



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



ID 1102

**Ainda, uma situação colonial? Uma reflexão sobre a  
dependência estrutural do cinema brasileiro**

**¿Una situación colonial, todavía? Una reflexión sobre la  
dependencia estructural del cine brasileño**

**Still, a colonial situation? A reflection on the structural  
dependency of Brazilian cinema**

Noel dos Santos Carvalho

Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP). Professor de Cinema no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Campinas (SP). Brasil.  
E-mail: [noelsc@unicamp.br](mailto:noelsc@unicamp.br)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4948-9084>

Jailson Ramos

Mestrando em Multimeios no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) Campinas (SP). Brasil.  
E-mail: [ramos.jailson1@gmail.com](mailto:ramos.jailson1@gmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0318-3987>



**Resumo:** Neste artigo, fazemos uma descrição da análise de dados econômicos do mercado cinematográfico brasileiro de 2016 a 2019 para argumentar que o cinema nacional, ainda hoje, tem um caráter dependente. A partir da crítica de Paulo Emílio Sales Gomes e Jean-Claude Bernardet nos anos 1960 e 1970 à ocupação do mercado nacional pelo produto importado, trouxemos teoricamente duas categorias fundamentais das economias dependentes com raízes coloniais: a transferência de valor como intercâmbio desigual e a cisão entre produção e consumo, um divórcio nos ciclos das fases do capital. Expomos essas categorias para demonstrar como, ainda hoje, os dados reafirmam a ocupação e o domínio do mercado de cinema brasileiro por empresas de grande capital - nacionais e multinacionais. Uma das consequências imediatas, dentre outras, é que a atividade cinematográfica acaba sendo rentável apenas para poucos grupos, enquanto a maioria dos agentes nacionais apenas acessa de forma marginal o mercado consumidor por dificuldades de distribuição.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro; Mercado; Ocupação; Dependência.

**Resumen:** En este artículo describimos el análisis de datos económicos del mercado cinematográfico brasileño de 2016 a 2019 para argumentar que el cine nacional, aún hoy, tiene un carácter dependiente. A partir de las críticas de Paulo Emílio Sales Gomes y Jean-Claude Bernardet en los años 1960 y 1970 sobre la ocupación del mercado nacional por productos importados, trajimos teóricamente dos categorías fundamentales de economías dependientes con raíces coloniales: la transferencia de valor como medio desigual el intercambio y la división entre producción y consumo, un divorcio en los ciclos de las fases del capital. Exponemos estas categorías para demostrar cómo, aún hoy, los datos reafirman la ocupación y el dominio del mercado cinematográfico brasileño por parte de grandes compañías - nacionales y multinacionales. Una de las consecuencias inmediatas, entre otras, es que la actividad cinematográfica acaba siendo rentable sólo para unos pocos grupos, mientras que la mayoría de los agentes nacionales acceden sólo marginalmente al mercado de consumo por dificultades de distribución.

**Palabras clave:** Cine brasileño; Mercado; Ocupación; Dependencia.

**Abstract:** In this article, we describe the analysis of economic data from the Brazilian film market from 2016 to 2019 to argue that the national cinema has a dependent character still today. Based on the criticism of Paulo Emílio Sales Gomes and Jean-Claude Bernardet in the 1960s and 1970s of the occupation of the national market for imported products, we theoretically brought two fundamental categories of dependent economies with colonial roots: the transfer of value as an unequal exchange and the split between production and consumption, a divorce in the cycles of the phases of the capital. We expose these categories to demonstrate how, still this day, the data reaffirms the occupation and dominance of the Brazilian film market by large capital companies - national and multinational. One of the immediate consequences, among others, is that the cinematographic activity ends up being profitable only for a few groups, while most of the national agents only access the consumer market on a marginal basis due to distribution difficulties.

**Keywords:** Brazilian cinema; Marketplace; Occupation; Dependency.



## Introdução

Em *Uma situação colonial?*, texto de 1960, Paulo Emílio Sales Gomes (2016) fez uma constatação ao descrever a estrutura produtiva do cinema brasileiro, à época, e associá-la ao modelo colonial. Segundo sua leitura, quem mais se beneficiava da circunstância eram os importadores e exibidores de filmes estrangeiros<sup>1</sup>. Em seguida, havia os produtores nacionais que, evitando a concorrência com o produto de fora, ocupavam seu espaço de mercado com obras que eram, para o autor, prolongamentos da linguagem do rádio e da televisão (Sales Gomes, 2016, p. 49). Por fim, um último setor, mais ou menos abstrato, seria o dos cineastas (produtores, diretores, técnicos, etc.) que para Sales Gomes “nutrem ambições desenvolvimentistas no terreno artístico e industrial” e que são associados ao “movimento de crítica e cultura cinematográfica” (2016, p. 50). Esse pensamento se desenvolveu em um segundo texto do autor chamado *O dono do mercado*, de 1961, cuja tese central era a de que os donos do mercado cinematográfico nacional eram os agentes envolvidos na comercialização do produto estrangeiro e teve sua versão mais bem acabada em *Cinema: trajetórias no subdesenvolvimento*, de 1973, em que, dentre outras, Paulo Emílio trabalhou a ideia de que, nos cinemas subdesenvolvidos, como o brasileiro, havia *ocupantes* e *ocupados*, isto é, aqueles que ocupam mercados além dos seus e aqueles que têm seus mercados ocupados por mercadorias<sup>2</sup> estrangeiras.

Foram teses importantes que, no contexto dos debates sessentistas, fomentaram correntes de pensamento e atuação em prol do cinema brasileiro. Um dos resultados concretos que talvez possa ser atribuído à essa corrente nacional-desenvolvimentista foi a criação, em 1969, da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), estatal de produção e distribuição de filmes brasileiros que teve seu auge a partir de meados dos anos 1970 até o início dos anos 1980, quando a ocupação do mercado interno pelos filmes nacionais ficava em torno de 30% (Bahia, 2012, p. 51). Mesmo

---

<sup>1</sup> Quando nos referirmos aos filmes estrangeiros/importados/internacionais em contexto atual, estaremos remetendo principalmente aos produtos estadunidenses que hoje dominam o cinema brasileiro. Contudo, preferimos o uso desses termos genéricos, pois apesar de concretamente se tratarem de filmes estadunidenses, a situação que descreveremos como dependente pode ocorrer com a ocupação de filmes vindos de quaisquer outros países. Além disso, também no contexto atual, quando falamos das distribuidoras estrangeiras, estamos nos remetendo sobretudo às *major*s estadunidenses. Mas, da mesma forma, o problema não é exatamente sua nacionalidade, mas o fato de extrair valor da produção nacional e de ocuparem majoritariamente nosso mercado interno, de modo que, talvez valha mais à nossa exposição, a utilização de termos como estrangeiro/internacional/externo/importado do que a determinação concreta de uma nacionalidade específica.

<sup>2</sup> Utilizamos o termo mercadoria justamente para enfatizar a inserção da atividade cinematográfica na totalidade do modo de produção capitalista, em que tanto a força de trabalho quanto os produtos do trabalho realizado nesse setor (os filmes) são submetidos à forma-mercadoria e comercializados/distribuídos no mercado por meio de trocas monetárias na forma-dinheiro.

assim, como se verifica, ainda a presença importada era majoritária. No conjunto, tal situação levou Jean-Claude Bernardet, em ensaio publicado em 1979, a propor a síntese de que

Não é possível entender qualquer coisa que seja no cinema brasileiro, se não se tiver sempre em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro, importado quer por empresas brasileiras, quer por subsidiárias de produtores europeus e norte-americanos (Bernardet, 2009, p. 21).

Com base na premissa de Jean-Claude Bernardet de que a presença importada é fundamental para compreender o contexto do cinema no Brasil e nas descrições feitas por Paulo Emilio Sales Gomes, identificando os agentes que ocupam cada espaço na cadeia produtiva, o problema central deste artigo é entender se, ainda hoje, tal estrutura colonial está presente. Para tanto, nos perguntamos especificamente se o mercado interno de cinema no Brasil é, ainda hoje, ocupado pelo filme estrangeiro. Se sim, quais as consequências e quais são os agentes que se beneficiam desse estado de coisas? Ou melhor, como se dá essa espécie de divisão econômica no cinema, qual espaço ocupado por cada setor da produção e como interagem os seus respectivos interesses?

Em resposta, gostaríamos de argumentar que, apesar de a quantidade de filmes (longas-metragens de ficção e documentário) produzidos ter aumentado em relação aos anos 1960/1970, o mercado cinematográfico brasileiro é, ainda hoje, *ocupado*. Assim sendo, há algumas consequências, tais como a transferência de valor para as matrizes nos países centrais - especialmente Estados Unidos - e a cisão no ciclo do capital, a desconexão entre produção e consumo, uma vez que o mercado é ocupado em mais de 80% pelo produto estrangeiro<sup>3</sup> - fatores que caracterizam um cenário de dependência. Tal situação evidencia que os filmes brasileiros têm grandes problemas na distribuição, o que faz com que sejam pouco assistidos nas salas de cinema, gerando um divórcio entre produção e consumo.

Em linhas gerais, a situação permanece mais ou menos como era nos anos 1960 e 1970: comerciantes de filmes estrangeiros (distribuidores e exibidores nacionais

---

<sup>3</sup> Esses dados são possíveis de serem verificados nos anuários estatísticos do *Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual* de 2016 a 2019 e representam uma média quase constante em toda a década de 2010. Considerando o século XXI, o ano de 2003 foi atípico, no sentido de que o cinema nacional conseguiu ocupar pouco mais de 20% de seu mercado. Em geral, essa taxa fica em torno de 15%.

ou multinacionais<sup>4</sup>) são os que se apropriam da maior fatia do mercado e, portanto, do capital; os produtores e distribuidores nacionais de obras relacionadas com a linguagem televisiva, o dito “cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria” (Schwarzman, 2018), se apropriam de uma fatia média que lhe permitem um certo grau de monopólio do cinema nacional<sup>5</sup> e há os produtores, ditos independentes<sup>6</sup>, que se vinculam às distribuidoras pequenas e médias (Vitrine Filmes ou Embaúba Filmes, por exemplo) e ocupam um espaço pequeno no circuito comercial, apesar de terem certo prestígio na crítica e no meio dos festivais<sup>7</sup>.

Para demonstrar tais concepções, nosso percurso expositivo se dará em três momentos. Inicialmente, retomamos os debates acerca da situação de dependência no cinema brasileiro, com base especialmente em textos de Paulo Emílio Sales Gomes (2016) e Jean-Claude Bernardet (2009) que versam sobre a ocupação do cinema nacional pelo produto importado. Em seguida, faremos uma apresentação das categorias fundamentais da teoria da dependência (Luce, 2018), a saber, a transferência de valor e a separação da estrutura produtiva e o consumo (Marini, [1973]/2017), ou seja, a cisão das fases do ciclo do capital - ambos condicionados pela ocupação do mercado. Por fim, a partir dos dados de 2016 a 2019 do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA) procuramos demonstrar, em números, a exportação de valores e o divórcio entre produção e consumo causados pela ocupação do mercado cinematográfico brasileiro, bem como identificar os agentes que lucram com a dependência do cinema nacional.

---

<sup>4</sup> Há, além destes espaços de exibição, as plataformas de *streaming* (também dominada pelo capital estrangeiro) e o circuito de festivais e mostras. São outros nichos de mercado que, no entanto, não serão o foco deste estudo, destinado especificamente a abordar a situação nas salas de cinema.

<sup>5</sup> Aqui nos referimos especialmente à *Globo Filmes* e às suas grandes associadas como *O2 Filmes* que, via de regra, trabalham juntas às distribuidoras *Paris Filmes* e *Downtown Filmes*. Esse nicho de produção, o grande capital nacional, acaba exercendo um papel de colonizador interno, por revestir com uma “cor local” a linguagem e o modelo colonizador (Bernardet, 2009, p. 156-159).

<sup>6</sup> O termo independente é uma classificação utilizada pela Ancine.

<sup>7</sup> Talvez seja possível identificar ainda um quarto setor de filmes que sequer chegam aos circuitos tradicionais (comercial e de festivais), e que são produzidos no interior de movimentos sociais (como a Brigada de Audiovisual Eduardo Coutinho, do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra - MST), por exemplo. Para nossos fins neste texto, que é argumentar a favor de que o mercado brasileiro é ocupado pelo filme estrangeiro resultando em um cenário de dependência, não vemos a necessidade de aprofundarmo-nos nesse setor. A análise do grande capital, em linhas gerais, parece permitir primeiras conclusões satisfatórias.

## Cinema brasileiro, mercado ocupado

Abordar a questão da dependência no cinema brasileiro nos remete ao contexto dos anos 1960, antes e durante a emergência do Cinema Novo e suas reivindicações por uma “nova política cinematográfica” à época. Em *A ascensão do novo cinema jovem*, Fernão Ramos (2018, p. 20) nos mostra como a crítica, identificada por ele em autores como Alex Viany, Paulo Emílio Sales Gomes, Glauber Rocha e, mais tardiamente, Jean-Claude Bernardet, travava uma luta ideológica pela denúncia do imperialismo<sup>8</sup>. Do lado estético, nos filmes, havia a defesa de um nacionalismo popular, com a representação de temas que discutiam problemas do que se entendia por povo. Nos referimos aqui aos cineastas vinculados ao Cinema Novo, especialmente no período anterior ao golpe militar de 1964. O contexto político e ideológico no qual se moviam aqueles intelectuais de esquerda foi marcado internacionalmente pela Guerra Fria e o terceiro-mundismo no qual se agrupavam os países em luta contra a colonização. Internamente, eles comungavam de ideias que transitavam entre as instituições da esquerda democrática formadas pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), os Centros Populares de Cultura (CPCs) e a União Nacional dos Estudantes (UNE). Nessa perspectiva a luta política, econômica e ideológica se alinhava em uma luta única contra o imperialismo colonizador (Ramos, 1983; Ortiz, 1985). No campo da política econômica cinematográfica, o grande problema era o pouco espaço para o cinema brasileiro em seu próprio mercado, fruto tanto de uma insuficiência produtiva como da ocupação pelo produto estrangeiro (Sales Gomes, 2016; Autran, 2013).

É nesse contexto de oposição política e ideológica à dominação econômica e cultural imperialista que podemos entender os textos de Paulo Emílio Sales Gomes e Jean-Claude Bernardet com os quais trabalharemos neste artigo<sup>9</sup>. No primeiro deles,

---

<sup>8</sup> Sobre a noção de imperialismo, é preciso dizer que o termo tem um sentido difuso no texto de Fernão Ramos - até porque não é este exatamente o foco de sua dissertação. Nos textos críticos de cinema que examinaremos a seguir e na segunda seção do artigo em que falaremos da teoria da dependência em particular, tentaremos tornar mais concreta a ideia. Mas em linhas gerais, ao menos segundo Vladimir Lênin, um importante teórico do imperialismo, este conceito denota “o capitalismo no estágio de desenvolvimento em que se formou a dominação dos monopólios e do capital financeiro, adquiriu marcada importância a exportação de capital, deu-se início à partilha do mundo pelos trustes internacionais e terminou a partilha de toda a Terra entre os grandes países capitalistas” (Lênin, 2021, p. 114). Os tais “grandes países capitalistas” são as potências da Europa Ocidental e os Estados Unidos da América que, após a Segunda Guerra Mundial, passaram a exercer a hegemonia no sistema imperialista. Nessa lógica, os países da periferia, como o Brasil, são dominados, ditos dependentes, no interior do complexo sistema da economia mundial.

<sup>9</sup> Talvez seja preciso indicar que estamos cientes do movimento de crítica a esses que são considerados representantes da historiografia clássica. Inclusive, Jean-Claude Bernardet é um dos que iniciam esse movimento com *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995) que se desenvolve, por exemplo, na aqui citada *Nova história do cinema brasileiro* (Ramos; Schwarzman, 2018), em *Revisão crítica do cinema*



*Uma situação colonial?*, Paulo Emílio Sales Gomes (2016, p. 47-48) escreve que “o denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema em nosso país é a mediocridade”. Nesse conjunto de agentes estão incluídos o Estado e a legislação; a indústria e os setores da produção, distribuição e exibição; os trabalhadores, os museus e cinematecas; os cineclubes, o público e a crítica. A causa apontada por Sales Gomes para o cenário de precariedade generalizada é o subdesenvolvimento do país como um todo e do cinema em particular. É diante desse painel, que ele elenca a posição de cada um desses segmentos na estrutura social do cinema - conforme esboçamos acima na introdução. Importadores e exibidores são os que mais ganham, a produção nacional que “capitula” - nos termos do autor - angaria médios capitais e, por fim, os que se posicionam a favor de uma política desenvolvimentista ficam à margem.

O Estado, neste texto, é representado pelo caráter burocrático, sendo mais um obstáculo do que ferramenta auxiliar no desenvolvimento do cinema brasileiro<sup>10</sup>. No caso dos críticos e ensaístas, o problema estaria no fato de que sua formação ou “enriquecimento cultural” teria origem em um “mundo cultural distante” (Sales Gomes, 2016, p. 48-53), de modo que haveria uma desconexão entre eles e o público - este formado no contexto de subdesenvolvimento nacional. Por último, finaliza o autor

Se introduzirmos, cedendo ao gosto da imagem, um comentário a respeito das chamadas co-produções, isto é, a utilização por cineastas estrangeiros de nossas histórias, paisagens e humanidade, caímos plenamente na fórmula clássica sobre a exportação de matéria-prima e importação de objetos manufaturados (Sales Gomes, 2016, p. 54).

A dita fórmula clássica remete à estrutura do colonialismo e daí o título do texto que associa a situação, então contemporânea, do cinema brasileiro ao modelo de exploração fundante do capitalismo global<sup>11</sup>. O que nos interessa notar, contudo, é a organização a qual o setor produtivo do cinema brasileiro estava submetido. Atentamos

---

*da retomada* (Ikeda, 2022) ou mesmo *Paulo Emílio historiador* (Morais, 2019). No entanto, o fundamental neste artigo é recuperar o problema central com o qual esses primeiros críticos se debateram, que é a ocupação do cinema brasileiro, a fim de argumentar como a situação, em geral, não se alterou. Nesse sentido, questões como a constituição dos cânones ou a pertinência do uso da noção de ciclo não serão aqui tratadas.

<sup>10</sup> Em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Paulo Emílio dirá um pouco mais sobre o papel do Estado. Contudo, é Jean-Claude Bernardet (2009) quem faz apontamentos mais específicos e detalhados sobre a presença do Estado na atividade cinematográfica daquela época.

<sup>11</sup> O caráter fundacional do colonialismo em relação ao capitalismo e sua estrutura de transferência de riquezas já foram percebidos e criticados desde Marx, na segunda metade do século XIX, nos capítulos XXIV e XXV d’*O Capital*, em que o autor versa sobre “a assim chamada acumulação primitiva” e “a teoria moderna da colonização”, respectivamente (Marx, 2017, p. 785-844)..



para o fato de que, no início dos anos 1960, havia uma situação em que importadores e exibidores (comerciantes de mercadoria estrangeira) eram os que se apropriavam da maior fatia do mercado brasileiro. Em contrapartida, a produção nacional subordinada (que, segundo Paulo Emílio, eventualmente era realizada pelos mesmos comerciantes de produto importado) ficava com uma fatia menor em relação ao setor dominante, porém maior, frente aos que reivindicavam o desenvolvimento do cinema brasileiro - o setor minoritário. Além disso, a menção ao modelo colonial expressa um entendimento da situação nacional como parte de um arranjo global, a partir das relações entre centro e periferia, tomando como eixo de análise o cinema. Essa divisão fica ainda mais evidente no segundo texto por nós aqui analisado. Em *O dono do mercado*, Sales Gomes argumenta que

O mercado cinematográfico brasileiro tem dono. Eis o resumo e a conclusão a que leva uma primeira reflexão sobre o cinema no Brasil. O dono é o fabricante de fita estrangeira. Os oradores que a este propósito falam em conquista de mercado não utilizam a fórmula adequada ao caso. A ideia de conquista, com sua tonalidade imperialista, não se coaduna com o que foi na realidade a implantação do comércio cinematográfico entre nós nos primórdios do século. Havia um mercado a ser criado e a tarefa foi executada pelas firmas cujos nomes pontuam a era primitiva do cinema, Pathé, Nordisk, Itala, Cines, Vitagraph e Biograph. Nasceu, floresceu e consolidou-se um mercado exclusivo para o filme vindo de fora (...). Os brasileiros que ingressavam no ramo o faziam como importadores e exibidores (...) O vitorioso foi sempre o representante do grupo estrangeiro mais forte (Sales Gomes, 2016, p. 73 - 74).

Aqui já fica implícita a ideia do mercado cinematográfico brasileiro como sendo, desde sua formação, um mercado consumidor de mercadoria importada. A noção de imperialismo vem para sustentar a concepção de uma cadeia global em que o cinema brasileiro aparece como agente subordinado aos interesses externos. O autor se refere aos produtores estrangeiros, mas sua dominação era exercida por meio de subsidiárias, nacionais ou multinacionais que, no Brasil, defendiam seus interesses - comercializavam seus produtos. Mais à frente no texto, Sales Gomes (2016, p. 74) reitera essa perspectiva ao afirmar que “nosso mercado foi criado para o filme estrangeiro e



desenvolveu-se em função dos seus interesses”. Assim, chegamos ao texto que apresenta uma concepção mais desenvolvida desse pensamento, a saber, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (Sales Gomes, 2016, p. 186-205), em que ele articula o problema do mercado aos conceitos de *ocupados* e *ocupantes*.

Os referidos conceitos descrevem a situação de várias cinematografias subdesenvolvidas, como a hindu e algumas do mundo árabe (ele cita Egito e Líbano), mas com uma diferença fundamental no contexto brasileiro. Se naqueles países a cultura local serviu de barreira à ocupação do produto imperialista, no Brasil - cujo processo de colonização implicou o extermínio da população autóctone e sua substituição por outra - em tese, à semelhança do colonizador/ocupante, não houve tal impedimento, de modo que o crítico percebeu um grau maior de identificação do público brasileiro em relação ao filme importado o que justificava a ocupação do mercado cinematográfico nacional (Sales Gomes, 2016, p. 189). Apesar do caráter polêmico desta perspectiva, que coloca a fração europeia do país como sujeito da cultura nacional, nos interessa notar, novamente, a construção do problema central com o qual o autor se debate, isto é, a ocupação de nosso mercado pelo filme importado, desta vez, a partir de um maior grau de abstração, fazendo uso dos conceitos *ocupados* e *ocupantes*. Uma passagem que pode elucidar sobre essas ideias diz respeito ao papel do Estado. De acordo com Paulo Emílio

Mais de uma vez o governo forneceu a ilusão de que estava sendo delineada uma política cinematográfica brasileira, *mas a situação básica nunca se alterou. O mercado permaneceu ocupado pelo estrangeiro* de cujos interesses nosso comércio cinematográfico é, no conjunto, o representante direto. A ação governamental, pressionada pelo desejo de lucro dos produtores brasileiros, representando na circunstância o interesse dos ocupados, se limitou sempre a procurar obter junto aos ocupantes estrangeiros e nacionais uma pequena reserva de mercado para o produto local. Como a solidariedade fundamental do poder público é com o ocupante, *do qual emana*, é claro que a pressão do último sempre foi decisiva. (Sales Gomes, 2016, p. 195, grifos nossos)<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Em linhas gerais, no entanto, é preciso assinalar que, no século XXI, a atuação estatal se alterou: ela



É com base nessa ocupação e no caráter de mercado consumidor de produto importado que Jean-Claude Bernardet (2009, p. 37) poderá afirmar que “o produtor brasileiro não precisa existir”. É evidente que o autor não escreve endossando a situação, mas simplesmente constatando que o cinema brasileiro não é exatamente propriedade dos agentes nacionais, mas antes, do dito cinema imperialista. Inclusive, segundo Bernardet, no estágio em que começaram a surgir as superproduções hollywoodianas, os mercados ocupados passaram a ser *necessários* para a cadeia produtiva, pois tais realizações “só podem se pagar no mercado internacional”, sendo também “feitas justamente porque os americanos dominam grande parte desse mercado” (Bernardet, 2009, p. 24). Aqui, então, aparece uma primeira grande diferença dos cinemas *ocupantes* em relação aos *ocupados*: esses não têm fatia alguma do mercado mundial e, por isso, a importância vital de seu mercado interno. Bernardet nos fornece outros dados interessantes sobre a situação do cinema brasileiro no contexto de ocupação:

Em 1941, foram lançados no Brasil 460 filmes de longa-metragem, dos quais quatro brasileiros; 1942: 409/1; 1943: 362/6; 1953: 578/34; 1954: 490/21 (dados *Cine Repórter*). E assim por diante. Atualmente as proporções alteraram-se ligeiramente em favor do filme brasileiro, mas os seguintes dados são atuais: em 1973, os canais de televisão do Rio de Janeiro apresentaram 1446 filmes de longa-metragem, dos quais dez brasileiros; em 1974: 1704/34 (dados da Cinemateca do Museu de Arte Moderna) (Bernardet, 2009, p. 22).

Na mesma perspectiva, o documentário *Cinema brasileiro, mercado ocupado* (Leon Hirszman, 1975), mostra que entre 1970 e 1974 foram lançados no Brasil 353 filmes nacionais de longa-metragem, enquanto que os importados somaram 2650. Ou seja, naquela época, a ocupação do mercado brasileiro implicava a insuficiência da produção nacional. É uma realidade que no cinema contemporâneo, pós-anos 2000, se transformou relativamente, uma vez que a discrepância dos números diminuiu

---

deixou de ser direta, como à época do texto, em que havia a Embrafilme, e passou a ser indireta a partir do “tripé institucional” composto por Ancine (Agência Nacional do Cinema), Conselho Superior de Cinema e Secretaria do Audiovisual. No entanto, a afirmação de que “a situação básica nunca se alterou” permanece sendo verdadeira: ainda hoje o mercado cinematográfico nacional é ocupado – mesmo que de outras formas.

consideravelmente, porém, sem alterar o cenário geral de ocupação. Entretanto, antes de adentrarmos propriamente o contexto atual, faremos uma breve exposição das categorias da teoria da dependência que nos permitem compreender o cinema brasileiro como dependente.

### **A questão da dependência**

O objetivo aqui não é exatamente fazer uma descrição exaustiva da teoria da dependência, mas antes trazer uma leitura de suas principais categorias à luz da crítica de cinema. O pressuposto é que elas podem nos ajudar a compreender a situação geral do cinema brasileiro a partir da ideia de que somos um mercado *ocupado*. Isso porque a ocupação de nosso mercado delinea um cenário em que estão presentes duas das principais características que definem uma economia dependente, a saber, a transferência de valor da periferia para o centro e a cisão no ciclo do capital, isto é, a desvinculação entre produção e consumo (Luce, 2018; Marini, [1973]/2017). Algumas noções para entendermos a dependência são importantes. Primeiro, uma divisão internacional do trabalho que estrutura a economia mundial na qual o cinema é uma das atividades. Não precisamos ir tão longe na teoria sociológica para reconhecer a inserção do cinema nessa lógica. Paulo Emílio demonstra isso quando pensa nos donos do mercado e Jean-Claude Bernardet reafirma essa compreensão quando diz que a “incompreensão da estrutura do mercado internacional”(2009, p. 46) impossibilita entender a situação nacional. Ou seja, a própria crítica de cinema já remete à necessidade de pensar o cinema brasileiro em relação às determinações mundiais. Segundo, há as relações específicas entre o centro e a periferia na configuração da economia global. A esse respeito, Sales Gomes (2016, p. 186) escreve: “em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela”. Quer dizer, há condições particulares, determinadas pela dominação imperialista dos países centrais em relação aos periféricos, que impedem o desenvolvimento das filmografias nos países subdesenvolvidos. De toda forma, como está explícito nas colocações de Paulo Emílio e Bernardet, a crítica de cinema já indicou a situação de dependência do cinema brasileiro. O que nos propomos aqui é detalhá-la um pouco mais, ou melhor, desenvolvê-la em termos teóricos.

A dependência, enquanto forma particular da reprodução capitalista, já havia sido percebida por Lênin na sua teoria do imperialismo. Para ele, há uma assimetria entre as potências capitalistas e os países dependentes - outrora colônias - que, embora

sejam politicamente independentes, têm suas economias dominadas pelos países centrais (Lênin, 2021, p. 110). Contudo, a dependência não foi a questão central do pensador russo. Somente nos anos 1960 e 1970 é que haveria um esforço para definir e desenvolver teoricamente a dependência. Nesse sentido, alguns autores são importantes. Segundo Luce (2018, p. 10), Ruy Mauro Marini teria feito “a apreensão original das leis tendenciais que regem o capitalismo dependente” e Vânia Bambirra teria estabelecido uma “tipologia da industrialização dependente”, fazendo a diferenciação entre aqueles países de *dependência-primário exportadora* e outros de *dependência-industrial* que, por sua vez, eram ainda subdivididos entre aqueles que se industrializaram (parcialmente) entre fins dos século XIX e a Segunda Guerra Mundial, outros que o fizeram após este evento e os últimos que não experimentaram processos industrializantes. Importante assinalar, contudo, que a autora se refere ao contexto da América Latina nos anos 1970. Mas o que de fato os autores querem dizer quando utilizam o termo dependência?

Primeiro, eles o utilizam para designar certas *formações econômico-sociais* cujo processo de industrialização aconteceu tardiamente em relação aos países centrais do capitalismo, e em função do mercado mundial. Em uma segunda camada, esse mesmo desenvolvimento se deu de maneira incompleta e segundo os interesses dos países centrais, inclusive a partir de capitais estrangeiros. O caso do Brasil e de sua indústria automobilística é clássico, mas também o do cinema é bastante ilustrativo. Como citamos na seção anterior, desde o início ocupado pelo produto estrangeiro, as empresas multinacionais, subsidiárias de companhias estadunidenses e/ou europeias, tiveram papel fundamental no desenvolvimento da atividade cinematográfica no país.

Desde a passagem para o cinema sonoro (Freire; Souza, 2018) até o momento atual, em que a *Netflix* domina parte significativa dos serviços de *streaming*, o que temos é a dominação do capital das empresas estadunidenses e europeias. Em seguida, nos termos de dependência, é assumido um modo particular de reprodução capitalista nesses países e uma forma de relação específica entre eles e os países centrais do sistema capitalista global. O Brasil, enquanto economia dependente, tem um papel subordinado na divisão internacional do trabalho, o que quer dizer que seu desenvolvimento interno, em grande medida, é condicionado por variáveis externas.

Para caracterizar mais precisamente a dependência, faremos a exposição de duas das suas categorias fundamentais, a saber: 1) a transferência de valor como intercâmbio desigual e 2) a cisão nas fases do ciclo do capital<sup>13</sup>. Vale notar que ambas

---

<sup>13</sup> Há ainda uma terceira categoria importante que é a da superexploração do trabalho, mas para

se relacionam diretamente com a ocupação do mercado interno pelos filmes estrangeiros, no caso do cinema brasileiro, que é nosso objeto. Para esta exposição, nos baseamos na leitura que Mathias Seibel Luce (2018) faz dessas categorias a partir da *Dialética da Dependência* de Ruy Mauro Marini ([1973]/2017)<sup>14</sup>, um dos textos fundadores da teoria da dependência.

Dito isso, analisemos a categoria da transferência de valor como intercâmbio desigual. Segundo Luce (2018, p. 32), “com frequência acontecem transferência de valor entre diferentes capitais individuais, entre diferentes ramos econômicos e entre diferentes setores da produção”. Para ilustrar, peguemos o caso do cinema. Nos casos ideais, um filme é produzido e, em seguida, distribuído para, enfim, ser exibido. O ciclo do capital se fecha com a venda da mercadoria, isto é, com a exibição do produto audiovisual, ou melhor, com a compra dos ingressos na bilheteria, que realizam o valor de determinada mercadoria cinematográfica. Somente neste trajeto, da produção à exibição, a transferência de valor acontece na apropriação que cada um dos setores (produção, distribuição, exibição) faz do valor realizado. Contudo, em um segundo nível, nas relações globais da economia, o público, em geral, não é composto apenas por trabalhadores do setor cinematográfico. Então, quando professores, metroviários, seguranças, engenheiros, advogados, etc., vão ao cinema, mais uma vez acontece uma transferência de valor que sai de um setor da estrutura social e vai para outro. De onde se conclui que a transferência de valor em si é uma característica típica do modo de produção capitalista em geral.

Entretanto, a situação adquire novos contornos quando economias centrais interagem com aquelas subordinadas ao imperialismo. Novamente segundo Luce, agora citando Marini, quando há essa troca de mercadorias entre economias com diferentes papéis na divisão internacional do trabalho

O mero fato de que umas produzem bens que as demais não produzem ou não possam produzir com a mesma facilidade [isto é, com a mesma produtividade] permite que as primeiras eludam a lei do valor, isto é, vendam seus produtos a preços superiores a seu valor, configurando assim um intercâmbio

---

fazemos uma análise da estrutura produtiva do cinema brasileiro a partir dela, seria necessário uma série de outros dados, como quantidade de trabalhadores empregados/desempregados, modalidade das relações de trabalho, produtividade, etc., que no momento não dispomos. Contudo, Bruno Casalotti está desenvolvendo uma pesquisa de doutorado no IFCH/Unicamp sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dra. Líliliana Rolfsen Petrilli Segnini em que discute as condições de trabalho dos trabalhadores do audiovisual em São Paulo.

<sup>14</sup> O ensaio de Ruy Mauro Marini foi escrito em 1973 e publicado como um artigo na revista *Germinal*, em 2017.



desigual. Isto implica que as nações desfavorecidas devam ceder gratuitamente parte do valor que produzem, e que esta cessão ou transferência se acentue a favor daquele país que lhes vende mercadorias a um preço de produção mais baixo, em virtude de sua maior produtividade. (Marini, 2017, p. 332, *apud* Luce, 2018, p. 34).

A situação exposta diz respeito à troca entre manufaturas e matérias-primas de países centrais do capitalismo com os dependentes, contudo, cabe fazer uma leitura em relação ao cinema, tendo em perspectiva a ocupação. Como lembra Bernardet:

Por dispor de amplo mercado interno, os produtores americanos conseguem cobrir os custos de sua produção média nos próprios EUA. Assim, chegando, por exemplo, ao Brasil, o filme norte-americano, já pago, custa as despesas de cópia, de frete, taxas de alfândegas e censura, que não representam muito, publicidade (reprodução e, quando muito, adaptação da publicidade americana), colocação de legendas. Fica patente que, nessas condições, a concorrência por parte dos produtores brasileiros é impossível, pois, além dos custos de comercialização, os filmes brasileiros têm que pagar a totalidade de sua produção. (Bernardet, 2009, p. 24).

É evidente que algumas questões mudaram com o desenvolvimento técnico como, por exemplo, eventualmente despesas de cópia e frete (via digital) ou mesmo censura que, em um contexto democrático liberal, não existe de forma institucionalizada. O que importa reter é que o produto importado tem aqui despesas marginais ou residuais. Então, a mercadoria estrangeira é, por um lado, comercializada a um custo mais baixo em nosso mercado interno, na relação das distribuidoras com as exibidoras<sup>15</sup>, mas, por outro, na relação das exibidoras com o público, a um valor mais alto. Pois, via de regra, as grandes produções estrangeiras vão ocupar as salas dos grandes multiplexes - que, em alguns casos, também são multinacionais, como *Cinemark* e

---

<sup>15</sup> Isso porque, em parte dos casos, parcela significativa desses custos é coberta nos próprios países onde os filmes são produzidos. Em outra parte, como no dos *blockbusters*, o mercado mundial cumpre papel necessário para tanto. Mesmo assim, grande parte dos custos de produção também já são cobertos nos países de origem.



*Cinépolis* -, onde o valor do ingresso é maior do que nas salas dos ditos *cinemas de rua* (termo utilizado nos anuários do OCA), espaço em que a maior parte dos filmes brasileiros que chegam ao circuito comercial geralmente são exibidos. Dizemos a maior parte porque o grande capital nacional produtor de filmes também consegue se inserir nos grandes complexos exibidores<sup>16</sup>.

Soma-se a isso que, devido à ocupação generalizada de nosso mercado interno pelo filme estrangeiro, os produtos importados conseguem ter exibição massiva (ocupar mais salas) e gerar volumes de renda muito superiores aos produzidos pelo conjunto dos filmes nacionais. Toda essa quantidade de valor, produto da exploração da atividade cinematográfica no país, é, então, submetida aos 25% do imposto retido na fonte. Há também a Condecine Remessa, que impõe uma sobretaxa de 11%, mas da qual a empresa multinacional pode ser isenta caso invista 70% do imposto devido em coprodução<sup>17</sup>. De toda forma, o que interessa argumentar é que a maior parte do valor aqui produzido é transferido para o exterior, o que configura na prática a transferência de valor como intercâmbio desigual que, junto à ocupação do mercado, nos ajudam a compreender também a ruptura entre a estrutura produtiva e o consumo. No já referido ensaio de Ruy Mauro Marini, o autor afirma que

Nascida para atender as exigências da circulação capitalista, cujo eixo de articulação está constituído pelos países industriais, e centrada portanto sobre o mercado mundial, a produção latino-americana não depende da capacidade interna de consumo para sua realização. Opera-se, assim, desde o ponto de vista do país dependente, a separação dos dois momentos fundamentais do ciclo do capital — a produção e a circulação de mercadorias (...) Como a circulação se separa da produção e se efetua basicamente no âmbito do mercado externo, o consumo individual do trabalhador não interfere na realização do produto (...) o sacrifício do consumo individual dos trabalhadores em favor da exportação para o mercado mundial deprime os níveis de

---

<sup>16</sup> Na seção seguinte, a partir da abordagem dos dados do OCA com números e a indicação dos filmes desenvolveremos esta afirmação. Mas, em linhas gerais, os exemplos da produção do grande capital nacional são os filmes de comédia da *Globo Filmes*, estudados por Sheila Schvarzman (2018).

<sup>17</sup> Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine). Para maior aprofundamento no esquema de tributação do cinema no Brasil, ver IKEDA, Marcelo. A equação industrialista. In: IKEDA, Marcelo. Cinema brasileiro a partir da retomada. São Paulo: Summus Editorial, 2015, p. 79 – 98.

demanda interna e erige o mercado mundial como única saída para a produção (Marini, [1973]/2017, p. 337-338).

Podemos ver, então, que a segunda característica mais marcante de uma economia dependente é a separação entre as fases do ciclo do capital, isto é, entre produção e circulação. Uma vez que a produção de um país dependente se volta a satisfazer necessidades do mercado mundial (tornando-a, por isso, uma economia exportadora), a circulação, ou seja, o consumo dessa mercadoria, não se dá no mesmo país e, portanto, a classe trabalhadora que produz não precisa necessariamente ser a que consome. Devemos reter, desta citação, que nos países dependentes a produção interna acontece para ser consumida em mercados externos. É isso que gera uma fratura no ciclo produtivo e, em consequência, uma particularidade das economias dependentes. Para ilustrar isso, no caso do Brasil, basta recuperarmos alguns dados de 2022 da Organização das Nações Unidas (2023) para a Alimentação e a Agricultura (FAO) para mostrar que, ao mesmo tempo em que o país é o quarto maior produtor de alimentos do mundo, ele também tem mais de 70 milhões de pessoas em estado de insegurança alimentar moderada, enquanto mais de 21 milhões passaram fome<sup>18</sup>. A concretude da categoria é evidente: a produção de alimentos é voltada para a exportação gerando escassez no mercado interno e, sendo a classe trabalhadora submetida à superexploração, os preços da comida muitas vezes não condiz com os salários e conduzem à insegurança alimentar.

Contudo, essa exposição da categoria da cisão nas fases do ciclo do capital tem como base uma visão geral da economia brasileira, tendo em vista que o lugar ocupado pelo Brasil na divisão internacional do trabalho é hoje o de produtor agropecuário - não à toa este setor é o carro chefe da economia nacional. Se considerarmos a questão do ponto de vista do mercado cinematográfico, a situação muda um pouco. Lembramos que o dado sempre fundamental e mais importante ao analisarmos o contexto de economias dependentes é a subordinação ao mercado mundial. Nesse sentido, analisar o cinema brasileiro pelo prisma dessa categoria nos leva para constatações um pouco diferentes, porque a produção cinematográfica nacional não é voltada à exportação. Na realidade, o consumo no mercado interno é necessário para sua existência. Entretanto, quem detém os espaços massivos de exibição nas salas de cinema é a mercadoria importada, o filme estrangeiro. Então, no cinema, a cisão entre produção e circulação acontece de forma distinta: a produção não

---

<sup>18</sup> Talvez seja preciso indicar que temos ciência da diferença de parâmetros de análise entre produção de alimentos e produção de filmes. Contudo, o objetivo aqui é indicar a lógica dependente, isto é, as determinações externas, advindas do mercado mundial, que condicionam o mercado interno.



é consumida internamente, porque seu público é monopolizado pelo produto importado que ocupa a maioria das salas de exibição - lembrando que o lugar do mercado brasileiro no cenário internacional é o de consumidor de filme estrangeiro, como demonstramos na seção anterior. A causa, reiteramos, é a ocupação do mercado interno pela mercadoria importada, fruto da aliança das grandes empresas distribuidoras e exibidoras na comercialização de filmes estrangeiros.

Além de o filme brasileiro ter dificuldades de distribuição e exibição, outras consequências dessa fratura entre produção e consumo são, por exemplo, a concentração das salas no circuito dos shopping centers, já que não é do interesse do distribuidor estrangeiro expandir o mercado brasileiro, uma vez que para ele “basta que os filmes passem nos circuitos já abertos para fornecer rendas significativas” (Bernardet, 2009, p. 27). Segundo Carvalho (2017), há também o problema da elitização do público.

As salas exibidoras estão concentradas predominantemente em shopping centers, via de regra localizados em bairros ricos e de difícil acesso para a população pobre que não possui automóvel. Os custos para assistir a um filme nessas salas são relativamente mais altos que os de uma sala de rua, por exemplo. A consequência imediata é a elitização desse tipo de lazer, o que é um fator de estrangulamento da cadeia produtiva. No cinema os ganhos de escala na distribuição e consumo são fundamentais para o retorno do investimento. Negligenciar o público é o maior dos erros! (Carvalho, 2017, p. 10).

Outra consequência é que a “fraca participação de mercado” da maior parte dos filmes brasileiros acaba “acarretando a necessidade de total amparo pelo Estado” (Autran, 2013, p. 364.), sem o qual, dificilmente sobreviveria o cinema brasileiro - como, aliás, os anos 1990 mostraram. Diante dessa miríade de resultados deletérios para a produção nacional, cabe a nós, agora, demonstrar por meio de dados concretos a pertinência da descrição do cinema brasileiro como dependente.



### A dependência na prática, a ocupação em números

Para tanto, utilizaremos como base de dados os anuários estatísticos de 2016 a 2019 fornecidos pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA), em publicação da Agência Nacional do Cinema (ANCINE). Fizemos este recorte temporal devido a dois motivos. Primeiro, porque a partir de 2016, com o golpe que levou ao *impeachment* da presidente Dilma Roussef do Partido dos Trabalhadores, a direita tradicional voltou ao governo do Estado brasileiro, trazendo mudanças políticas nas relações com o setor cultural que tenderam a favorecer os grandes capitais – gesto político que se aprofundaria a partir de 2019 com a ascensão da extrema direita<sup>19</sup>. Segundo, porque houve a pandemia de COVID-19 que, chegada ao Brasil em 2020, teve grande influência sobre os dados que abordamos - ainda em 2023 um cenário de estabilização estava ocorrendo, com os números paulatinamente retornando ao patamar de 2018 e 2019. Para medir a ocupação do cinema brasileiro, tomaremos como parâmetro o número de lançamentos de títulos nacionais e estrangeiros e o somatório do número de salas ocupadas no lançamento; para abordar a transferência de valores e a cisão entre produção e consumo, trataremos a participação de público e renda relativos, bem como o desempenho das distribuidoras.

Entre 2016 e 2019, foram lançados respectivamente 142, 160, 185 e 167 títulos brasileiros, ao passo que, no mesmo período, os filmes importados somaram 315, 303, 290 e 277. Um total de 654 obras nacionais e 1.185 internacionais (ANCINE; OCA, 2016, 2017, 2018, 2019). O domínio dos lançamentos estrangeiros se deu tanto ano a ano como no conjunto.

Quantidade de Lançamentos		
Ano	Brasileiros	Estrangeiros
2016	142	315
2017	160	303
2018	185	290
2019	167	277
Total	654	1185

**Tabela 1:** Quantidade de lançamentos de filmes brasileiros e estrangeiros nas salas de cinema no Brasil. Fonte: Elaboração dos autores.

<sup>19</sup> Por exemplo, é interessante lembrar que em 2019 a cota de tela, vinculada ao projeto de Lei nº. 5497 de 2019, não foi assinada. Na prática, o já pequeno espaço reservado para o cinema brasileiro ficou desamparado e as taxas de ocupação foram relativamente mais altas por parte dos filmes estrangeiros.

Além disso, no somatório do número de salas ocupadas nos lançamentos de cada setor, os brasileiros registraram 12.730, 13.133, 12.348 e 13.547, enquanto que os importados estiveram em 67.194, 71.243, 70.545 e 75.509. A quantidade de salas destinadas ao lançamento do conjunto dos filmes estrangeiros supera em mais de cinco vezes a ocupação dos títulos nacionais. Por esses dados, podemos perceber como além de haver mais filmes estrangeiros do que nacionais no mercado brasileiros, também os importados circulam mais, ocupando números muito superiores de salas de exibição do que o produto interno no momento de seu lançamento.

Somatório do número de salas ocupadas nos lançamentos		
Ano	Brasileiros	Estrangeiros
2016	12.730	67.194
2017	13.133	71.243
2018	12.358	70.545
2019	13.547	75.509

**Tabela 2:** O “somatório do número de salas ocupadas no lançamento” se refere à ocupação de salas do conjunto de todos os lançamentos (divididos entre os nacionais e os internacionais) juntos. Por isso, o resultado supera o número total absoluto de salas, atualmente em torno de 3500 salas.  
Fonte: Elaboração dos autores.

No mesmo período, e ainda segundo os anuários do OCA, a participação de público dos filmes brasileiros no público total ficou em 16,5%, 9,6%, 14,8% e 13,6%, enquanto que a participação na renda total ficou em aproximadamente 14%, 9%, 11,8% e 11,8%. Os mais de 80% restantes do público e renda ficaram para o produto estrangeiro, sejam para os *blockbusters* destinados às salas dos multiplexes, sejam para as produções independentes (onde os europeus também alcançam maior participação) destinadas aos *cinemas de rua*.

Participação de público			
Ano	Filmes Brasileiros (%)	Filmes Estrangeiros (%)	Público Total (%)
2016	30.413.839 (16,5%)	153.913.521 (83,5%)	184.327.360 (100%)
2017	17.358.513 (9,6%)	163.867.894 (90,4%)	181.226.407 (100%)
2018	24.239.873 (14,8%)	139.214.633 (85,2%)	163.454.506 (100%)
2019	24.077.751 (13,6%)	152.355.417 (86,4%)	176.433.168 (100%)

**Tabela 3:** Participação de público do conjunto dos filmes brasileiros e estrangeiros.  
Fonte: Elaboração dos autores.

Participação na renda (em R\$)			
Ano	Filmes Brasileiros (%)	Filmes Estrangeiros (%)	Renda Total (%)
2016	362.780.504,93 (14%)	2.236.547.122,71 (86%)	2.599.327.627,64 (100%)
2017	240.767.677,76 (9%)	2.476.897.056,89 (91%)	2.717.664.734,65 (100%)
2018	290.102.953,00 (11,8)	2.168.169.014,00 (88,2%)	2.458.271.967,00 (100%)
2019	328.160.966,00 (11,8%)	2.462.180.836,00 (88,2%)	2.790.341.802,00 (100%)

**Tabela 4:** Renda do conjunto dos filmes nacionais e dos filmes estrangeiros.  
Fonte: Elaboração dos autores.

Cruzando a quantidade de filmes lançados com a participação na renda, é interessante perceber que, em 2016, a produção nacional foi responsável por 31% dos lançamentos, mas por menos de um quinto da renda. Em 2017, 34,5% dos lançamentos e menos de um décimo da renda. Em 2018, os brasileiros lançaram 38,9% dos filmes no mercado, mas não chegaram a 15% da renda, o que se repetiu em 2019, quando a fatia nacional do total de produções lançadas chegou a 37,6%.

Acrescenta-se a isso o fato de que grande parte da renda nacional é apropriada por três empresas. No campo da produção, a *Globo Filmes*, representante do grande capital nacional que apenas coproduz por meio de investimentos indiretos<sup>20</sup>, está em 6 das 10 maiores bilheteiras nacionais em 2016, em 5 em 2017 e em 7 em 2018 e 2019<sup>21</sup>. Na média, segundo os anuários do OCA, o público desse setor produtivo fica em torno de mais ou menos um milhão de espectadores, com o primeiro do ranking geralmente ultrapassando a marca dos dois milhões. Tais números mostram a abertura desses produtos aos grandes parques exibidores. Vale notar que, por vezes, a empresa se associa às *majors* estrangeiras para coproduzir os maiores sucessos nacionais de bilheteria - via a possibilidade dada na legislação. Mas é em associação às distribuidoras nacionais hegemônicas *Downtown Filmes* e *Paris Filmes*, que também coproduzem, que essas empresas exercem o domínio quase absoluto da renda do cinema nacional.

<sup>20</sup> O modo indireto de coprodução diz respeito ao fato de que não são aportados valores monetários diretamente, mas supervisão artística, espaço para publicidade na programação, cessão de atores e/ou técnicos, etc (Ikeda, 2015, p. 87-94)..

<sup>21</sup> 2016: *Minha mãe é uma peça 2* (César Rodrigues, 2016), *É fada!* (Cris D'Amato, 2016), *Até que a sorte nos separe 3* (Roberto Santucci e Marcelo Antunez, 2016), *Um suburbano sortudo* (Roberto Santucci, 2016), *Vai que dá certo 2* (Maurício Farias e Calvito Leal, 2016) e *Um namorado para minha mulher* (Júlia Rezende, 2016). 2017: *Os parças* (Halder Gomes, 2017), *D.P.A. – O filme* (André Pellenz, 2017), *Fala sério, mãe!* (Pedro Vasconcelos, 2017), *Um tio quase perfeito* (Pedro Antonio, 2017) e *Os penetras 2* (Andrucha Waddington, 2016). 2018: *Os farofeiros* (Roberto Santucci, 2018), *Tudo por um popstar* (Burno Garotti, 2018), *Minha vida em Marte* (Susana Garcia, 2018), *D.P.A. 2* (Vivianne Jundi, 2018), *Uma quase dupla* (Marcus Baldini, 2018), *Crô em família* (Cininha de Paula, 2018) e *Não se aceitam devoluções* (André Moraes, 2018). 2019: *Minha mãe é uma peça 3* (Susana Garcia, 2019), *Turma da Mônica: Laços* (Daniel Rezende, 2019), *De pernas pro ar 3* (Júlia Rezende, 2019), *Os parças 2* (Cris D'Amato, 2019), *Vai que cola 2* (César Rodrigues, 2019), *Bacurau* (Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019) e *Sai de baixo – o filme* (Cris D'Amato, 2019).



No período por nós analisado, ainda de acordo com os mesmos documentos, a parceria entre *Downtown Filmes* e *Paris Filmes* rendeu, em relação ao total da renda nacional: 79,8% em 2016, 75,6% em 2017, 84,2% em 2018 e 58,7% em 2019. Em valores reais, no primeiro ano, dos mais de 362 milhões de reais da renda nacional, elas se apropriaram de mais de 288 milhões. No segundo, de aproximadamente 240 milhões de reais, a fatia das duas ficou em mais de 180 milhões. Em 2018, dos mais de 290 milhões de reais, elas ficaram com mais de 244 milhões. E no último ano da série, dos mais de 328 milhões de reais, mais de 192 foram das duas companhias, ou seja, também no âmbito nacional há uma concentração de renda nas mãos do grande capital que faz parte conjunto de agentes que lucram com a dependência do cinema brasileiro.

Ainda de acordo com os anuários estatísticos do OCA de 2016 a 2019, no que tange ao desempenho das distribuidoras em geral, as subsidiárias internacionais dominam o mercado cinematográfico brasileiro. Em 2016, *Disney*, *Warner* e *Fox* se apropriaram de 59% da renda total (aproximadamente um bilhão e meio de reais), enquanto ocuparam 48% do total de salas no ano. Em 2017, *Disney*, *Warner*, *Fox* e *Universal* foram detentoras de 65,4% da renda total (mais de um bilhão e setecentos milhões de reais) e ocuparam 52,6% do total das salas no ano. Em 2018, as quatro empresas obtiveram 65,9% da renda total (pouco mais de um bilhão e seiscentos milhões de reais) e ocuparam 53% das salas totais. Em 2019, os números de *Disney*, *Warner* e *Universal* somam 66,9% (mais de um bilhão e oitocentos milhões de reais) da renda e 53,3% das salas<sup>22</sup>. São três ou quatro empresas que detêm mais de dois terços da renda anual do cinema brasileiro e ocupam mais da metade das salas. As cifras giram em bilhões, enquanto que o espaço do produto brasileiro não rende meio bilhão. No conjunto, as distribuidoras estrangeiras, mais as brasileiras *Downtown* e *Paris*, com a *Globo Filmes* do setor da produção, são as que se apropriam da maior fatia da renda do mercado cinematográfico brasileiro.

No campo da exibição, as empresas que têm a maior quantidade de salas e complexos são o *Cinemark*, estadunidense, e o *Cinépolis*, mexicano. Juntas, elas somaram 30% do parque exibidor em 2016 e 30,3% em 2017, número que se repetiu nos dois anos seguintes. De 2016 a 2019, a brasileira *Kinoplex*, maior rede nacional de exibição e reconhecida justamente por sua associação ao filme estrangeiro, detinha 6,1% do parque exibidor nos dois primeiros anos, 5,9% no terceiro e 5,8% no quarto. O que significa dizer que três empresas detinham mais de um terço de todo o parque exibidor no país – um alto grau de concentração. No anuário de 2019, foram apresentados dados inéditos sobre os complexos de maior público, cujo topo da lista

<sup>22</sup> Vale lembrar que em 2019 a Disney comprou a Fox por aproximadamente US\$ 71 bilhões.



pertence ao *Cinemark*. Disto, se conclui que o grupo estadunidense é o maior do país. Devemos dizer ainda, reiterando Carvalho (2017, p. 10), que há uma concentração das salas nos shopping centers, superando 88% do total de salas no período analisado. Contudo, é interessante observar que, em relação a Estados Unidos (país que hegemoniza o cinema mundial) e China (cinematografia que avança a passos largos na superação do subdesenvolvimento), o Brasil apresenta um déficit de salas de exibição. Nos EUA, havia uma média de oito mil habitantes por sala, enquanto que no país asiático, eles foram de quase 34 mil para aproximadamente 20 mil habitantes por sala nos quatro anos analisados por nós. O Brasil apresenta a marca de mais ou menos 60 mil habitantes por sala.

De qualquer maneira, o que vale apontar é que são as empresas estrangeiras (especialmente *Disney*, *Warner*, *Fox*, *Universal*, *Cinemark* e *Cinépolis*) que dominam o espaço de exibição, o mercado de distribuição, a renda e o público do cinema brasileiro. Do que resta à produção nacional, *Globo Filmes* e suas parceiras, bem como *Downtown Filmes* e *Paris Filmes* são as que se apropriam da maior fatia, conforme os dados citados acima. Identificada essa estrutura, reafirmamos a existência da transferência de valores para o estrangeiro e a cisão entre produção e consumo. No primeiro caso, os dados mostram quase objetivamente: uma vez que o conjunto das empresas internacionais se apropriam não só da maior faixa de renda, mas também detém os maiores capitais (no caso, por exemplo, dos complexos exibidores), esses valores são enviados como remessa de lucro às matrizes. No caso do divórcio nas fases do capital, vê-se que os filmes nacionais que conseguem completar o ciclo, são aqueles vinculados ao grande capital. Estes, não apenas conseguem grandes quantidades de recurso para serem produzidos, mas também alcançam distribuição massiva e ocupam eventualmente o mesmo espaço de exibição que o produto importado. O dito cinema independente brasileiro (a produção de pequeno e médio capital) sequer aparece nos dados por nós aqui analisados, embora representem a maior quantidade de lançamentos. Isso porque a quantidade de salas de exibição que ocupam, público que alcançam e renda que obtêm são muito menores em relação aos grupos dominantes – devido à alta concentração das condições de exibição, distribuição, público e renda nas mãos do grande capital.

Assim, podemos esboçar uma estrutura do cinema nacional que se divide com o domínio das empresas estrangeiras na exibição e distribuição, com mais da metade do público, renda e salas. Em seguida, temos o grande capital nacional que, se comparado às *majors* individualmente, com exceção da *Disney*, mantém certa paridade nos valores apropriados - o que significa dizer que eles também se beneficiam dessa estrutura. E, por fim, a maior parte dos filmes nacionais, aqueles de pequenos e médios

capitais, têm as piores condições de produção, distribuição e exibição, isto é, são os últimos na hierarquia do cinema brasileiro. Logo, a concentração de renda e espaço de mercado é evidente.

Nos anuários do OCA aqui estudados, há uma lista, em anexo, com todos os títulos brasileiros lançados no mercado a cada ano. Nesses documentos, é possível ver com clareza que a maior parte dos filmes brasileiros não chega a ser exibido em 100 salas e a média de público não chega a 50 mil espectadores ou seja, em termos do divórcio entre produção e consumo, a imensa maioria da produção nacional está apartada da exibição. Muito se debate a respeito das razões para tanto. De nosso lado, como esperamos ter demonstrado, devido à situação de dependência, sequer há o espaço para que eles porventura pudessem ocupar, uma vez que esse já pertence, majoritariamente, ao filme estrangeiro e aos nacionais produzidos pelo grande capital.

### **Considerações finais**

A intenção deste artigo não foi esgotar as questões em torno da produção de cinema, da nossa dependência estrutural em relação a economia dos países de capitalismo avançado. Procuramos, sim, mostrar a atualidade das teorias que recortamos como instrumentos poderosos para explicar parte da realidade do cinema brasileiro ainda hoje.

Assim, retomando nosso percurso expositivo, descrevemos a situação do mercado brasileiro nos anos 1960, quando Paulo Emílio Sales Gomes criticava a ocupação de nosso mercado interno pelo produto importado como problema central, demonstrando algumas de suas características e agentes. Em seguida, expusemos a teoria da dependência, especialmente duas de suas categorias fundamentais, a saber, a transferência de valor como intercâmbio desigual e a cisão nas fases do ciclo do capital entre produção e consumo, tentando demonstrar como elas se concretizam na atividade cinematográfica. Por fim, com base nas categorias da teoria da dependência postas por Luce (2018) e Marini ([1973]/2017) e a partir do pressuposto da ocupação do mercado interno, pudemos demonstrar a situação contemporânea do cinema brasileiro, isto é, ainda ocupado, reproduzindo quase as mesmas características da dominação exercida pelos grupos estrangeiros há mais de meio século atrás. A diferença é que, atualmente, certos grupos nacionais privados hegemonomizam o (já pequeno) espaço destinado ao filme nacional. Além disso, no que tange à atuação do Estado, antes esta se dava por meio da Embrafilme, que produzia e distribuía diretamente parte dos filmes brasileiros, e hoje há a Ancine, agência reguladora com atividade indireta. Além disso, permanecem

as reservas de mercado – que, no entanto, são sempre insuficientes -, e também algum tipo de imposto minoritário sobre a renda apropriada pela mercadoria estrangeira. Assim, pode-se dizer que a estrutura dependente segue presente, mas mudaram as formas de gestão da ocupação.

Uma vez que a estrutura de dominação dos anos 1960, em suas linhas gerais, ainda se mantém quase sobre os mesmos pilares, com a ocupação hegemônica do produto importado e das empresas estrangeiras e, conforme nossa abordagem a partir das categorias de transferência de valor e divórcio do ciclo produtivo nos mostrou, é possível afirmar que a indústria do cinema brasileiro apresenta os fatores determinantes de uma estrutura dependente. Especialmente quando consideramos sua inserção no mercado mundial enquanto parque consumidor de produtos importados. No contexto interno, isso implica a marginalização da massa da produção nacional, a elitização dos cinemas, um déficit da quantidade de salas, bem como sua concentração nos grandes complexos. Também capital e renda ficam na mão de poucas companhias e o público quase que totalmente condicionado à mercadoria estrangeira.

Assim, a maioria da produção nacional não consegue chegar devidamente ao público. No fim, o conjunto das atividades que formam o cinema brasileiro acaba sendo rentável para os agentes externos e internos de grande capital, que exploram nosso mercado, enquanto os agentes nacionais de pequenos e médios capitais sobrevivem à margem. Portanto, tendo em vista tudo o que foi exposto, esperamos ter demonstrado como, atualmente, se expressa a dependência do cinema nacional. Devido à posição subordinada do mercado interno na divisão internacional do cinema, a produção estrangeira o ocupa de forma massiva, ocasionando altas taxas de transferência de valor do cinema brasileiro para as matrizes nos países centrais, bem como uma cisão entre produção e consumo, uma vez que o público fica condicionado às mercadorias importadas, que têm melhores condições de distribuição e exibição do que o produto nacional. Com isso, a atividade cinematográfica no Brasil fica dificultada para a grande maioria dos agentes nacionais de pequenos e médios capitais.

## Referências

ANCINE – Agência Nacional do Cinema; OCA - Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. **Anuário estatístico do cinema brasileiro - 2016**, 2017. Disponível em: [https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos/pdf/anuario\\_2016.pdf](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos/pdf/anuario_2016.pdf). Acesso em: 9 mar. 2024.

ANCINE – Agência Nacional do Cinema; OCA - Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. **Anuário estatístico do cinema brasileiro - 2017**, 2018. Disponível em:



[https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anuario\\_2017.pdf](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anuario_2017.pdf). Acesso em: 9 mar. 2024.

ANCINE – Agência Nacional do Cinema; OCA - Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. **Anuário estatístico do cinema brasileiro - 2018**, 2019. Disponível em: [https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anuario\\_2018.pdf](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anuario_2018.pdf). Acesso em: 9 mar. 2024.

ANCINE – Agência Nacional do Cinema; OCA - Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. **Anuário estatístico do cinema brasileiro - 2019**, 2020. Disponível em: [https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anuario\\_2019.pdf](https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anuario_2019.pdf). Acesso em: 9 mar. 2024.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

BAHIA, Lia. **Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. São Paulo: Annablume, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARVALHO, Noel dos Santos. Políticas públicas e o público de cinema no Brasil. **Atlante: Revue d'études romanes**, Lille, n. 7, dez. 2017.

CINEMA brasileiro, mercado ocupado. Direção: Leon Hirszman. Empresa produtora: Embrafilme, 1975. (21 min), son., color., 35 mm.

FREIRE, Rafael de Luna; SOUZA, Carlos Roberto. A chegada do cinema sonoro ao Brasil. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova história do cinema brasileiro - vol 1**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018, p. 295 - 341.

IKEDA, Marcelo. **Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos**. São Paulo: Summus, 2015.

IKEDA, Marcelo. **Revisão crítica do cinema da retomada**. Porto Alegre: Sulina, 2022.

LÊNIN, Vladimir Ilitch. **Imperialismo, estágio superior do capitalismo**. São Paulo: Boitempo, 2021.

LUCE, Mathias Seibel. **Teoria Marxista da Dependência: problemas e categorias - uma visão histórica**. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

MARINI, Ruy Mauro. Dialética da dependência. **Germinal: Marxismo e Educação em Debate**, Salvador, v. 9, n. 3, p. 325-356, dez. 2017. Texto originalmente escrito em 1973. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistagerminal/article/view/24648/15300>. Acesso em: 8 mar. 2024.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital**. São Paulo, Boitempo, 2017.



MORAIS, Julierme. **Paulo Emílio historiador**: matriz interpretativa da história do cinema brasileiro. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019.

ONU - Organização das Nações Unidas. **The state of food security and nutrition in the world**, 2023. Disponível em: <https://www.fao.org/3/cc3017en/cc3017en.pdf>. Acesso em: 8 mar. 2024.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**: anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, Fernão. A ascensão do novo cinema jovem. *In*: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). **Nova história do cinema brasileiro - vol 2**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018. p.16 - 115.

SALES GOMES, Paulo Emílio. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCHVARZMAN, Sheila. Cinema brasileiro contemporâneo de grande bilheteria (2000 - 2016). *In*: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). **Nova história do cinema brasileiro - vol 2**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2018. p. 514 - 565.

Recebido em: 15/03/2024 | Aceito em: 15/06/2024

#### **Informações sobre coautoria**

Concepção e desenho do estudo:  
Noel dos Santos Carvalho e Jailson Ramos

Aquisição, análise ou interpretação dos dados:  
Noel dos Santos Carvalho e Jailson Ramos

Redação do manuscrito:  
Noel dos Santos Carvalho e Jailson Ramos

#### **Informações sobre o artigo**

Resultado de projeto de pesquisa: sim.

Fontes de financiamento: não se aplica.

Considerações éticas: não se aplica.

Declaração de conflitos de interesse: não se aplica.

Apresentação anterior: não se aplica.