

O polo cinematográfico de Paulínia/SP-Brasil: sua estruturação e desenvolvimento sob a perspectiva do capital social

The film polo Paulinia / SP- Brazil : its structure and development from the perspective of social capital

Gustavo Mota de Mendonça Uchoa (Brasil),¹

Universidade Presbiteriana Mackenzie

akggustavo@gmail.com

Reinaldo Dias (Brasil).²

Universidade Presbiteriana Mackenzie

reinaldo.dias@mackenzie.br

Resumo

O presente artigo tem por objetivo estudar o caso do desenvolvimento do polo cinematográfico de Paulínia-SP, Brasil, identificando os elementos do Capital Social presentes em sua constituição e em suas atividades, desde sua criação em 2006, passando por um hiato em 2011-2012 e na retomada em 2013. Também será contextualizada essa iniciativa dentro da história do cinema brasileiro, estabelecendo eventuais paralelos entre os acontecimentos presentes e passados e conjecturando possibilidades para o futuro.

O Capital Social advém de um corpo teórico da sociologia e recentemente vem sendo aplicado em pesquisas de áreas próximas das ciências humanas como a economia e a administração. Nesse estudo será feito um levantamento bibliográfico e uma discussão metodológica para justificar a utilização do conceito.

Palavras-chave: Capital Social; Cinema; Polo de Paulínia.

Abstract

This paper's goal is to study the development of the cinematographic pole of Paulínia-SP, identifying the elements of Social Capital which are present in its constitution and activities.

This initiative will also be put in its context within the history of Brazilian cinema, through the establishment of the due parallels and speculations on its future ramifications.

The concept of Social Capital comes from sociology and has been used in several areas of human sciences such as economy and management. In this paper there will be a discussion on methods in order to justify the use of Social Capital theory,

Keywords: Social Capital; Cinema; Pole of Paulínia.

Introdução

Não é recente a discussão acerca do cinema brasileiro. Desde que o cinema foi percebido como arte são discutidos temas como a importância cultural do cinema, as condições de sua produção e financiamento e a estética “brasileira” desse cinema. Também, em vários momentos, se discutiu o posicionamento do Estado e do setor privado na perpetuação desse cinema, da criação de leis de incentivo e de políticas culturais à fundação de uma empresa estatal para financiamento e distribuição de filmes. No entanto, o cinema brasileiro parece nunca ter atingido competitividade no mercado, nem mesmo adquirido a importância ou o espaço que almejava dentro de seu próprio berço (UCHOA E DIAS, 2012; 2013).

Em busca de explicações para o atual momento da produção cinematográfica brasileira, se achou por bem abordar a iniciativa do polo cinematográfico de Paulínia, sob uma nova perspectiva, dada a relevância que o tema adquire no contexto da retomada das atividades do projeto magia do cinema pela secretaria de cultura de Paulínia, programada para 2014, que promete internacionalizar seu festival de cinema, além de rodar 7 longas-metragens por ano na cidade (PMP, 2013; NUNES, 2013).

O que encontramos foi uma estrutura produtiva bastante peculiar, um polo no qual os agentes não estão concentrados geograficamente, já que a maior parte das produtoras (que são as empresas centrais dessa cadeia produtiva) que utilizam a estrutura da cidade vêm de fora (São Paulo, Rio de Janeiro, Belo horizonte, Brasília, etc.), ao passo que a cidade fornece grande parte dos demais fatores da cadeia (profissionais de apoio, estúdios, vila cenográfica, serviços de transporte e hospedagem). Outro fator interessante é que, embora não haja instituições de classe ou de governança, a integração entre os agentes é promovida pelos órgãos municipais e, com o tempo, por vias informais, através do desenvolvimento de relacionamentos pessoais entre os indivíduos.

Tal estruturação torna difícil classificar o que ocorre em Paulínia tanto como polo, quanto como cluster, já que ambos tratam de fatores localizados ou de um grupo de indústrias que desempenham uma função central no arranjo. Consequência disso é que continuaremos a manter a denominação “polo” cinematográfico de Paulínia já que é a de uso corriqueiro e está presente na linguagem usual e nos jornais e revistas. Entretanto, o termo será utilizado com a ressalva de não se afirmar com isso sua caracterização como polo industrial, de inovação ou de competitividade, como definidos por teoria.

Outra descoberta surgiu da observação de que não há competição de mercado entre as produtoras que filmam em Paulínia, ou seja, a disputa entre as empresas do setor ocorre somente para a entrada no edital e recebimento do aporte financeiro. A partir do momento em que as equipes passam para a fase de filmagem, não há mais competição entre elas, inclusive havendo casos de cooperação e, mesmo após o fim das filmagens, não predomina a competição pelo mercado de filmes, já que a maioria dos produtores considera os gargalos de distribuição e exibição proibitivos, não podendo se depender deles para

executar as filmagens (“O filme acontece só depois da captação de recursos, não dá pra contar lucro de exibição”³).

Por último, e mais importante, foi feita uma análise da interação entre 3 diferentes agentes dentro desse contexto: as produtoras e profissionais, como representantes da iniciativa privada e usuários do polo cinematográfico; o poder público, na forma da prefeitura, sua secretaria de cultura, a Film Commission e órgãos relacionados; e a comunidade de Paulínia, englobando os moradores da cidade e os profissionais da região. Essa análise é muito importante pois ajuda a entender o processo de formação, os motivos do hiato e as perspectivas de continuação do polo de Paulínia, além de ser um ponto chave para se avaliar o Capital Social presente e as consequências de sua constituição para a cidade e para o cinema brasileiro.

Referencial teórico

Panorama da história do cinema brasileiro

A história do Cinema no Brasil começa no final do século XIX com a chegada do cinematógrafo, trazido da Europa por imigrantes. Em 1898, Afonso Segreto já registrava imagens da baía de Guanabara a bordo do navio *Brésil*, contudo, a produção e a exibição de filmes nesse primeiro momento era parca e inconstante e só se estabeleceu em 1907, quando a distribuição de energia elétrica no Rio de Janeiro foi devidamente regularizada. (GONÇALVES, 2009; MinC, s/d; SIMIS, 1996).

O cinema brasileiro da “bela época” se caracterizava pelo binômio produtor-exibidor, ou seja, os filmes produzidos aqui nos primeiros anos do século XX eram feitos por donos de salas de exibição ou seus associados, garantindo que haveria a oportunidade de exibir a película (GONÇALVES, 2009; SIMIS, 1996; GOMES, 1980 *apud* SIMIS, 1996).

Ao final da primeira década, deu-se início a uma invasão de produções internacionais, já organizadas em modelos de produção mais avançados e cujos filmes tinham conteúdo mais elaborado. Dessa forma, também o Brasil sofreu uma transformação, conforme os donos de salas de exibição se organizavam para atender às necessidades de escoamento dos filmes estrangeiros, principalmente estadunidenses. Consequência dessa “invasão” foi também a adoção dos padrões de produção norte-americanos para a realização de filmes no Brasil. (GONÇALVES, 2009; QUEIROZ, 1981 *apud* SIMIS, 1996).

Em oposição a esse paradigma, alguns produtores locais procuraram se utilizar de outros subterfúgios para permanecerem ativos, como a obtenção de patrocínio da burguesia urbana (rede de contatos) e a exploração de temáticas que o cinema internacional não abrangia como as paisagens locais e a vida cotidiana da população local (GONÇALVES, 2009; SIMIS, 1996).

Ainda dentro do contexto da república velha, pode-se notar que as produções, em geral, abordam temáticas nacionalistas, seja adaptando clássicos da literatura, seja tratando dos costumes e do cotidiano, fruto da visão do cinema como um projeto de formação de

uma identidade nacional (com raízes ainda no século XIX) e do desejo de uma classe social de produtores imigrantes de se integrarem na sociedade da qual agora faziam parte e ascenderem dentro dela (GONÇALVES, 2009; SIMIS, 1996).

Nas décadas de 10 e 20, proliferaram alguns ciclos de produção cinematográfica no Brasil fora do eixo Rio-São Paulo (em Barbacena, Pouso Alegre e pelotas, por exemplo). Esses surtos de produção cinematográfica conseguiram, com maior ou menor sucesso, realizar produções cinematográficas até serem dissolvidos, em geral por serem incapazes de concorrer com a fita estrangeira (GONÇALVES, 2009).

Alguns desses ciclos, no entanto, foram bastante resistentes como o de Recife e o de Cataguases. O ciclo de Recife envolveu a participação de mais de 300 pessoas e a formação de produtoras locais como a Aurora, mas os problemas infraestruturais eram muitos e, aliados à instabilidade econômica e à incapacidade das produções recifenses de se pagarem, levaram ao fim desse ciclo (GONÇALVES, 2009; LOBATO e RAMOS, 1987 *apud* GONÇALVES, 2009; ARAÚJO, 2008). Já o de Cataguases teve como figura principal o cineasta Humberto Mauro, cujas produções *Thesouro perdido* (1927), *Brasa dormida* (1928) e *Sangue Mineiro* (1929), são clássicos imortais do cinema brasileiro. Esse ciclo, apesar de seus resultados, sofreu o mesmo destino dos demais, encerrando o capítulo da história da produção cinematográfica brasileira no contexto da república velha (GONÇALVES, 2009; RAMOS e MIRANDA, 2000).

Os ciclos regionais de produção cinematográfica são especialmente relevantes para esta pesquisa devido à sua natureza de formação. Estes ciclos se formaram em torno de empreendedores e se estenderam em redes de cooperação, o que permitiu a produção de uma quantidade significativa de filmes para a época, dada a disponibilidade de recursos nessas regiões. Não se pode, contudo, afirmar que seu surgimento se deve à presença de Capital Social expressivo, a partir do material histórico estudado.

Durante o Estado novo, a produção cinematográfica brasileira tentou moldar-se de forma industrial (até então, buscava-se um padrão técnico e de fluidez narrativa semelhante ao da produção hollywoodiana, mas não havia produtoras com características industriais no Brasil), era uma cultura que tentava sair de um patamar que se entendia como atrasado (FERREIRA, 2006). Os empreendimentos centrais nessa conjuntura foram a Cinédia de Adhemar Gonzaga (1930), a Brasil Vita Filmes de Carmem Santos (1934) e a Atlântida de Arnaldo de Faria e associados. (GONÇALVES, 2009).

Com apoio da revista *Cinearte*, a Produções Cinédia foi fundada por Adhemar Gonzaga em 1930. Era bem equipada, almejando a qualidade dos estúdios de Hollywood (LYRA, 2007) e já em novembro daquele ano produziu *Lábios sem Beijos*. Com a construção da Cinédia, Gonzaga visava pôr em prática seu projeto estético-cultural para o cinema brasileiro, orientado por um ideal de modernidade, nacionalismo e desenvolvimento, mas também com os elementos industriais do modelo norte-americano (FERREIRA, 2006). Em 1936, o estúdio tinha a capacidade de filmar três produções simultâneas e, em 1937, foi considerada pelo *Jornal do Brasil*, como detentora do maior parque industrial cinematográfico de toda a América do Sul (ASSAF, 1987 *apud* GONÇALVES, 2009).

No entanto, mesmo com boa estrutura apoio do governo, a Cinédia teve que paralisar suas atividades pela primeira vez em 1941 devido à escassez de matéria prima, decorrente da segunda guerra mundial e problemas de pagamento (GONÇALVES, 2009). Ainda assim, continuou suas atividades, enfrentando diversas crises e produzindo filmes importantes para a história do cinema brasileiro. A Empresa continua em operação. (CINÉDIA, s/d).

A Brasil Vita filmes entra para a história mais em função de suas realizações cinematográficas individuais do que por sua estrutura produtiva, dentre as produções mais relevantes podemos destacar *Argila*, de 1940; e *Inconfidência mineira*, de 1948. (IMDb, s/d).

A Atlântida, fundada em 1941 (LYRA, 2007), é conhecida pela produção de “chanchadas”, que são filmes com argumentos simples e números musicais homogêneos, sendo então filmes de apelo popular e de baixa qualidade de produção, considerados inferiores pelos então formadores de opinião na área de cultura, mas consumido pela população (CATANI, 2004; LIMA, 2007; LYRA, 2007). Em 1947, O exibidor e distribuidor Luís Severiano Ribeiro se torna sócio da Atlântida, trazendo à produtora uma grande vantagem em termos de canais de distribuição nacional (GONÇALVES, 2009; VIEIRA e RAMOS, 1987 *apud* MENDONÇA, 2007), no entanto a evolução da qualidade dos filmes só viria frente a concorrência da Cia Cinematográfica Vera Cruz (mesmo que tenha sobrevivido por mais tempo) e da televisão (SALLES, s/d). A Atlântida produziu seu último filme em 1962 (IMDB, s/d, LIMA, 2007).

Na transição da década de 40 para a de 50, A cidade de São Paulo era palco de uma renovação do aparato cultural, resultado de uma situação de ascensão econômica, que posicionava a cidade como polo industrial e centro econômico nacional e também sentia os impactos iniciais da mercantilização cultural e da massificação dos meios de comunicação. (MARTINELLI, 2002 *apud* GONÇALVES, 2009; GONÇALVES, 2009; ORTIZ, 2001 *apud* LIMA, 2007). Nesse contexto, ganhava destaque uma burguesia industrial, em grande parte imigrante da Europa, que não encontrava uma manifestação cultural que a representasse e era desejosa de se integrar com a cultura local (GONÇALVES, 2009; BERNARDET, 1979 *apud* LIMA, 2007).

Nessa conjuntura, é fundada em 1949 a Companhia cinematográfica Vera Cruz, a partir dos investimentos dos empreendedores imigrantes Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, com objetivo de transformar o cinema brasileiro em um produto cosmopolita e urbano, característica que refletia as transformações pelas quais passava a cidade de São Paulo nesse período de crescente industrialização. Esse empreendimento visava trazer à produção cinematográfica brasileira uma qualidade técnica e um conteúdo artístico que até então não possuía e também moldar tal produção conforme o ideal dessa burguesia industrial que ascendia (GONÇALVES, 2009; LIMA, 2007).

A estética de produção dos filmes da Vera Cruz, apesar de seu modo de produção industrial, era mais similar à das produções europeias do que à das produções de Hollywood, cujo padrão de racionalização nunca conseguiu atingir (GONÇALVES, 2009).

Durante seus cinco anos e poucos meses de existência, a Vera Cruz produziu 18 filmes longa-metragem, sendo que títulos importantes como *O cangaceiro* de Lima Barreto (1953) causaram grande impacto no mercado internacional (o filme foi premiado como melhor filme de aventuras no festival de Cannes em 1953 e, na França, gerou uma moda de se usar sandálias femininas que imitavam as alpercatas nordestinas) (GONÇALVES, 2009; MARTINELLI, 2002 *apud* GONÇALVES, 2009).

A Vera Cruz representou um grande avanço em termos de aprimoramento técnico e formação de profissionais qualificados na área. “A existência da Vera Cruz se desdobrou no surgimento de outras produtoras cinematográficas (...) surgidas com o intuito de evitar os desacertos da Vera Cruz ou de copiar-lhe os acertos” (GONÇALVES, 2009). A Vera Cruz entrou em decadência a partir de 1953 em função do desconhecimento do mercado, da ausência de planejamento adequado para o “fator negócio” do empreendimento e dificuldades decorrentes da terceirização da distribuição de seus filmes (confiada à Columbia), dessa forma, o baixo retorno dos investimentos e seu crescente endividamento levaram a companhia a entregar a administração dos estúdios de São Bernardo do Campo ao Banco do Estado (RAMOS e MIRANDA, 2000; LIMA, 2007).

A Vera Cruz é um bastião da tentativa do cinema brasileiro em adquirir qualidade técnica e eliminar os gargalos políticos e econômicos que impediam a proliferação do cinema no Brasil e do “resgate do cinema brasileiro” e mesmo ela não obteve sucesso, por não compreender como as dimensões estética-artística e econômica-técnica se relacionavam. (FABRIS, 1994 *apud* MENDONÇA, 2007).

Havia uma dicotomia entre produção e distribuição/exibição e esse era (e é) um dos principais causadores da “profunda fraqueza” do cinema brasileiro, ou seja, os distribuidores e produtores nacionais não formavam alianças mercantis e não havia tampouco uma organização que englobasse essas áreas verticalmente, então o distribuidor/exibidor preferia manter-se num nicho relativamente seguro (negociando filmes estrangeiros) a firmar parcerias com produtores locais que, por sua vez, realizavam seus filmes sem garantia de que trariam retorno financeiro (MENDONÇA, 2007).

A permanência desse tipo de problema ao longo do século XX, somada ao fato de que a produção bruta de filmes brasileiros era relativamente pequena, levou também há uma complicação indireta: o condicionamento do público brasileiro a um modelo dominante de estética, provocando uma nova diminuição do espaço de exibição dos filmes nacionais no longo prazo (MENDONÇA, 2007).

A era Embrafilme e a intervenção estatal

A Embrafilme foi a maior companhia distribuidora do cinema brasileiro. Foi também a principal financiadora, e co-produtora de filmes nacionais durante seu período de existência (1969 -1990) (GATTI, 2007b; AMANCIO, 2000 *apud* IKEDA, 2010; MARSON, 2006). Ela foi criada em 1969 através do decreto 862/69 E tinha como uma de suas missões trazer o desenvolvimento para a indústria cinematográfica nacional, trazendo uma solução para o grande problema de escoamento da produção. (GATTI, 2007b; BRASIL, 1969).

Esse cenário deflagra um envolvimento do Estado numa questão de indústria e cultura, buscando dar novos rumos ao cinema brasileiro e fortalecê-lo, tanto no mercado nacional como no internacional.

Até 1973, a Embrafilme e outros órgãos que se relacionavam com a produção cinematográfica se encontravam num período de adaptação administrativa, definindo funções, espaços de influência e prioridades de ação (seguindo os objetivos definidos em seu decreto de criação). Em 1973, o INC (instituto nacional de cinema – órgão instituído em 1966 e absorvido antes de qualquer desenvolvimento administrativo) se funde à Embrafilme e o então diretor Walter Graciosa inicia um processo de reestruturação administrativa e técnica, para que a empresa pudesse, de fato, ser capaz de executar as tarefas a que se propunha (GATTI, 2007a).

Entre 1974 e 1978, houve nova reformulação da Embrafilme para lidar com problemas de inadimplência dos financiamentos por parte dos produtores e a implantação do Concine (Conselho nacional de cinema), que tinha por função regular e fiscalizar, além de formular políticas de preços e observar o cumprimento das cotas de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais instituída pelo governo militar (GATTI, 2007a; MARSON, 2006).

Nos anos seguintes a Embrafilme continuou a se profissionalizar, aperfeiçoando sua abordagem mercadológica através de estudos geodemográficos e criando campanhas de marketing mais elaboradas para garantir o sucesso dos filmes que financiava (ou co-produzia) e distribuía. No entanto, “Havia uma dupla política no interior da empresa. De um lado, o setor industrial e toda sua complexidade; de outro, o setor cultural com as diferentes demandas que as distintas atividades exigem⁴”. Esse cenário era resultado da absorção de muitas funções por parte da estatal e acabou por torná-la lenta e onerosa e, embora os produtores cinematográficos pudessem, pela primeira vez na história, encontrar uma empresa confiável para lançar seus filmes no mercado (GATTI, 2007a; MARSON, 2006), a Embrafilme se tornou grande demais para se sustentar “com a necessidade de instalar controles de contabilidade, de produtividade de capital, de identificar quanto era repassado ao produtor, quanto era investido dentro dela mesma etc⁵”. Além disso, “o investimento maciço que estava sendo feito em produção não encontrava equivalente em comercialização[...] Não havia uma política de mercado, havia uma política de produção, independente de uma política de mercado [...]”⁶ e os conflitos com distribuidores independentes, distribuidores internacionais, exibidores e grupos de cineastas levaram a Embrafilme a tomar decisões difíceis e, por fim, chegou a uma situação de caos administrativo (e depois, com a crise econômica, contábil) (GATTI, 2007a).

Em 1987 a Embrafilme passou por uma nova reestruturação, separando suas atividades de produção e financiamento das de distribuição, contudo, mesmo que sua diretoria tenha elaborado planos para evitar seu fechamento, acabou sendo extinta pelo governo de Fernando Collor de Mello em 1990. (GATTI, 2007a; MinC, 2008; BRASIL, 1990a; BRASIL, 1990b; BRASIL, 1990c; MARSON, 2006).

O período da retomada e atual conjuntura do cinema brasileiro

Entre 1990 e 1991, o secretário de cultura (não havia ministro da cultura no período) Ipojuca Pontes foi incumbido de “enxugar” os elos que ligavam o Estado aos negócios do cinema, deixando um setor ainda despreparado sem proteção para competir com o produto estrangeiro. Houve a revogação de Leis protecionistas da indústria cinematográfica, a redução da cota de exibição obrigatória de filmes brasileiros e também o fechamento de órgãos reguladores (Concine, Embrafilme e FCB) (GATTI, 2007a; MARSON, 2006). André Piero Gatti (2005) e Marcelo Ikeda (2010), consideram que as medidas e leis adotadas no período 1990-1993 foram devastadoras para o cinema brasileiro. Notavelmente, a edição da lei 8495/92 (BRASIL, 1992) tornou o financiamento da produção cinematográfica bastante restrito, quase ao ponto de se questionar se seria esse um ponto de ruptura permanente entre o Estado e o cinema brasileiro.

Com as privatizações e reestruturações dos órgãos culturais e autarquias relacionadas ao cinema ocorridas nos Governos Fernando Collor de Mello e Itamar Franco (inclusive dissolução do ministério da cultura, reduzido a uma secretaria), o cinema brasileiro perdeu suas agências financiadoras, grande parte de sua capacidade de produção e distribuição, levando ao surgimento de um vácuo no mercado, rapidamente ocupado pelo filme estrangeiro (GATTI, 2007a; IKEDA, 2010; MARSON, 2006).

Todavia, em 1993, negociações com o governo levaram à edição da lei do audiovisual, resultando na lei 8685/93 e na criação de novas leis de incentivo fiscal. A lei do Audiovisual e a lei Rouanet surgiram como mecanismos de financiamento da atividade e são elementos responsáveis pela fase do cinema brasileiro conhecido como “retomada” (GATTI, 2005; MARSON, 2006). A Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual funcionam como mecanismos de incentivo à cultura e proteção de mercado baseados em renúncia fiscal, permitindo às empresas investirem parte do montante devido de imposto de renda em produções artísticas (no caso da Lei do Audiovisual, especificamente em produções videofonográficas) e também permitem às empresas estrangeiras uma redução da tributação sobre a remessa de lucros ao exterior, caso invistam em co-produções nacionais (ALVARENGA, 2010).

Em 1998, no entanto, esse modelo enfrentou uma grande crise. Com a má situação econômica, o ano seguinte prometia uma safra quase nula de filmes rodados, deflagrando a fragilidade do modelo e a prevalência do modelo de financiamento de produções cinematográficas dependente do Estado. (MARSON, 2006; ALVARENGA, 2010)

Nesse período, seguiram-se disputas de interesse entre a classe artística, o governo, os distribuidores internacionais e os exibidores, resultando na criação de diversas normas jurídicas e adaptações às existentes, de forma a fortalecer a inserção do filme brasileiro em seu mercado e evitar que o filme estrangeiro ocupe todos os nichos (GATTI, 2005).

Uma observação do modelo de produção do período da retomada também fez perceber alguns vícios do modelo de financiamento vigente. André Gatti (2007b *apud* ALVARENGA, 2010) aponta 3 fatores problema: A falta de controle na apuração de projetos; A possibilidade de se financiar 100% da obra sem contrapartida da produtora; e a situação em que o risco de se investir na distribuição dos produtos finais levava produtores a obter seus ganhos no orçamento de produção, o que aumentava o custo total do filme.

Em 1999, por fim, foi instalada a Comissão de Cinema do Senado Federal para discutir essas questões e dar rumo à dimensão legislativa da política do cinema nacional. A discussão sobre os investimentos realizados pelo Estado brasileiro durante o período girou em torno das críticas que se fazia ao resultado efetivo que esses filmes obtinham (GATTI, 2005). Essa iniciativa de discussão Estado-cinema evoluiu para uma comissão permanente no senado e, posteriormente, para a criação da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), em 2001 (GATTI, 2005; ANCINE, s/d a), com o objetivo de “induzir condições isonômicas de competição nas relações dos agentes econômicos da atividade cinematográfica e videofonográfica no Brasil, proporcionando o desenvolvimento de uma indústria forte, competitiva e auto-sustentada” (ANCINE, s/d a).

A ANCINE tem como competências: a execução da política nacional de fomento ao cinema (na forma do art. 3º da MP 2228-1), promover a participação de obras brasileiras em festivais internacionais e o exercício de funções regulatórias (execução das decisões de política pública e aplicação de sanções enquanto delegada do Estado) (ANCINE, s/d b; ANCINE s/d c;). Além de regular o acesso a verbas públicas para execução de projetos de audiovisual, a ANCINE também fiscaliza o cumprimento da “cota de telas” (percentagem obrigatória de exibição de produções nacionais em salas brasileiras) e combate à pirataria. (ANCINE, s/d b)

Capital social

O Capital social é um conceito importado da sociologia e utilizado em uma vasta gama de campos de conhecimento dentro das ciências humanas, especialmente nas disciplinas mais conectadas à sociologia propriamente dita e à economia. Como não há uma definição clara ou esgotadora, que contemple todas suas dimensões (Dolfsma e Dannreuther, 2003), até por ser usado e adaptado pra contextos tão diferentes (Portes, 2000; Adler e Kwon, 2002), faremos uma breve discussão sobre a teoria, de forma a deixar claras as características do construto que utilizaremos para nossa análise, como recomendam os autores Robison et al. (2002) e Adler e Kwon (2002).

Para o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1986), um dos primeiros a trabalhar o conceito, Capital Social é o agregado de recursos atuais ou potenciais ligados à posse de uma rede durável de relacionamentos, pouco ou muito permeada por instituições, de familiaridade e reconhecimento mútuos. Já para James Coleman (1988), o Capital Social é definido por sua função, não sendo apenas uma entidade, mas uma variedade de diferentes entidades com duas características em comum: todas consistem em aspectos de uma estrutura social e facilitam a ação de certos indivíduos dentro dessa estrutura. Na concepção de Coleman, há três formas em que se pode observar o Capital social: o binômio obrigação-expectativa, o fluxo de informações e o binômio normas-sanções.

Em termos mais práticos e de fácil compreensão, Loury (1992) define Capital Social como relações sociais entre pessoas que promove ou assiste a aquisição de habilidades e traços (pessoais) valorizados pelo mercado, o que pode lhes trazer vantagens financeiras. Já Putnam (1995), considera que o Capital Social é composto por elementos de organização social como redes de relacionamentos, normas e confiança que facilitam a coordenação e a cooperação para benefício mútuo e Fukuyama (1995), define Capital Social como a

habilidade de pessoas trabalharem juntas com um propósito comum em grupos ou organizações.

Trabalharemos com a noção de que o Capital Social são as externalidades que agentes sociais propiciam e recebem de sua rede de relacionamentos, envolvendo confiança, cooperação, coordenação e que decorrem do estabelecimento e manutenção dessas redes e sua capacidade de reunir recursos em conjunto para atingir objetivos comuns. A consequência da presença de um forte Capital Social, portanto, é uma eficiência de realização de atividades econômicas e não econômicas superior à que seria esperada de um sistema produtivo em que tal Capital se faz ausente.

É importante, nesse ponto, lembrar que, nem sempre as externalidades são positivas e, mesmo quando o são, podem não o ser para todos os nós da rede a qual um agente está ligado, como é ressaltado nos trabalhos de Fukuyama (2000), Carpin (2005) e Ferraz Gobb e Lima (2011) e também, que o alargamento desse conceito sociológico para dimensões territoriais que se estendem para além de grupos e pequenas comunidades requer discussão (PORTES, 2000), já que sua definição é complexa e se corre o risco de distorcê-la, caso não haja uma metodologia bem alinhada. É consenso entre as fontes consultadas que o Capital Social é um recurso intangível e derivado das relações que as pessoas e organizações estabelecem entre si.

A Relevância do Capital Social

A grande importância que se tem atribuído ao Capital Social advém de seu poder heurístico, da possibilidade de se considerar que existem fontes de poder e influência não monetárias e, portanto, menos onerosas ao serem aplicadas para resolver problemas sociais (PORTES, 2000). Essas fontes são tanto mais interessantes por permitirem que grupos com menor acesso às demais levem a cabo seus objetivos comuns através da facilitação de transações (como ocorre entre os joalheiros de origem judaica em Nova York, exemplificado por Coleman, 1988), coletivização de oferta e demanda (compra ou empréstimo do mesmo material em conjunto para redução de custos e divisão de pedidos maiores entre várias empresas da região, como nas indústrias moveleiras de Marco-CE – Ferraz Gobb e Lima, 2011) e outros mecanismos baseados em confiança, familiaridade e união (para o cumprimento de objetivos) entre os agentes.

Loury (1992) aponta que o Capital Social é conversível em Capital Humano (conhecimento, educação, etc.), este que é, por sua vez, conversível em Capital econômico-financeiro. Este processo se dá quando a comunidade está atenta para sua influência nesses fatores ou é orientada por uma organização ou governo, dessa forma, a o desenvolvimento do capital humano é visto como uma forma de melhoria da qualidade de vida decorrente da ação direta dos indivíduos e instituições e não como o resultado de uma inércia institucional (PUTNAM, 2005).

Putnam (2005) também aponta as diferenças na evolução econômica das comunidades italianas da Emilia-Romagna e da Calábria em função de suas estruturas sociais, atribuindo ao que ele chama de “Comunidade cívica” a maior pujança e desenvolvimento da Emilia-Romagna, em contraste ao atraso e subdesenvolvimento da

Calábria, estruturada de forma vertical e que não inspirava em seus cidadãos “hábitos de cooperação, solidariedade e espírito público” por partilharem de objetivos comuns (que estavam presentes na Emilia-Romagna), o que nos leva à observação de Mendonça e Pinheiro (2008):

O território não é composto somente por atributos naturais, mas é construído de acordo com a capacidade dos atores de estabelecer relações organizadas que beneficiam a troca de informações e a conquista conjunta de certos mercados, assim como a pressão coletiva de bens públicos e de administrações capazes de dinamizar a vida regional.”

Este exemplo é bastante conveniente porque, ao estudar as comunidades do sul da Itália, Banfield (1958 *apud* FUKUYAMA, 2000) descreve as famílias nucleares da região como grupos que instruem seus membros a confiarem um nos outros e manterem relações de reciprocidade no tratamento, mas não estender esse comportamento a membros de fora desse grupo. Fukuyama (2000) utiliza esse caso para evidenciar que nem todo conjunto de normas-sanções ou de obrigações-expectativas constituem Capital Social (nesse caso, o Capital Social estaria restrito à família, não sendo reforçado mutuamente no âmbito da comunidade). Para tal, é necessário que tais normas levem à **cooperação**.

Para além de uma conceito utilizado em políticas públicas voltadas para o combate à desigualdade social e de um elemento chave na catalisação do desenvolvimento local, a potencialização do Capital Social é uma alternativa à “injeção cega” de recursos financeiros em projetos de fomento, configurando um modelo de políticas públicas voltados para o território, conscientes de seu Capital Social e que agem no sentido de facilitar sua geração de benefícios (Fukuyama, 2000).

Paulínia

Paulínia é uma cidade da região metropolitana de campinas, localizada a cerca de 120 km da cidade de São Paulo, Brasil. A cidade tem aproximadamente 90 mil habitantes (IBGE, s/d) e é conhecida por abrigar várias indústrias do setor petroquímico como Exxon, Shell e Petrobrás (a maior refinaria de petróleo da Petrobrás, a REPLAN, fica em Paulínia), responsáveis pela elevada renda do município (PACHECO, 2009).

O Polo cinematográfico de Paulínia

Em 2006, o governo de Paulínia começou a sancionar leis de incentivo fiscal voltadas para o setor cultural, parte do projeto “Paulínia magia do cinema”. Posteriormente, também foi instalada infraestrutura de estúdio, escola de teatro, um teatro para espetáculos e uma Film Commission, responsável pelo controle do edital de financiamento e apoio às produções realizadas na cidade (PACHECO, 2009; GONSALEZ, 2010). Com a resposta inicial das produtoras, surgiu uma janela de oportunidade para a abertura de escolas de atores, produtoras, comércio de insumos especializados para produção cinematográfica e prestadores de serviços, especialmente técnicos (GONSALEZ, 2010).

Com o início do funcionamento do polo, diversos setores da cidade começaram a se desenvolver para atender a nova demanda, principalmente no sentido de se formarem profissionais e de oferecer serviços em quantidade e qualidade adequados para quem vem

de fora. Inclusive, como o edital de financiamento exige que haja gastos na cidade e contratação de profissionais locais (50% do valor aportado deve ser gasto na cidade e a contratação de atores, figurantes e outros profissionais conta pontos para a seleção no edital) (PMP, 2014), chegaram a se formar repúblicas de profissionais vindo de várias cidades do Brasil, em busca de melhores condições de trabalho na indústria do cinema.

Das vantagens identificadas para se filmar ou trabalhar no polo, se destacam a boa estrutura física e a assessoria da Film Commission (“a cidade tem muitos recursos, a assessoria é muito boa. Os estúdios são muito bons e há apoio na parte técnica e na emissão de autorizações”⁷; “Vem pessoas de todo Brasil pra cá, tem um banco de dados com atores e figurantes na Film Commission, que deixa tudo mais fácil”⁸), além da facilidade de transporte (“é muito fácil o acesso às pessoas dentro da cidade, já que não há trânsito como em São Paulo”⁹; “a cidade fica muito perto do aeroporto, fica fácil pra quem vem de longe”¹⁰). No entanto, o fator apontado como fundamental e, de longe, o mais importante, é a presença do edital de patrocínio e seu aporte financeiro.

O problema de se fazer filme no Brasil é o dinheiro, em todas as etapas. É muito difícil depender do mercado”¹¹, situação essa que leva os produtores de filmes à busca de editais como o de Paulínia. O edital da Film Commission prevê aportes de até R\$ 1 milhão para longas-metragens e de até R\$ 500 mil para curtas e envolve um processo seletivo que inclui, além dos aspectos técnicos, contrapartidas das produtoras (Mínimo de 40% do tempo de filmagem na Região metropolitana de Campinas – anteriormente restrito a Paulínia; mínimo de 50% do valor aportado gasto na cidade; e contratação de profissionais, atores e figurantes locais) (PMP, 2014). E se por um lado alguns julgam que há tratamento especial para Paulínia (“não há concorrência a altura, pode-se até filmar em outras cidades e ter acesso a editais, mas não há o mesmo apoio que Paulínia oferece”¹²), são feitas também muitas críticas quanto ao relacionamento entre a cidade e as produtoras (“Quando não havia edital, não se locavam os estúdios e quase não vinha gente filmar, dinheiro é o principal atrativo”¹³) (“não há uma raiz, não se chegou mais perto de se criar uma indústria de cinema. Esse sistema permite que o cinema brasileiro exista”).¹⁴

Quanto às críticas feitas ao funcionamento do polo cinematográfico, a maior parte diz respeito à falta de certos recursos na cidade. Muitos reclamaram de não conseguir encontrar equipamentos e outros insumos para filmagem, como filmes e filtros de câmera, que precisavam ser trazidos de São Paulo ou do Rio, também se falou da dificuldade de encontrar profissionais de ponta, o que faz com que a maior parte das posições que os paulinenses conseguiam nas produções sejam de segunda ou terceira linha (apoio, assistentes, contra-regras etc.), o mesmo se aplica aos atores, que, sem nome formado no mercado, não conseguiam bons papéis nos filmes.

De Paulínia surgiram produções como “O Palhaço”, “Chico Xavier”, “Corações sujos”, “Trabalhar cansa” e “Colegas” (IMDb, s/d). (PMP, 2009; PACHECO, 2009) totalizando 42 filmes (27 financiados pelos editais municipais) (NUNES, 2013; PMP, 2013).

O Papel do Estado

Como se vê em Uchoa e Dias (2012; 2013), esteve sempre presente a questão do relacionamento entre a produção cinematográfica brasileira e o Estado, desde as iniciativas de utilização do cinema para a educação durante o Estado Novo de Vargas (RAMOS, 2004) até a criação de uma empresa estatal para cuidar da distribuição e do financiamento de filmes nacionais. A política do cinema sempre foi uma característica peculiar da nossa produção, ao analisarmos a história do cinema percebemos que em poucos momentos há uma produção cinematográfica verdadeiramente “independente”. É claro que sempre há o dinheiro do financiador, quer ele seja o próprio diretor, quer ele seja o empresário, quer ele seja o Estado. O que é notável é o espaço que ocupa o Estado brasileiro nessa equação, já que parece ser a fonte de investimento preferida pelos cineastas (ou, no mínimo, a mais procurada) (GATTI, 2007a; GATTI, 2007b; RAMOS, 2004; UCHOA E DIAS, 2012; UCHOA E DIAS, 2013) percebe-se a dimensão dessa ligação quando, no governo Collor, o Estado retira seu apoio ao setor e o cinema brasileiro fica fragilizado ao ponto de temer por sua sobrevivência.

Contudo, seria esse fardo passível de ser carregado por um governo municipal? Enquanto as esferas de influência na área de cultura e cinema no espectro nacional são relativamente estáveis, principalmente se considerando a permanência de pesquisadores, professores, cineastas e produtores importantes nos principais órgãos reguladores e publicações específicas, a esfera municipal está muito mais sujeita a oscilações em sua política cultural conforme se alternam as gestões. Levando-se em conta os desdobramentos do período 2011-2013, pode se perceber que uma simples mudança de mandato permite que o investimento instalado seja abandonado, o festival cancelado e o potencial de desenvolvimento do cinema em Paulínia pareça menos promissor. Também se faz ver a indiferença de grande parte dos agentes particulares que outrora utilizaram os recursos disponibilizados pelo polo a seu abandono, já que podem acessar outros editais e filmar no eixo Rio-São Paulo.

Nesse ponto, entramos na questão do relacionamento do setor cinematográfico com a comunidade local. A comunidade paulinense se divide quanto ao cinema, uma parcela se integrou às atividades, participando de diversas filmagens como figurantes, atores, profissionais de apoio diversos ou fornecedores de bens e serviços para as equipes de filmagem; por outro lado, grande parte da comunidade se porta de forma conservadora quanto ao polo. “Muita gente acha que se está tirando dinheiro da saúde e da educação pra pôr em filme e não sabe que são verbas diferentes, que não podem simplesmente ser transferida de um setor pra outro” nos revela um dos entrevistados, que participou de mais de 20 produções no polo durante os últimos anos na área de direção de arte; “Muita gente que vem de fora tem uma visão boa do polo, mas a cidade em si é conservadora e acha que o cinema é uma perda de tempo” diz um produtor de locação da cidade; e “As pessoas daqui acham que quem mexe com cinema não trabalha de verdade” diz um profissional de apoio.

Na opinião de Maurício Gonçalves, o cinema é uma questão a ser abordada por todas as esferas de governo e também pela sociedade civil, resta então saber qual a melhor maneira de se conciliar essas questões dentro do atual contexto econômico e cultural. Aponta-se também a questão da democratização do acesso aos meios culturais, para que

haja heterogeneidade na produção, para que haja crítica e inovação e para que o “sabor” regional possa ter espaço onde o produto internacional ou o nacional fortemente impulsionado pelos meios de comunicação impõem seus produtos¹⁵. Ao investigarmos essa questão, obtivemos respostas mistas, “Sim e não, representa uma democratização como os outros polos, como no Rio de Janeiro e seria ainda melhor se fosse mais utilizado, mas é muito difícil entrar no edital, se você não tiver nome e algum dinheiro, não entra”¹⁶. O Edital exige que haja uma captação mínima de recursos para a produção antes da inscrição (40% - PMP, 2014) e também seleciona os apreciados conforme uma série de critérios difíceis de se atingir por produtores novatos ou muito pequenos. Por outro lado, muitos dos profissionais, principalmente locais que tiveram contato com as produções no polo puderam avançar em suas carreiras e expandir o currículo, melhorando sua condição no mercado profissional. “Trabalhei como contra-regra, assistente, cenógrafo e hoje sou diretor de arte”¹⁷ afirma um dos entrevistados.

O Capital Social do Cinema em Paulínia

A análise das entrevistas e a observação do funcionamento dos processos dentro do polo de Paulínia revelaram predominância dos fluxos informações, grande intermédio institucional (significa que grande parte das relações entre os agentes passa por órgãos e instituições criadas para esse fim, em vez de ocorrer diretamente entre os agentes), principalmente da Film Commission e também o desenvolvimento de relacionamento pessoal entre os agentes. Identificaram-se ainda os aspectos essenciais do relacionamento entre as empresas, o poder público, os profissionais de cinema e a comunidade.

O ponto central de relacionamento que é a causa de existência do polo acontece entre as empresas, no caso as produtoras de cinema, e o poder público. Parte das empresas desenvolve um relacionamento bastante simples e direto com o polo, vindo em busca de dinheiro, cumprindo as obrigações do edital e deixando-o quando não há aporte financeiro, já algumas produtoras desenvolvem uma relação mais profunda com a cidade e o polo, investindo até mais do que o valor do aporte na cidade e incorporando profissionais locais em sua lista de contatos permanente, além de participarem de workshops nas escolas locais a pedido da prefeitura.

Da parte da prefeitura, há a exigência de que o patrocínio do edital traga resultados positivos para a cidade, não só em termos de retorno financeiro, mas também de reconhecimento, desenvolvimento cultural e capacitação dos profissionais locais. Em troca, a prefeitura não só realiza o investimento financeiro como também se faz de intermediária no contato entre as empresas e os profissionais locais, facilitando sua contratação via cadastro no banco de dados e também fornece apoio em termos administrativos, repassando informações e emitindo autorizações sempre que necessário.

Já a relação entre a comunidade e as empresas de cinema, como mencionamos anteriormente, é dividida entre uma parcela que participa ativamente do polo, através de figuração e atuação, prestação de serviços ou fornecimento de insumos; e uma parcela que é contrária à atividade cinematográfica na cidade, o que considera um desperdício de tempo e verbas públicas. Esse relacionamento tem impactos políticos, já que o governo da situação pro-cinema está suscetível à oposição de forças políticas contrárias à atividade,

apoiadas pela parcela conservadora da população e esses impactos, por sua vez, desestimulam o desenvolvimento de uma estrutura comercial e de serviços no local, voltada para o polo.

“De nada adianta reabrir o polo que não pode ser acessado pelo produtor novato se ele não desenvolve nem mantém mão de obra no local”¹⁸, “o polo não cumpriu sua meta de formar profissionais a médio prazo pra atender as produtoras na parte de serviços, e o pouco que tinha foi pra outros lugares depois que o polo fechou”¹⁹ são algumas das críticas feitas aos impactos do descontinuísmo da política municipal. “O polo ajudou muito filme a sair do papel, é uma pena que tenha ficado parado esse tempo e a gente sem ter o que fazer”²⁰

Quanto à relação entre as empresas do setor dentro do polo, foi apontado pelos entrevistados foi que há certa cooperação entre os produtores, no sentido de se indicarem bons profissionais locais que trabalharam em seus filmes para seus colegas (o que não ocorre com produtoras mais fechadas), processo esse que inclusive permite aos profissionais que participaram de várias produções avancem em suas carreiras. Outro exemplo de atitude similar é o de se permitir que sejam aproveitados os materiais de cena utilizados em uma produção (que seriam normalmente descartados) para as filmagens de outras equipes.

Essa cooperação é uma consequência da própria maneira como a competição se dá dentro do setor cinematográfico. As empresas não competem pelo mercado, não há um comportamento industrial na produção de cinema no Brasil. Só há disputa entre as produtoras para a obtenção de patrocínio dos editais abertos pelas cidades ou pelas empresas (através das leis de incentivo, descritas anteriormente).

Por último, sob a perspectiva dos profissionais que atuaram no setor e das produtoras locais (frequentemente contratadas pelas equipes de filmagem para prestação de serviços como figurino, cenografia, locação, produção de objetos, etc.), houve um grande desenvolvimento da atividade nos momentos iniciais do polo, o cinema atraiu muita mão de obra de fora e incentivou a abertura e o desenvolvimento de negócios relacionados na cidade. “A economia do cinema era muito representativa pra cidade”²¹ “quando filme chegava em Paulínia toda uma estrutura logística era necessária para atender as demandas da produção, como hospedagem, transporte, alimentação, material de consumo, figurinos, matéria prima para arte, enfim todo o comércio de Paulínia e da região era aquecido. Uma produção de um filme envolve todas as áreas e isso só faz a cidade crescer.”²² Por outro lado, as produtoras de fora preferiam ocupar os principais cargos da equipe com seu próprio pessoal, limitando o acesso dos profissionais locais aos melhores cargos “esses locais só conseguem ocupar cargos de 2a ou 3a mão na equipe, estúdios ou assistentes, nunca chefes de equipe. Leva tempo para a formação de uma cultura local, e se o polo continuar, com certeza os que foram assistentes vão se tornar chefes, mas e necessário investimento a longo prazo.”²³ “Há profissionais bons aqui, mas há também muitos que são medíocres e que podem prejudicar a imagem dos outros. Assim como os figurantes e atores, que são relativamente fácil de encontrar, mas não conseguem bons papéis”.²⁴

Procedimentos metodológicos

Para a investigação desse fenômeno foi realizada uma pesquisa qualitativa, ou seja, que utiliza textos como material empírico e está interessado na construção social da realidade em estudo (Flick, 2009), adequado para quando se busca entender um fenômeno da vida real em profundidade, considerando o contexto em que ele ocorre, principalmente quando não se consegue isolar este fenômeno de seu contexto (YIN, 2010). Quanto a seu papel, a pesquisa se caracteriza como descritiva e exploratória, já que envolve aspectos de delineamento teórico com base já estabelecida, mas aplicados a um objeto de estudo ainda pouco explorado e cujo contexto precisa ser investigado (YIN, 2010; GIL, 2002). Para a execução da pesquisa, primeiramente houve um levantamento bibliográfico para desenvolvimento dos conceitos teóricos acerca de Capital Social, seguido de uma revisão do panorama histórico do cinema brasileiro (UCHOA E DIAS, 2012; 2013), visando sua adequação à utilização do corpo teórico.

Num segundo momento, foi preparado um roteiro de entrevistas semiestruturado e adaptado com a função dupla de questionário, a serem aplicados aos profissionais, produtores, empresários e pessoas relacionadas ao polo cinematográfico de Paulínia e sua Film Commission. Essa adaptação se deve à dificuldade de se encontrar respondentes com disponibilidade para responder a uma longa entrevista, já que ainda é possível adicionar sua contribuição na forma das respostas enviadas por e-mail.

Para minimizar a perda de conteúdo relativo entre a entrevista e o questionário foi elaborado um conjunto de instruções, redigido no corpo do e-mail ao qual o questionário era anexado. Esse esforço se mostrou frutífero, já que o conteúdo analisado dos questionários respondidos forneciam informações em riqueza quase do mesmo nível que as entrevistas.

As entrevistas foram realizadas por Skype (programa de computador para realização de chamadas e videoconferências, hoje sob o controle da Google) ou presenciais, com duração média de 50 minutos e tiveram por objetivo analisar diversos aspectos da realidade em torno do polo cinematográfico, os agentes envolvidos em suas atividades e seu contexto histórico e político, além de investigar o relacionamento entre os agentes envolvidos, ponto central deste estudo.

Todos os entrevistados e respondentes foram descritos como do gênero masculino (com a intenção de neutralidade) de forma a preservar seu anonimato, evitando que se associem as posições e atitudes por eles expressas a suas identidades. A única exceção é o Prof. Dr. Maurício Gonçalves que foi entrevistado como especialista em cinema e que concordou com sua utilização (UCHOA E DIAS, 2012; 2013).

Limitações e recomendações da pesquisa

As principais limitações a serem consideradas nessa pesquisa é o impacto do número reduzido de entrevistas/questionários respondidos que gera em seus resultados, embora parcialmente compensado em termos de riqueza pela variedade de posições e origens dos respondentes, afeta a visão geral que se tem do funcionamento do polo. Foi consideravelmente difícil ter acesso às pessoas que trabalharam e produziram no polo de Paulínia devido a restrições de autorização por parte da prefeitura (e a limitação de tempo

que impediu sua obtenção) e também devido à pouca disponibilidade de tempo desses profissionais para longas entrevistas (a mais curta durou cerca de 40 minutos).

Outra limitação se encontra no número reduzido de fontes encontradas para a construção do panorama histórico do cinema brasileiro, sendo parte delas selecionada a partir de citações encontradas em outras fontes já utilizadas. Não se infere com isso que as fontes consultadas não possuem qualidade, muito pelo contrário, considera-se que são bastante abrangentes e que por si só permitiram a condução de uma linha de raciocínio desde os primórdios até os tempos atuais sem pular os episódios mais significativos.

Como recomendação para futuros estudos, se busca deixar claro que há muito espaço para complementação da visão que se tem a respeito do polo cinematográfico de Paulínia e muito se pode acrescentar ao se entrevistarem mais profissionais e produtores e também pessoas ligadas ao poder público, além de haver também a possibilidade de se utilizar o mesmo objeto sob a perspectiva de outras teorias, de forma a enriquecer a massa crítica científica a respeito do mesmo fenômeno.

Considerações finais

Após a revisão dos conceitos teóricos e análise dos resultados obtidos com a pesquisa, a conclusão a que se chega é que há Capital Social considerável a ser explorado com a sinergia entre as empresas, o setor público e os profissionais e comerciantes voltados para (ou acessados pela) a atividade cinematográfica. No entanto, não há contribuição de parte das empresas do setor que adotam uma postura fechada e utilitarista quanto aos recursos provenientes da cidade e sua comunidade. Da mesma forma, o potencial de desenvolvimento do polo e de suas atividades é ameaçado pela instabilidade política da esfera municipal de governo, agravada pela divisão de opiniões dentro da própria comunidade paulinense a respeito do cinema e do edital de patrocínio.

Para que o polo de Paulínia se apresente como um fator definitivo de influência no setor cinematográfico brasileiro é preciso que haja uma política de longo prazo na cidade, apoiada pela parcela da comunidade que é mais aberta a esse tipo de iniciativa, de forma que se potencializem as externalidades para Paulínia e se obtenham melhores resultados com o setor cinematográfico.

Se este for o desejo da cidade, será preciso formar profissionais, incentivar o comércio em alguns setores e promover uma transformação cultural no longo prazo, de forma a compatibilizar o ambiente com o advento das produções cinematográficas. Em contrapartida, deverá haver um esforço das empresas em responderem adequadamente a oportunidade que se apresenta na cidade, contribuindo para a preservação do polo e da cultura do cinema na cidade.

Caso não o seja, é preciso buscar formas de se manter em uso as estruturas já instaladas na cidade, o que pode trazer retornos marginais no longo prazo, tanto para a cidade quanto para o cinema brasileiro.

Referências

- ADLER, Paul; KWON, Seok-woo (2002). Social Capital: Prospects for a new concept. *Academy of Management. The Academy of Management Review*. v.27.p. 17-40
- ALTBERG, J.A (1983). Política cultural no cinema, Rio de janeiro: IUPERJ/FUNARTE, 1983.
- ALVARENGA, Marcos Vinícius T (2010). Cineastas e a formação da ANCINE (1999-2003). São Carlos: UFSCar. [Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos,2010]
- AMANCIO, Tunico (2000). Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977/1981). Niteroi, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- ANCINE – Agência Nacional de Cinema (s/d). Apresentação. Disponível em <<http://www.ancine.gov.br/ancine/apresentacao>>. Acesso 11 nov. 2013.
- ANCINE – Agência Nacional de Cinema Regulação – o que é. (s/d) b Disponível em <<http://www.ancine.gov.br/regulacao/o-que-e>>. Acesso 11 nov. 2013.
- ANCINE – Agência Nacional de Cinema Competências da ANCINE. (s/d) c Disponível em <<http://www.ancine.gov.br/competencias-da-ancine>>. Acesso 11 nov. 2013.
- ARAÚJO, Luciana C (2008). O Cinema Silencioso pernambucano e suas histórias. *Mnemocine*. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/25-historia-no-cinema-historia-do-cinema/118-o-cinema-silencioso-pernambucano-e-suas-historias>>. Acesso 11 nov. 2013.
- ASSAF, Alice Gonzaga (1987). 50 anos de Cinédia. Rio de Janeiro: Record.
- BANFIELD, Edward (1958). *The moral basis of a backward society*. Glencoe: Free Press.
- BERNARDET, Jean-Claude (1979). *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BERNARDET, Jean-Claude (2009). *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. 2^A ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- BRASIL (1969). Decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969. Autoriza a criação da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (EMBRASILFILME), e dá outras providências. Poder Executivo, Brasília, DF, 27 set.
- BRASIL (1990a). Medida provisória nº 151, de 15 de março de 1990. Dispõe sobre a organização da Presidência da República e dos Ministérios, e dá outras providências. Poder Executivo, Brasília, DF, 15 mar.
- BRASIL (1990b) Decreto nº 99.226, de 27 de abril de 1990. Dispõe sobre a dissolução de entidades da Administração Pública Federal, e dá outras providências. Poder Executivo, Brasília, DF, 27 abr.
- BRASIL (1990c). Lei nº 8.029, de 12 de abril de 1990. Dispõe sobre a extinção e dissolução de entidades da administração Pública Federal, e dá outras providências. Poder Executivo, Brasília, DF, 15 mar.
- BRASIL (1992). Lei nº 8405, de 9 de janeiro de 1992. Autoriza o Poder Executivo a instituir como fundação pública a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES e dá outras providências. Poder Executivo, Brasília, DF, 09 jan.
- BOURDIEU, Pierre (1986). The forms of Capital. In: *Handbook of theory and research for the sociology of education*. RICHARDSON, G. (org.). Nova York: Greenwood Press.

- CARPIN, Thais Regina P.(2005) Políticas públicas e ampliação do capital social em comunidades segregadas: o programa Santo André mais igual. São Paulo: Unifesp. [dissertação de Mestrado]
- CATANI, Afrânio M. (2004). História do cinema brasileiro: 4 ensaios. São Paulo: Panorama.
- CINÉDIA. História (s/d). disponível em <<http://www.cinedia.com.br/cinedia.html>> Acesso em 19 out. 2013.
- COLEMAN, James (1988). Social Capital in the creation of human capital. American journal of sociology. v.94, pp. S95-S120.
- DOLFSMA, Wilfred; DANNREUTHER, Charlie (2003). Subjects and boundaries: Contesting social capital-based policies. Journal of Economic Issues. v.37,pp. 405-413.
- FABRIS, Mariarosaria (1994). Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?. São Paulo: Edusp.
- FERRAZ, Serafim F. S.; GOBB, Raquel L.; LIMA, Tereza C. B.(2011); Teoria do Capital Social: Um estudo no cluster moveleiro de Marco (CE). Contextus: Revista Contemporânea de Economia e Gestão. v.9 No 2, jul/dez.
- FERREIRA, Suzana Cristina de Souza (2006). Adhemar Gonzaga e a Cinédia - Imagens de um país que dança. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – UFMG. [Tese de Doutorado]
- FLICK, Uwe (2009). Desenho da Pesquisa Qualitativa. Porto Alegre: ARTMED Editora S.A.
- FUKUYAMA, Francis (1995). Trust: the social virtues and the creation of prosperity. Londres: Hamish Hamilton.
- FUKUYAMA, Francis (2000) Social Capital and Civil Society. In: Working Paper WP/00/74. Washington DC: International Monetary Fund.
- GATTI, André P. (2007a) Embrafilme e o cinema brasileiro [recurso eletrônico] São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 113 p. em pdf - (cadernos de pesquisa; v. 6)
- GATTI, André P. (2007b) O mercado cinematográfica brasileiro: uma situação global? In: MELEIRO, A. (org.). Cinema no mundo: indústria, política e mercado. América Latina Volume II. São Paulo: Escrituras Ed.,p. 120.
- GATTI, André P. (2003). Campinas: Instituto de Artes – Unicamp. [Tese de Doutorado]
- GIL, Antonio Carlos (2002). Como Elaborar Projetos de Pesquisa. 4^A ed. São Paulo: Atlas.
- GOMES, Paulo Emílio S. (1980). Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- GONÇALVES, Maurício R. (2009). Cinema e identidade nacional no Brasil 1898-1969. São Paulo: LCTE Editora.
- GONSALEZ, Alexandra (2010). Luz, câmera, empregos. Revista Você S/A. n. 148, São Paulo. p. 62-65. Out.
- IKEDA, Marcelo (2010). Distribuição de longas-metragens brasileiros a partir das leis de incentivo (1995-2007): um panorama. in: X Estudos de Cinema e Audiovisual. p. 89-150. SOCINE. São Paulo.
- IMDb - THE INTERNET MOVIE DATABASE. S/D. Disponível em: <<http://www.imdb.com/>>. Acesso em 12 out. 2013.

- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. Dados básicos, S/D. Disponível em: <[HTTP://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=353650](http://www.ibge.gov.br/cidadesat/painel/painel.php?codmun=353650)>. Acesso em: 14 mai. 2014.
- LIMA, André Luís M. (2007). A Chanchada brasileira e a mídia: O diálogo com o rádio, a imprensa, a televisão e o cinema nos anos 50. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes – USP. [Dissertação de Mestrado]
- LYRA, Bernadette. (2007). A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. In: Conexão – Comunicação e cultura. Vol.6 nº 11. Caxias do Sul: UCS, p. 141-159.
- LOBATO, Ana Lúcia. (1987). Os Ciclos Regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste (1912-1930) in: RAMOS, Fernão (org.) história do cinema brasileiro. p. 65-95. São Paulo: Art.
- LOURY, G.(1992) The economics of discrimination: Getting to the core of the problem. Harvard Journal for African American Public Policy. v.1.91-110.
- MARTINELLI, S. (2002) (org.) Vera Cruz - Imagens e História do Cinema Brasileiro. São Paulo: ABooks.
- MARSON, Melina I. (2006). O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil Da dissolução da Embrafilme à criação da ANCINE. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Unicamp.[Dissertação de Mestrado]
- MENDONÇA, Kamila; PINHEIRO, José César.(2008) Capital Social como fator de desenvolvimento local. In: SOBER: XLVI Congresso da Sociedade Brasileira de Economia, Administração e Sociologia Rural. 2008, Rio Branco. Anais... Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.
- MENDONÇA, Leandro José Luz Riudades de (2007). Cinema e indústria: o conceito de modo de produção cinematográfico e o cinema brasileiro. Tese de doutorado. ECA-USP.
- MinC – Ministério da cultura. Cinemateca (s/d). Disponível em <<http://www.cinemateca.gov.br>>, s/d, Acesso em 20 ago. 2013.
- MinC (2008) Centro técnico Audiovisual. A Embrafilme. Disponível em <<http://www.ctav.gov.br/2008/10/10/a-embrafilme/>>, Acesso 13 ago. 2013.
- NUNES, João (2013). Retomado e ampliado. Correio Popular. Campinas, 10 de novembro. Caderno cultura/variedades. p. C1.
- ORTIZ, Renato (2001). A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense.
- PACHECO, Camila Caprini de Campos (2009). Paulínia: Investimento público em cinema como propulsor cultural, social e econômico. São Paulo: CEACC/ECA-USP. [Trabalho de conclusão de curso -TCC]
- PORTES, Alejandro (2000). Capital Social: origens e aplicações na sociologia contemporânea. Sociologia, Problemas e Práticas. n.33, 2000 pp. 133-158
- PREFEITURA MUNICIPAL DE PAULÍNIA – PMP (2009). Cultura presta contas: Primeira audiência pública do Fundo Municipal de Cultura. Disponível em: <<http://www.culturapaulinia.com.br/arquivos/audiencias/audiencia.pdf>>. Acesso em: 23 out. 2013.

- PREFEITURA MUNICIPAL DE PAULÍNIA (2013) Paulínia retoma maior Polo de Cinema da América Latina. nov 2013. Disponível em: <<http://www.paulinia.sp.gov.br/noticias.aspx?ID=1671>> acesso em 11 nov 2013.
- PREFEITURA MUNICIPAL DE PAULÍNIA (2014). Edital de complementação de recursos para filmagem nº02/2014.
- PUTNAM, Robert. (1995) Bowling alone: America's declining social capital. *Journal of democracy*. v.6, pp. 65-78.
- PUTNAM, Robert. (2005) *Comunidade e Democracia: a experiência da Itália moderna*. Rio de Janeiro: FGV.
- QUEIROZ, Eliana (1981). A scena muda como fonte para a história do cinema brasileiro (1921-1933). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes - USP. [Dissertação de Mestrado]
- RAMOS, Fernão (2004). Mauro documentarista. *Revista USP*. v.63 p.157-168 São Paulo.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (2000). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac.
- ROBISON, Lindon J.; SCHMID, A. A.; SILES, Marcelo E.(2002) Is Social Capital really Capital?. *Review of Social Economy*. v.60. p.1-24.
- SALLES, Filipe. (s/d) A Atlântida de 1950 a 1960. Disponível em <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/atlantfil.htm>>. Acesso em 14 dez. 2011
- SIMIS, Anita (1996). *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume.
- UCHOA, Gustavo Mota M.; DIAS, Reinaldo (2012). A instalação de cluster cinematográfico e o papel do Estado: Uma análise da indústria do cinema de Paulínia/SP-Brasil. In: *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*.
- UCHOA, Gustavo Mota M.; DIAS, Reinaldo (2013). O Cluster cinematográfico de Paulínia: uma análise da inovação e do empreendedorismo da indústria do cinema em Paulínia-SP. In: *Revista Pensamento Contemporâneo em Administração*. v.7 n.3, pp. 20-37
- VIEIRA, João Luiz (1987). A Chanchada e o Cinema Carioca (1930-1955) in: RAMOS, Fernão (Org.) *história do cinema brasileiro*. p. 131-187. São Paulo: Art.
- YIN, Robert K (2010). *Estudo de Caso: Planejamento e Métodos*. 4^a ed. Porto Alegre: ARTMED Editora S.A.

APÊNDICE A

Roteiro de Entrevistas / Questionário utilizado para a pesquisa:

1. Roteiro de entrevista “O desenvolvimento do polo cinematográfico de Paulínia sob a perspectiva do Capital Social”
 - 1.1. Roteiro geral (cinema)
 - Na sua visão, quais são as perspectivas e desafios do futuro para o cinema brasileiro? Como você enxerga o papel do polo cinematográfico de Paulínia nessas questões?
 - Na sua visão, O polo cinematográfico de Paulínia representa uma ferramenta de democratização do acesso às estruturas de produção de cinema?

1.2. Específico para o polo de Paulínia

- Quais benefícios identificou ao se estabelecer/filmar/trabalhar no polo de Paulínia? Houve algum ponto negativo nessa decisão?
- Há interação entre as empresas do polo? De que forma?
- Há cooperação entre as diversas equipes no uso das instalações/ativos?
- O polo de Paulínia ajuda na competição pelos mercados nacional e internacional?
- Você considera que as relações interempresas no polo ocorrem com mais facilidade no polo do que em outros lugares? Por quê?
- Há um sentimento de confiança entre os agentes/produtoras/empresas no polo?
- Que outras localidades competem com o polo de Paulínia para atrair pessoas do seu ramo de atividade?
- A atuação do governo municipal lhe dá alguma tranquilidade em seu desempenho?
- Quais os mecanismos de acesso a profissionais/figurantes/atores que o polo cinematográfico ou a cidade oferecem?

Notas

¹ Gustavo Mota de Mendonça Uchoa. Administrador de empresas pela Universidade Presbiteriana Mackenzie(UPM), pesquisador. Este artigo é resultado do Trabalho de conclusão de curso do autor. Email: akggustavo@gmail.com

² Reinaldo Dias. Professor da Universidade Presbiteriana Mackenzie(UPM). Sociólogo, Mestre em Ciência Política e Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas(Unicamp). Email: reinaldo.dias@mackenzie.br

³ Entrevistado: Produtor executivo de São Paulo que filmou em Paulínia

⁴ GATTI, 2007a

⁵ GATTI, 2007a

⁶ ALTBURG, 1983, p. 65-76 *apud* GATTI, 2007a

⁷ Entrevistado: Produtor executivo de São Paulo que filmou em Paulínia

⁸ Entrevistado: Profissional de apoio de São Paulo, participou de vários filmes em Paulínia

⁹ Entrevistado: Produtor de locação de Paulínia

¹⁰ Entrevistado: Diretor de arte de Paulínia

¹¹ Entrevistado: ver nota 1

¹² Entrevistado: ver nota 4

¹³ Entrevistado: ver nota 3

¹⁴ Entrevistado: ver nota 2

¹⁵ Entrevistado: Prof. Dr. Maurício Reinaldo Gonçalves - Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Professor do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba e do curso de graduação em cinema da Universidade Anhembi-Morumbi. Ex-secretário e atual conselheiro da Socine (Sociedade brasileira de estudos de cinema e audiovisual). Entrevista realizada em 2012.

¹⁶ Entrevistados: Profissional de apoio de Paulínia; Produtora de locação de Paulínia; Produtor executivo de São Paulo.

¹⁷ Entrevistado: Diretor de arte de Paulínia

¹⁸ Entrevistado: Produtor executivo de São Paulo que filmou em Paulínia

¹⁹ Entrevistado: Profissional de apoio de São Paulo que participou de várias produções em Paulínia

²⁰ Entrevistados: Produtora de locação de Paulínia; Assistente de produção de arte de São Paulo que trabalhou em Paulínia.

²¹ Entrevistado: Diretor de arte de Paulínia

²² Entrevistado: Assistente de produção de arte de São Paulo que trabalhou em Paulínia.

²³ Entrevistado: ver nota 16

²⁴ Entrevistado: Produtora de locação de Paulínia