

ESPERO QUE, DEPOIS DESSE FILME, NINGUÉM MAIS FIQUE NA FOSSA<sup>1</sup>: estudo documental da cadeia de rentabilidade de filmes brasileiros que utilizam dispositivos de fomentos das leis de incentivo ao audiovisual.

Leticia Ferreira da Silva<sup>2</sup>  
Bruno César dos Santos<sup>3</sup>

## RESUMO:

Este artigo investiga a cadeia de rentabilidade de filmes brasileiros produzidos com incentivos das leis de fomento ao audiovisual, analisando os desafios enfrentados na sustentabilidade econômica dessas obras. Por meio de um estudo documental, avaliam-se os impactos das políticas públicas, como a Lei do Audiovisual e a Lei Rouanet, na produção, distribuição e exibição de filmes. Exemplos como Bacurau, O Grande Circo Místico, Divinas Divas, Morto Não Fala e Chacrinha: O Velho Guerreiro são discutidos para ilustrar as dinâmicas entre financiamento público e retorno financeiro. Os resultados indicam que, apesar de aportes significativos, a maior parte das produções enfrenta barreiras na distribuição e na acessibilidade, com destaque para a concentração de exibições em circuitos elitizados e a predominância de filmes estrangeiros no mercado interno. Além disso, observa-se que a dependência de incentivos públicos permanece central para a sobrevivência do setor, enquanto estratégias alternativas, como adaptações para outras plataformas, têm se mostrado eficazes para ampliar o alcance e os lucros. Conclui-se que a democratização do acesso ao cinema e o fortalecimento da cadeia produtiva são essenciais para reduzir a dependência estrutural e promover a sustentabilidade do cinema nacional, ampliando sua relevância cultural e econômica no mercado global.

## PALAVRAS-CHAVE:

Cinema brasileiro; leis de incentivo; rentabilidade; distribuição; políticas culturais.

## 1. INTRODUÇÃO

---

<sup>1</sup> Trecho retirado do filme *Saneamento Básico, o filme*, 2007.

<sup>2</sup> Aluna do curso de Produção Audiovisual da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (FAPCOM) e participante do programa de Iniciação Científica da FAPCOM. E-mail: [211190@sou.fapcom.edu.br](mailto:211190@sou.fapcom.edu.br);

<sup>3</sup> Professor dos cursos Bacharelados, Licenciatura e Tecnólogos da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (FAPCOM) e docente dos grupos de pesquisa "Infotainment, kitsch e endereçamento: diálogo informal, humor velado e hibridismo genérico em programas telejornalísticos e talkshows brasileiros" e "Histórias do Rádio e da TV: Em prol da construção do museu da fala do radialismo paulista" E-mail: [bruno.santos@fapcom.edu.br](mailto:bruno.santos@fapcom.edu.br);

O cinema brasileiro, ao longo de sua trajetória, tem se apoiado em leis de incentivo para viabilizar a produção de obras audiovisuais que, de outra forma, dificilmente seriam concretizadas. Dispositivos como a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/93) e o Fundo Setorial do Audiovisual (Lei nº 11.437/06) desempenham papel crucial na captação de recursos, possibilitando o financiamento de produções diversas em todo o país.

No entanto, muitos dos filmes realizados por meio desses incentivos enfrentam dificuldades para recuperar os valores investidos, especialmente em bilheteria. Assim, surge um questionamento central: quais são os fatores determinantes para que uma produção cinematográfica consiga não apenas cobrir os custos de seu investimento inicial, mas também gerar lucro?

Conforme argumenta Ismail Xavier, "o cinema brasileiro possui uma dupla tarefa: equilibrar-se entre a identidade cultural e a sobrevivência econômica em um mercado altamente competitivo" (XAVIER, 2005, p. 33). Este desafio se intensifica em um cenário no qual, apesar do apoio financeiro público, muitas produções não conseguem alcançar um público amplo, comprometendo sua sustentabilidade. Além disso, como observa Jean-Claude Bernardet, "a política de incentivos para o cinema sempre foi uma tentativa de construir uma indústria que dialogue com a sociedade, mas também que funcione como um mecanismo de preservação cultural" (BERNARDET, 1985, p. 74). Esse equilíbrio, no entanto, nem sempre é alcançado, especialmente em produções que não conseguem articular estratégias eficazes de distribuição e exibição.

Diante disso, esta pesquisa propõe discutir o impacto dos incentivos financeiros no mercado audiovisual brasileiro, investigando as dinâmicas que conectam o financiamento público à rentabilidade das obras. Buscou-se identificar características comuns a produções que se mostram financeiramente bem-sucedidas, considerando aspectos como a participação de produtoras, a distribuição regional das exibições e a arrecadação em diferentes meios de difusão.

O estudo dialoga com reflexões como a de Ruy Gardnier, que destaca que "a sobrevivência do cinema brasileiro está intrinsecamente ligada à capacidade de construir narrativas que dialoguem com o público, seja no âmbito local ou internacional" (GARDNIER, 2015, p. 102).

Assim, entender o público e as dinâmicas de mercado torna-se tão essencial quanto garantir o financiamento das obras.

A leitura aqui proposta inclui a avaliação de casos específicos, verificando as leis de incentivo utilizadas, os valores investidos, os estados de origem das produções, as produtoras envolvidas e os resultados obtidos em bilheterias. Para isso, foram selecionados cinco filmes exibidos nos anos de 2017, 2018 e 2019, coletando informações documentais, bem como dados publicados pelos produtores das produções audiovisuais escolhidas em questão.

Esses dados permitirão compreender as condições que tornam um filme não apenas viável, mas também competitivo no mercado. Deve ser levado em conta e devidamente registrada a dificuldade em ter acesso às informações para realização do presente artigo, visto que muitos dados não são atualizados constantemente pelas entidades fomentadoras de produção audiovisual em nosso país.

Tal cenário foi fruto da gestão do presidente Jair Bolsonaro (2019 – 2022), o qual se posicionou como um crítico ferrenho da ANCINE, frequentemente ameaçando sua estrutura, funcionamento e até mesmo sua existência. Os ataques presidenciais ao órgão baseiam-se em argumentos variados, muitas vezes sustentados por fontes de caráter questionável. Em uma das ocasiões, por exemplo, o presidente manifestou seu desejo de extinguir a agência caso não pudesse exercer influência sobre os conteúdos que ela financia nas plataformas (Moraes; Oliveira; Esteves, 2022).

O presidente Jair Bolsonaro também intensificou a campanha de desmoralização da ANCINE após o Tribunal de Contas da União (TCU) reprovar o modelo de prestação de contas da agência, fato que ganhou ampla repercussão negativa na imprensa. Mais uma vez, Bolsonaro aproveitou a ocasião para criticar os tipos de conteúdos apoiados com recursos públicos, defendendo abertamente a aplicação de "filtros" (BRANT; URIBE, 2019, p. 43) às produções financiadas, com o objetivo de barrar obras que não estivessem alinhadas aos valores da chamada família tradicional brasileira. Apesar das críticas, o presidente não apresentou propostas concretas para resolver os impasses – supostamente de natureza burocrática – que mantinham as atividades do setor paralisadas.

Não é intuito da presente investigação discutir o cenário enfrentado nos últimos anos, pelos profissionais que fazem parte da cadeia produtiva audiovisual em nosso país, embora seja relevante, em outros espaços e momento destacar as dificuldades que o cenário cinematográfico e indústria criativa brasileira enfrenta, desde os seus primórdios. Assim, o trabalho se propõe a refletir sobre o volume de recursos alocados nas produções e a eficiência de sua distribuição durante as etapas de desenvolvimento das obras, com o intuito de desvendar os fatores que determinam o sucesso financeiro de um filme. Em última instância, busca-se contribuir para o debate sobre o papel das políticas públicas no fortalecimento da cadeia produtiva do cinema brasileiro e na promoção de sua sustentabilidade econômica.

## **2. EXPANSÃO DA NOTÍCIA EM VOZES SONORAS**

A trajetória do cinema brasileiro remonta a 1897, ano em que foi gravado o filme *Chegada do Trem em Petrópolis*, considerado um marco inicial. Na mesma época, o italiano Paschoal Segreto inaugurou a primeira sala de cinema no Brasil, consolidando o início de uma nova experiência cultural no país (RAMOS; MIRANDA, 1987).

A partir dos anos 1930, o cinema nacional passou por profundas transformações. A criação da Cinédia, em 1930, marcou o estabelecimento do primeiro grande estúdio cinematográfico brasileiro. Inspirados na estética hollywoodiana, os filmes da Cinédia apresentavam narrativas lineares e finais felizes, refletindo a tentativa de reproduzir os padrões industriais americanos (XAVIER, 2001).

Nos anos seguintes, a tradição de grandes estúdios se consolidou com a fundação dos estúdios Vera Cruz, em 1949, que também adotaram uma estética influenciada por Hollywood. Desse estúdio surgiu *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, o primeiro filme brasileiro a vencer no Festival de Cannes, enquanto os filmes de Mazaropi alcançaram notável sucesso popular (NAGIB, 1998).

Na década de 1940, o cinema brasileiro também experimentou o sucesso das chanchadas, produções de caráter popular que dominavam o mercado. Em contraste, o Cinema Novo, que

emergiu nos anos 1950, trouxe um teor crítico e independente, discutindo questões sociais e políticas com um estilo inovador e frequentemente inspirado no neorrealismo italiano (ROCHA, 1981).

Com o advento da ditadura militar, o cinema nacional enfrentou desafios e adaptações. A criação da Embrafilme, em 1969, buscou fomentar a produção e promover o cinema brasileiro no exterior, além de estabelecer um sistema de financiamento estatal. Contudo, as produções precisavam se alinhar às exigências do regime autoritário. Mesmo sob tais restrições, a Embrafilme ajudou a consolidar uma indústria cinematográfica regulamentada pelo Conselho Nacional de Cinema (Concine), sendo esse o primeiro grande sistema de apoio estatal ao setor (SHOHAT; STAM, 1995).

Paralelamente, o movimento Boca do Lixo, em São Paulo, destacou-se por produzir pornochanchadas, um gênero inspirado nas comédias eróticas italianas. Nos anos 1970, esses filmes atingiram grande popularidade, especialmente em um contexto de reserva de mercado para o cinema nacional. Entretanto, a crise econômica dos anos 1980, aliada à redemocratização e ao avanço de novas tecnologias, como videocassetes, culminou em um declínio significativo no setor. Os exibidores pressionavam pelo fim da obrigatoriedade de exibir filmes nacionais, agravando a situação (GATTI, 2008).

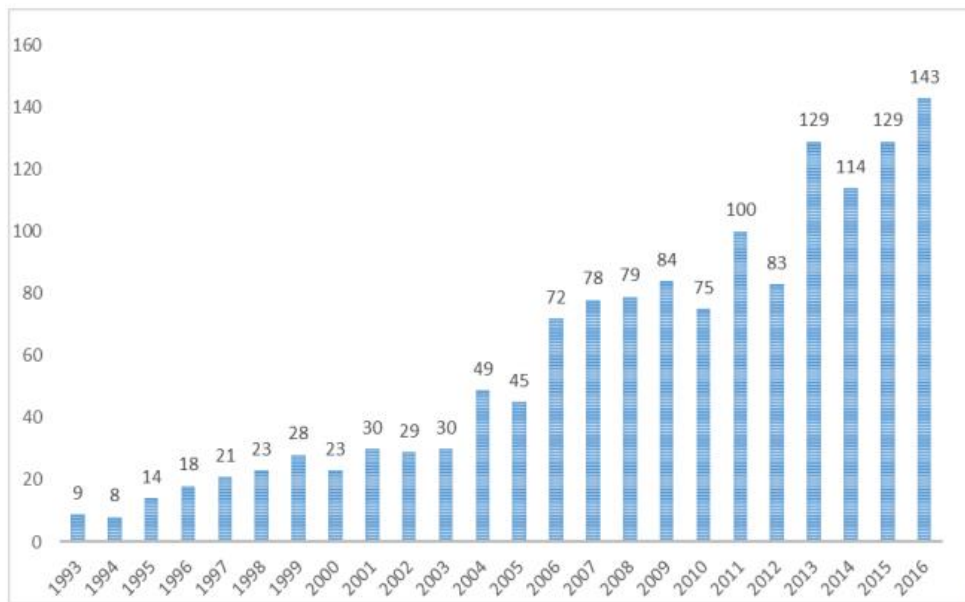
Em 1990, o governo Collor desestruturou completamente o setor ao extinguir a Embrafilme e outros órgãos reguladores, deixando o cinema brasileiro à margem do mercado. O impacto foi devastador: a produção, que nos anos 1970 superava 100 filmes anuais, reduziu-se drasticamente, enquanto o cinema americano reconquistava a audiência nacional (NAPOLITANO, 2011).

Da situação confortável frente ao mercado, o cinema reduziu-se novamente a uma atividade periférica, recomeçando do zero. A produção nacional, que atingiu na década de 70 mais de 100 filmes por ano, com ocupação de um terço do mercado, volta a níveis insignificantes, permitindo a reconquista desse terreno pelo cinema americano. O cinema brasileiro perdeu suas agências financiadoras, sua capacidade de produção e de distribuição e seu público, em consequência também da modernização tecnológica (TV em cores e homevideo), que mudou radicalmente o panorama do mercado de cinema (GATTI, 2008, p. 99).

A década de 1990 marcou um recomeço com as Leis Rouanet e do Audiovisual (1991 e 1993). A Lei do Audiovisual (nº 8.685/1993) permitiu deduções fiscais para investimentos em produções nacionais, revitalizando a indústria. Esse novo sistema foi essencial para a Retomada do Cinema Brasileiro, movimento que, entre 1992 e 2003, trouxe novas perspectivas culturais, políticas e econômicas para o setor (RAMOS, 2000).

Outro marco importante foi a criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine) nos anos 2000, com a missão de regulamentar, fiscalizar e fomentar a produção cinematográfica. Essas iniciativas consolidaram um período de renovação e crescimento para o cinema brasileiro, possibilitando sua projeção internacional. Atualmente, ambas as leis estão em vigor e ajudaram muito a produção do cinema nacional, sendo ainda os principais pilares da indústria cinematográfica brasileira, como mostra o gráfico, indicando a quantidade de filmes produzidos em nosso país:

Tabela 01 – Filmes produzidos no Brasil: (1993 – 2016)



Fonte: Butcher (2019)

### **3. COMPOSIÇÃO DA LINHA DE CUSTOS DE UM FILME E FORMAS DE PAGAMENTO DE VALORES**

O financiamento de um filme pode ocorrer por diferentes meios, sendo as duas principais vias o financiamento estatal e a iniciativa privada. Pela iniciativa privada, produtores podem recorrer a recursos próprios ou buscar investidores interessados no projeto. Em algumas situações, é possível combinar essas duas fontes, utilizando recursos públicos e privados para viabilizar uma produção. Essa mescla de fontes de financiamento reflete a busca por sustentabilidade no setor audiovisual, promovendo equilíbrio entre mercado e cultura (RAMOS, 2000).

No Brasil, atualmente, os mecanismos públicos mais utilizados são a Lei Rouanet (Lei nº 8.313/1991) e a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/1993). Essas leis permitem que produtoras obtenham recursos por meio de deduções fiscais, incentivando empresas e indivíduos a contribuírem para o fomento da produção cultural. Ambos os mecanismos são regulamentados pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), que gerencia e fiscaliza os recursos captados, assegurando sua aplicação em conformidade com as políticas públicas para o setor (NAGIB, 1998).

Quanto à recuperação do investimento realizado em uma produção, as possibilidades são diversas. A bilheteria, gerada pela venda de ingressos nas exhibições cinematográficas, é uma das formas mais conhecidas e imediatas. Entretanto, não se limita a isso: merchandising e licenciamento de produtos associados ao filme são estratégias amplamente utilizadas para ampliar o retorno financeiro. Como observa Xavier (2001), "a exploração da imagem de uma produção vai além da sala de cinema, alcançando múltiplos canais de consumo cultural, permitindo que seu impacto econômico se estenda no tempo e no espaço".

Um aspecto importante a destacar é que filmes financiados por recursos públicos não têm como principal objetivo gerar lucros para retorno do investimento. Tanto a Lei Rouanet quanto a Lei do Audiovisual são instrumentos que visam o fomento da economia criativa no setor audiovisual. Conforme salienta Ramos (2000), "o papel do financiamento público é menos comercial e mais estrutural: garantir diversidade cultural, acesso ao cinema nacional e estímulo à

produção independente". Assim, os recursos captados não precisam ser devolvidos ao Estado, desde que aplicados corretamente no desenvolvimento das obras.

O cinema, portanto, permanece restrito a uma parcela minoritária da população, grande parte dela atraída pela proposta alienante do cinema estrangeiro, que domina as salas de exibição em todo o Brasil. Essa predominância dificulta a emancipação cultural por meio do cinema, mesmo quando filmes apresentam conteúdos críticos e descritivos da realidade em que a sociedade está inserida. Nesse contexto, torna-se indispensável uma abordagem educacional do cinema, especialmente do cinema nacional, como ferramenta para promover a educação do pensamento.

Ainda são escassos os materiais e estudos que explorem as diversas possibilidades de uma "emancipação cultural" exclusivamente por meio do campo cinematográfico e dos próprios filmes. Vale destacar, no entanto, a existência da Lei Federal nº 13.006/2014, que estabelece a obrigatoriedade da exibição de, pelo menos, duas horas de cinema nacional por mês nas escolas. Apesar de sua relevância, a lei é pouco conhecida e raramente aplicada na prática. Para que sua implementação seja efetiva, seria necessário o desenvolvimento de programas estaduais que incluam tanto a capacitação dos professores para conduzir atividades educativas relacionadas ao cinema quanto a remuneração adequada desses profissionais.

#### **4. COMPOSIÇÃO DA LINHA DE CUSTOS DE UM FILME E FORMAS DE PAGAMENTO DE VALORES**

O cinema brasileiro contemporâneo destaca-se por sua diversidade temática e estética, explorando diferentes gêneros e narrativas que dialogam com questões sociais e culturais do país. Entre os destaques selecionados, foram os seguintes filmes: *Bacurau* (2019), dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, combina faroeste, ficção científica e crítica social, consolidando-se como um marco no cinema nacional. Com uma produção robusta liderada pela CinemaScópio e apoio da Globo Filmes, o longa se destacou pela distribuição internacional e pela recepção positiva da crítica, que enalteceu sua originalidade e simbolismo. Com uma narrativa



autoral e inovadora, o filme capturou a atenção do público, tornando-se referência de resistência cultural e projeção global do cinema brasileiro.

Outro exemplo de investimento significativo e ambição artística é *O Grande Circo Místico* (2018), dirigido por Cacá Diegues. Adaptado do poema de Jorge de Lima, o filme apresenta uma narrativa que atravessa gerações de uma família circense, mesclando realismo mágico e música. Apesar de sua estética apurada e do envolvimento de grandes nomes como Chico Buarque e Edu Lobo na trilha sonora, a obra enfrentou desafios em sua recepção comercial e crítica. Produzido pela Luz Mágica Produções e com a participação da Globo Filmes, o filme exemplifica os riscos do alto investimento em um mercado cinematográfico nacional com limitações estruturais de distribuição e consumo.

No campo do documentário, *Divinas Divas* (2017), dirigido por Leandra Leal, traz uma abordagem sensível e inovadora sobre as primeiras artistas travestis do Brasil, que fizeram história na Cinelândia. Produzido pela Daza Filmes e distribuído pela Vitrine Filmes, o documentário conseguiu superar o investimento inicial, destacando-se pelo impacto cultural e pela relevância de sua temática. Com uma narrativa que equilibra delicadeza e força, a obra legitima as vozes de suas protagonistas, consolidando-se como uma contribuição significativa para o cinema brasileiro e internacional.

No gênero de terror, *Morto Não Fala* (2019), dirigido por Dennison Ramalho, apresenta uma narrativa que combina elementos do horror tradicional com o sobrenatural no contexto urbano brasileiro. Com Daniel de Oliveira no papel principal, o filme explora temas sombrios em um cenário nacional, destacando-se por sua estética envolvente e atmosfera inquietante. Produzido pela Casa de Cinema de Porto Alegre, com apoio da Globo Filmes e Canal Brasil, e distribuído pela Pagu Pictures, o longa conseguiu atingir uma significativa presença em salas comerciais, algo raro para o gênero no Brasil. Com uma arrecadação de quase meio milhão de reais em bilheteria, *Morto Não Fala* exemplifica como projetos independentes podem alcançar êxito quando apoiados por coproduções robustas e estratégias de distribuição eficientes.

Já *Chacrinha: O Velho Guerreiro* (2018), dirigido por Andrucha Waddington, é uma cinebiografia que celebra a trajetória do lendário apresentador Abelardo Barbosa. O filme,

estrelado por Stepan Nercessian e Eduardo Sterblitch, recria com precisão a atmosfera vibrante dos programas de Chacrinha, destacando-se pela direção de arte e figurinos que evocam o Brasil das décadas de 1950 a 1980. Produzido pela Globo Filmes e distribuído pela Paris Filmes, o longa teve ampla exibição comercial, mas enfrentou desafios em sua recepção de bilheteria, arrecadando pouco mais de meio milhão de reais. Apesar disso, a adaptação para uma minissérie exibida na TV Globo ampliou a audiência da obra e exemplificou o potencial de licenciamento e reaproveitamento do conteúdo cinematográfico em outras plataformas.

#### **4.1. Bacurau**

Lançado em 2019, *Bacurau*, dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, gerou expectativas desde seu anúncio. Kleber Mendonça Filho já havia consolidado seu nome no cenário cinematográfico com *Aquarius* (2016), obra premiada no Festival de Cannes e marcada por manifestações políticas contra o governo do então presidente Michel Temer. Essas manifestações não só deram maior visibilidade a *Aquarius*, como reforçaram a relevância de Kleber como cineasta crítico e engajado, pavimentando o caminho para o sucesso de *Bacurau*.

A produção de *Bacurau* contou com um consórcio de esforços. A produtora principal, CinemaScópio, fundada por Kleber Mendonça Filho e Emilie Lesclaux, desempenhou papel central na criação do filme. Embora seja uma produtora independente, a CinemaScópio já havia construído uma reputação sólida, produzindo todos os trabalhos de Kleber, além de ser responsável pelo Festival Janela Internacional de Cinema, um dos mais importantes do Brasil. Para *Bacurau*, o envolvimento da Globo Filmes foi um diferencial. Com uma longa trajetória no mercado audiovisual, a Globo Filmes não apenas trouxe recursos financeiros, mas também alavancou a distribuição e a promoção do filme, garantindo uma presença significativa no mercado nacional e internacional.

O longa contou ainda com o suporte da Vitrine Filmes, uma das maiores distribuidoras do Brasil, que assegurou exibição em 247 salas no país. A parceria com a Vitrine foi crucial para ampliar o alcance do filme, considerando que a média de salas para produções nacionais é

significativamente menor. A exibição na TV Globo em 2020, pouco tempo após seu lançamento, também contribuiu para aumentar sua popularidade entre o público brasileiro (RODRIGUES GOMES; VILLA-BOAS, 2020).

*Bacurau* combina elementos de gêneros cinematográficos diversos, como faroeste, ficção científica e terror. Sua estética remete ao cinema de gênero, mas com uma abordagem autoral e inovadora. A obra carrega um "realismo fantástico" que subverte clichês do cinema clássico. A trama se passa em um pequeno vilarejo fictício no sertão nordestino e aborda questões como luta de classes, violência e resistência comunitária, representando uma crítica contundente às desigualdades sociais e políticas contemporâneas.

Visualmente, o filme utiliza planos abertos para destacar a vastidão e o isolamento do sertão, em contraste com os closes que humanizam os moradores do vilarejo. A direção de fotografia, assinada por Pedro Sotero, aposta em tons terrosos e em um jogo de luz que reforça o clima de tensão crescente. A trilha sonora, composta por Mateus Alves e Tomaz Alves Souza, mescla elementos regionais com referências ao cinema internacional, criando um diálogo cultural que enriquece a narrativa (RODRIGUES GOMES; VILLA-BOAS, 2020).

A escolha do elenco também é significativa. O filme reúne nomes consagrados como Sônia Braga e Udo Kier, além de atores locais e pouco conhecidos, criando um contraste que reflete a dualidade entre a opressão externa e a resistência interna da comunidade. O uso do idioma inglês em momentos específicos do filme reforça a presença do "inimigo externo", uma alegoria crítica às intervenções estrangeiras no Brasil.

O filme estreou mundialmente no Festival de Cannes, onde recebeu o Prêmio do Júri, compartilhado com o filme *Les Misérables*. O reconhecimento em um dos mais prestigiados festivais de cinema consolidou a obra como um marco do cinema brasileiro contemporâneo. A recepção da crítica foi amplamente positiva, tanto no Brasil quanto no exterior, com destaque para a originalidade de sua narrativa e a relevância de suas críticas sociais (Muniz Ribeiro, 2022). No mercado nacional, o filme arrecadou R\$ 2,7 milhões nas bilheterias, um valor expressivo para uma produção brasileira independente.

Internacionalmente, *Bacurau* foi exibido em festivais e salas de cinema em países como Estados Unidos, França e Alemanha, fortalecendo sua presença global. Além disso, sua inclusão no catálogo de plataformas de streaming ampliou ainda mais seu alcance, permitindo que a obra fosse descoberta por novos públicos ao redor do mundo (MUNIZ RIBEIRO, 2022).

O sucesso de *Bacurau* pode ser atribuído a uma combinação de fatores: o nome consolidado de Kleber Mendonça Filho, a parceria com grandes produtoras como a Globo Filmes, a qualidade estética e narrativa, e sua distribuição estratégica. Mais do que um filme, *Bacurau* tornou-se símbolo de resistência cultural, um espelho das tensões sociais do Brasil contemporâneo e um exemplo do poder transformador do cinema.

Tabela 02 – Ficha Técnica: *Bacurau*

Ano	Diretor	Produtora	Outras produtoras envolvidas	Distribuidora	Estado	Valor arrecadado com incentivos	Valor arrecadado com bilheteria	Número de salas
2019	Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles	Cinema Scópio	Símio Film/ Globo Filmes/ Maiomídia Comunicação/ Telecine/ Canal Brasil	Vitrine Filmes	PE	R\$2.700.000,00	R\$11.284.729,00	247

Fonte: Autora (2022)

## 4.2. O Grande Circo Místico

*O Grande Circo Místico*, dirigido por Cacá Diegues e lançado em 2018, gerou grande expectativa desde seu anúncio, devido ao longo período de produção e ao envolvimento de renomados profissionais do cinema brasileiro. O filme é uma adaptação do poema homônimo de Jorge de Lima, que já havia inspirado um espetáculo musical com trilha sonora de Chico Buarque e Edu Lobo.

A produção principal ficou a cargo da Luz Mágica Produções, empresa consolidada no mercado cinematográfico brasileiro. A Globo Filmes atuou como coprodutora, o que facilitou a

captação de recursos e a distribuição do filme. Segundo dados da Agência Nacional do Cinema (Ancine), *O Grande Circo Místico* teve um dos maiores investimentos entre os filmes brasileiros listados pela agência entre 1995 e 2019. Apesar do alto investimento, o retorno de bilheteria não foi suficiente para cobrir os custos de produção, evidenciando um descompasso entre expectativa e recepção do público.

O filme conta com um elenco de destaque, incluindo Mariana Ximenes, Bruna Linzmeyer, Juliano Cazarré e o ator francês Vincent Cassel. A trilha sonora, composta por Chico Buarque e Edu Lobo, reforça a conexão com o espetáculo musical original. A direção de fotografia ficou a cargo de Gustavo Hadba, que buscou criar uma atmosfera mágica e atemporal, alinhada à proposta narrativa do filme.

Esteticamente, *O Grande Circo Místico* busca mesclar elementos de realismo mágico com uma narrativa que atravessa cinco gerações de uma família circense. A direção de arte e o figurino foram concebidos para refletir diferentes épocas, mantendo uma coesão visual que remete ao universo místico do circo. A crítica, no entanto, apontou que a tentativa de abarcar um longo período histórico resultou em uma narrativa fragmentada, dificultando a conexão emocional com os personagens.

Apesar do elenco renomado e da equipe técnica experiente, *O Grande Circo Místico* não alcançou o sucesso esperado. O filme foi selecionado para representar o Brasil na categoria de Melhor Filme Estrangeiro no Oscar, mas não chegou à lista final de indicados. Conforme Pinheiro (2021), a construção do universo do filme envolveu uma pesquisa aprofundada sobre a história do circo ao redor do mundo, além de um estudo detalhado da sociedade brasileira no período retratado pela trama. O longa, que explora os amores, desamores, mortes e nascimentos de uma família circense ao longo de cinco gerações, exigiu uma abordagem artística de grande relevância.

Nesse contexto, a direção de arte teve papel essencial, destacando-se pela liberdade criativa conferida pelo diretor Carlos Diegues, que afirmou: "o filme não deveria ser um documento sobre a história do circo no Brasil. Trata-se de um filme sobre um século de história de uma família que tem e vive em um circo" (PINHEIRO, 2021, s/p.). Ao propor essa perspectiva, Diegues retirou a

direção de arte de uma rigidez histórica, permitindo uma representação mais simbólica e atemporal.

*O Grande Circo Místico* exemplifica os desafios enfrentados pelo cinema brasileiro em equilibrar altos investimentos, expectativas do público e retorno financeiro. Mesmo com a participação de grandes produtoras e profissionais renomados, o filme não conseguiu atingir o sucesso almejado, evidenciando a complexidade do mercado cinematográfico nacional.

Tabela 03 – Ficha Técnica: O Grande Circo Místico

Ano	Diretor	Produtora	Outras produtoras envolvidas	Distribuidora	Estado	Valor arrecadado com incentivos	Valor arrecadado com bilheteria	Número de salas
2018	Cacá Diegues	Luz Mágica Produções	Globo Filmes/	H2O Filmes	RJ	R\$10.493.297,51	R\$836.874,00	152

Fonte: Autora (2022)

### 4.3. Divinas Divas

*Divinas Divas* é um documentário dirigido por Leandra Leal que marca sua estreia na direção de longas-metragens. O filme retrata a trajetória da primeira geração de artistas travestis que se apresentavam na Cinelândia, no Rio de Janeiro, destacando figuras icônicas como Rogéria, Valéria e Jane Di Castro. Lançado em 2017, o documentário recebeu aclamação tanto do público quanto da crítica, conquistando prêmios da Academia Brasileira de Cinema, o que ampliou sua visibilidade na época.

Embora não tenha alcançado cifras expressivas de bilheteria em comparação a outras produções, *Divinas Divas* conseguiu superar o valor investido em sua produção, demonstrando a relevância e o interesse gerado pelo tema abordado. A escolha de um formato documental, ainda

pouco frequente nas salas de cinema brasileiras, aliada à temática que aborda questões de gênero e identidade, contribuiu para o impacto cultural do filme.

A produção foi realizada pela Daza Filmes, uma produtora emergente que, além de *Divinas Divas*, esteve envolvida em projetos como *O Uivo da Gaita*, reconhecido em diversos festivais e premiações. O Canal Brasil atuou como coprodutor, reforçando seu papel no apoio a produções nacionais independentes. A distribuição ficou a cargo da Vitrine Filmes, conhecida por sua atuação diversificada no mercado cinematográfico brasileiro.

No filme *Divinas Divas*, o palco não se limita ao espaço cênico, mas se expande para a arquitetura da plateia, criando camadas de territórios que são exploradas pela câmera em uma dinâmica própria do gênero documental. A narrativa estabelece uma intermediação fluida entre a "janela" e a "tela", revelando e interpretando os elementos apresentados. Essa articulação narrativa não apenas exhibe as histórias, mas também emprega uma linguagem sensível e respeitosa em relação às protagonistas.

Os pertences das artistas, preservados e intactos, são cuidadosamente (re)apropriados como elementos enunciativos do audiovisual, sem qualquer violação ou invasão de intimidade. O documentário equilibra-se em uma relação de mostrar e esconder, característica que pode parecer ambígua para os espectadores menos atentos, mas que se destaca para os mais perspicazes como um jogo simbólico, semelhante a uma máscara de carnaval, evocando mistério e celebração (TREVISAN, 2018).

O documentário *Divinas Divas* desafia algumas das recorrências formais associadas às narrativas contemporâneas decoloniais, conforme discutido por Lugones (2014), ao introduzir novas possibilidades enunciativas que exploram temas ao mesmo tempo cativantes e controversos. Esses temas entrelaçam as dimensões de existência, realidade e verdade, que são centrais à estrutura narrativa do filme. Assim, o documentário constrói um tecido narrativo que redefine os parâmetros de uma produção cultural focada nas (inter)subjetividades, apresentando com sensibilidade as histórias reais de suas protagonistas.

Ao abordar questões como discriminação e preconceito, as protagonistas não apenas relatam suas experiências, mas também promovem ensinamentos, declarações e celebrações de

amor. A linguagem audiovisual, trabalhada com notável sofisticação, transcende as convenções comuns, legitimando de forma contundente a voz travesti tanto no Brasil quanto no cenário internacional. Essa legitimação não apenas valoriza as histórias individuais das artistas, mas também consolida o documentário como uma obra emblemática na luta por visibilidade e reconhecimento social e cultural.

A presença de artistas renomadas como Rogéria, Valéria e Jane Di Castro, figuras conhecidas do público brasileiro, contribuiu para atrair espectadores e ampliar o alcance do documentário. Além disso, a participação de produtoras estabelecidas e de uma distribuidora experiente no mercado cinematográfico nacional foram fatores determinantes para o sucesso de *Divinas Divas*, que, mesmo sem alcançar números milionários de bilheteria, superou o investimento inicial e deixou uma marca significativa no cenário cultural brasileiro.

Tabela 04 – Ficha Técnica: Divinas Divas

Ano	Diretor	Produtora	Outras produtoras envolvidas	Distribuidora	Estado	Valor arrecadado com incentivos	Valor arrecadado com bilheteria	Número de salas
2017	Leandra Leal	Daza Filmes	Canal Brasil/ Biônica Filmes	Vitrine Filmes	SP	R\$200.000,00	R\$254.284,81	37

Fonte: Autora (2022)

#### 4.4. Morto Não Fala

*Morto Não Fala*, dirigido por Dennison Ramalho, estreou em 2019, destacando-se no cenário do terror brasileiro. Embora o gênero ainda seja considerado de nicho no país, o filme alcançou notável visibilidade, sendo exibido em diversas salas, incluindo circuitos comerciais. O elenco é liderado por Daniel de Oliveira, ator reconhecido por sua participação em diversas produções nacionais. A produção ficou a cargo da Casa de Cinema de Porto Alegre, fundada em 1987, responsável por sucessos como *O Homem que Copiava* e *Saneamento Básico*. A coprodução



contou com a participação da Globo Filmes e do Canal Brasil, empresas consolidadas no mercado audiovisual brasileiro.

A distribuição foi realizada pela Pagu Pictures, que possui um catálogo diversificado, incluindo o curta-metragem vencedor do Oscar de 2019, *Skin*. Um aspecto notável da distribuição de *Morto Não Fala* foi sua presença significativa em salas comerciais, resultando em uma arrecadação de quase meio milhão de reais em bilheteria, um feito considerável para um filme de terror nacional.

Pode-se afirmar que o Brasil possui uma tradição na literatura de horror que vai além dos trabalhos de Álvares de Azevedo e alguns raros contos isolados, como muitos tendem a acreditar. Tal percepção é equivocada, como destacam França e Nestarez (2022), na crença na inexistência de uma tradição de literatura de medo no Brasil soa como contrassenso. Afinal, em um país onde, muitas vezes, “o horror foi e é institucional”, por que não existiria uma tradição nesse campo?” (p. 7).

O Brasil apresenta um terreno fértil para o desenvolvimento do gênero, se considerarmos a riqueza de sua cultura e história, permeada pelo fantástico, pela religiosidade, pelo folclore, além dos ecos de períodos sombrios como a ditadura militar e as angústias relacionadas à violência, à fome e ao desemprego (PRIMATI, 2014). Esse contexto cultural e histórico cria um ambiente propício para o horror, que se alimenta de superstições, lendas e contos populares, oferecendo uma vasta amplitude de possibilidades narrativas.

Assim, a estética do filme combina elementos tradicionais do horror com uma narrativa que explora o sobrenatural no contexto urbano brasileiro. A direção de arte e a fotografia contribuem para uma atmosfera sombria e envolvente, destacando-se no gênero. A produção executiva, liderada por Nora Goulart, garantiu a qualidade técnica e artística da obra, evidenciando a capacidade do cinema brasileiro em produzir filmes de terror de alto nível.

*Morto Não Fala* exemplifica como as leis de incentivo podem viabilizar projetos independentes que, com coprodução e distribuição eficazes, alcançam sucesso tanto crítico quanto comercial, mesmo em gêneros menos explorados no país. A adaptação *de Morto não fala* caminha lado a lado com o conto em muitos aspectos, embora diferencie-se em outros pontos e mesmo

transcenda em determinadas questões desenvolvidas de forma mais profunda. Em termos narrativos, e pensando os elementos presentes em ambos, percebe-se uma similaridade, além disso, ambos se enquadram como pertencentes ao gênero do horror. (FORTES; SANTOS, 2024).

Tabela 05 – Ficha Técnica: Morto Não Fala

Ano	Diretor	Produtora	Outras produtoras envolvidas	Distribuidora	Estado	Valor arrecadado com incentivos	Valor arrecadado com bilheteria	Número de salas
2019	Dennison Ramalho	Casa de Cinema de Porto Alegre	Globo Filmes/ Canal Brasil / Guel Produtora	Pagu Pictures	RS	R\$420.760,00	R\$3.000.000,00	80

Fonte: Autora (2022)

#### 4.5. Chacrinha – Velho Guerreiro

*Chacrinha: O Velho Guerreiro* é uma cinebiografia que retrata a trajetória do icônico apresentador de televisão Abelardo Barbosa, conhecido como Chacrinha. Dirigido por Andrucha Waddington, o filme estreou em 2018 e contou com um elenco de destaque, incluindo Stepan Nercessian no papel principal e Eduardo Sterblitch interpretando o jovem Chacrinha.

A produção principal ficou a cargo da Globo Filmes, empresa renomada no cenário audiovisual brasileiro, conhecida por selecionar projetos com potencial comercial significativo. A distribuição foi realizada pela Paris Filmes, uma das maiores distribuidoras do país, reconhecida por trazer títulos internacionais e nacionais de grande apelo ao público. Essa parceria visava garantir ampla presença do filme nas salas de cinema comerciais, visando maximizar seu alcance e rentabilidade.

Esteticamente, o filme buscou recriar com fidelidade o universo vibrante dos programas de Chacrinha, utilizando uma direção de arte que evocava a atmosfera dos anos 1950 a 1980. A crítica destacou a atuação de Stepan Nercessian, que conseguiu capturar a essência do apresentador, bem como a direção de arte que recriou com precisão os cenários e figurinos da época. No entanto,

algumas análises apontaram que o roteiro seguiu uma estrutura convencional de cinebiografias, sem aprofundar aspectos mais complexos da personalidade de Chacrinha.

Apesar das expectativas geradas pela combinação de uma figura popular, uma produção robusta e uma distribuição abrangente, *Chacrinha: O Velho Guerreiro* arrecadou pouco mais de meio milhão de reais em bilheteria. Esse resultado ficou aquém do investimento realizado, especialmente quando comparado a produções de menor orçamento que alcançaram rendimentos similares. Por exemplo, o filme *Morto Não Fala*, com um público-alvo mais específico e produção independente, obteve desempenho de bilheteria comparável.

Posteriormente, o filme foi adaptado para uma minissérie exibida pela Rede Globo, estratégia que ampliou sua audiência e potencializou os lucros associados à obra. Essa transição para a televisão exemplifica o uso eficaz do licenciamento e da adaptação de conteúdo para diferentes plataformas, permitindo que a produção alcançasse um público mais amplo e diversificado.

*Chacrinha: O Velho Guerreiro* ilustra que, mesmo com elementos favoráveis como uma figura central carismática, produção de alto nível e distribuição eficiente, o sucesso de bilheteria não é garantido. Fatores como a saturação do mercado, a concorrência com outras estreias e as preferências do público podem influenciar significativamente o desempenho comercial de um filme. A subsequente adaptação para a televisão demonstrou ser uma estratégia eficaz para maximizar o retorno sobre o investimento, evidenciando a importância de explorar múltiplas plataformas de exibição no mercado audiovisual contemporâneo.

Tabela 06 – Ficha Técnica: Chacrinha: O Velho Guerreiro

Ano	Diretor	Produtora	Outras produtoras envolvidas	Distribuidora	Estado	Valor arrecadado com incentivos	Valor arrecadado com bilheteria	Número de salas
2018	Andrucha Waddington	Globo Filmes/ Media Bridge	Conspiração Filmes	Paris	RJ	R\$7.480.000,00	R\$529.851,00	270

Fonte: Autora (2022)

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar o cinema brasileiro sob a perspectiva de sua relação entre produção e consumo revela particularidades significativas, especialmente considerando que a produção cinematográfica nacional não é voltada para a exportação. O consumo no mercado interno é, portanto, essencial para sua sobrevivência. No entanto, a predominância de filmes estrangeiros nas salas de cinema nacionais expõe uma cisão marcante entre a produção e a circulação no setor cinematográfico brasileiro.

De acordo com Bernardet (2009), o mercado interno é amplamente ocupado por mercadorias importadas, resultado de alianças entre grandes empresas distribuidoras e exibidoras que privilegiam a comercialização de filmes estrangeiros. Esse cenário faz do Brasil um consumidor dependente de produtos audiovisuais internacionais, como demonstrado anteriormente. A ocupação do mercado interno por filmes estrangeiros cria barreiras significativas para a distribuição e exibição de filmes brasileiros, agravando um problema estrutural do setor.

Além disso, a concentração das salas de cinema em shopping centers reforça a elitização do público, dificultando o acesso da população de baixa renda a esse tipo de lazer. Conforme Carvalho (2017), essas salas estão predominantemente localizadas em bairros ricos e são de difícil acesso para pessoas que não possuem automóveis. Os custos de ingressos nesses locais também são consideravelmente mais altos em comparação às antigas salas de rua. Essa elitização contribui para o estrangulamento da cadeia produtiva, uma vez que negligenciar o público resulta em um erro estratégico para o retorno de investimentos no setor cinematográfico.

Outro reflexo dessa fragmentação entre produção e consumo é a fraca participação de mercado dos filmes brasileiros. Autran (2013) aponta que tal situação cria a necessidade de forte apoio estatal para que a indústria cinematográfica nacional possa sobreviver. A dependência de políticas públicas, como as leis de incentivo fiscal e financiamentos estatais, foi fundamental para a recuperação do cinema brasileiro nos anos 1990 e continua sendo crucial para sua sustentabilidade.

A concentração das salas de exibição em áreas privilegiadas e a predominância de filmes estrangeiros destacam o caráter dependente e desigual do cinema brasileiro. Essas condições afetam diretamente a distribuição, o consumo e a sustentabilidade econômica da produção audiovisual nacional, evidenciando a importância de políticas públicas que promovam a democratização do acesso e o fortalecimento da cadeia produtiva.

A maior parte da produção cinematográfica brasileira enfrenta grandes dificuldades para alcançar efetivamente o público, resultando em um cenário onde as atividades que compõem o setor beneficiam predominantemente agentes de grande capital, sejam eles externos ou internos. Essas empresas dominam o mercado, explorando o potencial lucrativo do cinema no Brasil, enquanto agentes nacionais de pequeno e médio porte, responsáveis por uma parcela significativa da produção cultural, permanecem à margem do sistema.

Dessa forma, evidencia-se a persistência de uma dependência estrutural no cinema brasileiro. Essa dependência se manifesta tanto na hegemonia das grandes distribuidoras estrangeiras, que monopolizam as principais salas de exibição e ditam as dinâmicas do mercado, quanto na necessidade crucial de suporte estatal para a sobrevivência e competitividade da produção nacional. A ausência de políticas públicas robustas e de uma distribuição mais equitativa agrava a exclusão de boa parte da população do acesso ao cinema nacional, perpetuando um ciclo onde apenas uma pequena elite cultural tem contato com essas obras.

Portanto, o atual panorama reflete a urgência de medidas que promovam a democratização do acesso ao cinema brasileiro, a valorização dos agentes locais e a expansão das oportunidades para a produção independente, possibilitando, assim, uma maior representatividade e sustentabilidade para o setor. Diante desse cenário, é imperativo repensar estratégias de distribuição e políticas culturais que garantam maior representatividade do cinema nacional, ampliando seu público e reduzindo a dependência estrutural do mercado interno.

## **6. REFERÊNCIAS**

- AUTRAN, Arthur. **O pensamento cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BRANT, Danielle; URIBE, Gustavo. Bolsonaro quer fechar a Ancine se não houver filtros. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 20 de jul. de 2019. Disponível em: <https://abre.ai/lxHb>. Acesso em 25 jun. 2024.
- BUTCHER, Pedro. Entenda como o cinema brasileiro vem sendo financiado até agora. Disponível em: <https://abre.ai/lxGL>. Acesso em 25 jun. 2024.
- CARVALHO, Noel dos Santos. Políticas públicas e o público de cinema no Brasil. **Atlante: Revue d'études romanes**, Lille ,n.7, dez.2017.
- FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (orgs.). **Tênebra: narrativas brasileiras de horror [1839-1899]**. São Paulo: Fósforo, 2022
- FORTES, Lucas Bitencourt; SANTOS, Carolina Marcon dos. O horror em “Morto não fala”: da literatura para a tela. **Travessias Interativas, São Cristóvão-SE**, v. 14, n. 30, p. 114–128, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/n30p114> Acesso em: 24 jul. 2024.
- GARDNIER, Ruy. **Cinema brasileiro e a crítica cultural**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- GATTI, André. **Cinema brasileiro: Dos primórdios ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2008.
- LUGONES, M. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n.3, p. 935-952, setembro--dezembro 2014. Disponível em: <https://abre.ai/lxHG>. Acesso em: 13 jun. 2022.
- MORAES, Ingrid Gabriela Vieira de; OLIVEIRA, Marcia; ESTEVES, Leonardo. Nuances do desmonte institucional do cinema brasileiro pela política bolsonarista. **Revista Livre de Cinema**, v. 9, n.2, p.70-99, abr-jun, 2022. Disponível em: <https://abre.ai/lxG6>. Acesso em 25 jun. 2024.
- MUNIZ RIBEIRO, M. M. "QUEM NASCE EM BACURAU É O QUÊ? É GENTE": análise da efetividade dos direitos fundamentais a partir do filme Bacurau. **Revista Binacional Brasil-Argentina: Diálogo entre**

as ciências, [S. l.], v. 11, n. 02, p. 47-62, 2022. Disponível em: <https://abre.ai/lxHr> . Acesso em: 23 jul. 2024.

NAGIB, Lúcia. **O cinema da retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: Utopia e massificação (1964-1984)**. São Paulo: Atual, 2011.

PINHEIRO, Artur. **Masterclass direção de arte com Artur Pinheiro**. [Webpage]. Facebook. <https://www.facebook.com/premiosophiaestudante/videos/150076380176177>. Acesso em: 23 jul. 2024.

PRIMATI, Carlos. O filme de horror brasileiro: anatomia de uma transformação. In: MIRANDA, Marcelo (org). **Medo e delírio no Cinema Brasileiro Contemporâneo**. Prefeitura de Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura. 2014.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luís Felipe. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, Fernão. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Alhambra, 1981.

RODRIGUES GOMES, Aguinaldo; VILAS-BÔAS TROVÃO, Flávio. O voo do Bacurau: cinema, necropolítica e [contra]violência. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 231–261, 2020. Disponível em: <https://abre.ai/lxHq>. Acesso em: 23 jul. 2024.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **O cinema depois do colonialismo: Culturas híbridas e as polêmicas sobre identidade**. São Paulo: Cosac Naify, 1995.

TREVISAN, J. S. **Devassos no paraíso: homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4. ed. São Paulo: Objetiva, 2018.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.