversa.doc	1		-	Não foi encontrado maiores informações
Coração da Selva	1	São Paulo	SP	
Damasco Filmes	1			Não foi encontrado maiores informações
Downtown Filmes	1	Rio de Janeiro	RJ	
Dueto Filmes	1	São Paulo	SP	
Edge Films	1			Maiores informações não encontradas

Endemol Shine Brasil	4	São Paulo	S P	Referenciado no IMDb em alguns títulos como Endemol Shine Brasil.
Estilingue Filmes	1	São Paulo	S P	
FJ Productions	2		-	Sediada em Los Angeles Califórnia, Estados Unidos
Floresta Filmes	1		-	
Floresta Productions	2	São Paulo	S P	Pertencente ao grupo Sony Pictures Television.
Formata produções	1	São Paulo	S P	
Fox Network Group	2	-	-	Sediada em Los Angeles Califórnia, Estados Unidos. Subsidiária da Wall Disney.
FremantleMedia Brasil	1	São Paulo	S P	
Gatacine	1	São Paulo	S P	
Gege Produções	1	Rio de Janeiro	R J	
Glaz Entreterimento	1	São Paulo	S P	
Globoplay	5	Rio de Janeiro	R J	Subsidiaria do Grupo Globo.
Gogacine	1	São Paulo	S P	
Grifa Filmes	1	São Paulo	S P	
Gullane	6	São Paulo	S P	
HBO Latin America Group	6	-	-	Referenciado no IMDb em alguns títulos como HBO Latin America Originals, Home Box Office (HBO) e HBO Max. Considerando a sede da HBO Latin America Group como sendo Cidade do México, México.
Hdaniel Studio	1	Rio de Janeiro	R J	
Hungry Man	1	Rio de Janeiro	R J	Com sedes em Londres, Manchester, no Reino Unido, Los Angeles, Califórnia, Estados Unido. Tendo ainda um escritório no Brasil.

Intro Pictures	1	São Paulo	S P	
kondizila	1	São Paulo	S P	
Kromaki	1	Rio de Janeiro	R J	Não creditado no IMDb
Laboratório Fantasma	1	São Paulo	S P	A empresa não se posiciona como uma produtora audiovisual
LB Entertainment	1	São Paulo	S P	
Lordbull Filmes	1	Rio de Janeiro	R J	
Maria Farinha Filmes	1	São Paulo	S P	
Mixer Films	3	São Paulo	S P	
Moonshot Pictures	2	São Paulo	S P	
Netflix	2	-		Referenciado no IMDb em alguns títulos como Netflix Studios.
O2 Filmes	6	São Paulo	S P	
Panoramica	1	Rio de Janeiro	R J	
Paris Filmes	1	São Paulo	S P	
Paz & Bem	1			Produtora do músico Thiaguinho
Phonomotor	1	-	-	Não foi encontradas maiores informações
Pitch International	1	-	-	Sediada em Londres, Reino Unido
Polar Filmes	3	São Paulo	S P	
Porta dos fundos	4	Rio de Janeiro	R J	Subsidiária da Viacom desde 2017
Prodigo Filmes	3	São Paulo	S P	
Psycho N Look	1	São Paulo	S P	
Quicksilver Media	1	-	-	Sediada em Northampton, capital do condado de Northamptonshire no Reino Unido
Organizações Globo	20	-	-	Referenciado no IMDb em alguns títulos como, Rede Globo, Central Globo de Produção, Globo Filmes, Grupo Globo,

				Estúdio Globo, Esporte Globo, Jornalismo Globo e Tv Globo Network.
Santa rita	2	São Paulo	S P	
Shot Studios	1	-	-	sediada em Los Angeles Califórnia, Estados Unidos
Simmering Filmes	1	-	-	Maiores informações não encontradas
Som Livre	1	-	-	A empresa se posiciona prioritariamente como sendo uma gravadora musical.
Sony Pictures Television	1	-	-	Subsidiaria do conglomerado de mídia e tecnologia Sony
Spray Filmes	1	São Paulo	S P	
Studio Lambert	1	-	-	Com sedes em Londres, Manchester, no Reino Unido e Los Angeles, Califórnia, Estados Unido
Swen Studios	2	-	-	Empresa estrangeira, não foi encontrado maiores informações
True Lab	1	-	-	Maiores informações não encontradas
Ventre Studios	1	São Paulo	S P	Não creditado no IMDb
Viacom Entertainment Group	2	-	-	
Violet Filmes	1	-	-	Maiores informações não encontradas
VLNT	1	-	-	Maiores informações não encontradas
Webedia	1	-	-	Maiores informações não encontradas
Workshow	1	-	-	Maiores informações não encontradas
Zazen Produções	1	Rio de Janeiro	R J	
Zola Filmes	1	Rio de Janeiro	R J	
Pindorama Filmes	1			Maiores informações não encontradas
Multishow	2	Rio de Janeiro	R J	

Fonte: Autoria própria