



## Artigo – Dossiê

O Audiovisual Brasileiro e as Políticas Públicas

**Financiamento federal e resultados de bilheteria: uma análise do audiovisual cinematográfico independente brasileiro****Financiación federal y resultados de taquilla: un análisis del audiovisual cinematográfico independiente brasileño****Federal funding and box office results: an analysis of independent Brazilian cinematographic audiovisual works**Carlos Gustavo Ramos Silva<sup>I</sup>Universidade de Mogi das Cruzes, Mogi das Cruzes, SP, Brasil  
<https://orcid.org/0009-0002-4470-1362>Agnes de Sousa Arruda<sup>II</sup>Universidade de Mogi das Cruzes, Mogi das Cruzes, SP, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-0244-808X>Alexandre Wagner Silva Hilsdorf<sup>III</sup>Universidade de Mogi das Cruzes, Mogi das Cruzes, SP, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0001-9565-8072>

**Resumo:** O artigo investigou a existência de diferenças nas rendas de bilheteria de filmes brasileiros independentes financiados exclusivamente por um tipo específico de mecanismo de fomento federal – direto ou indireto. Para isso, foram aplicados testes estatísticos não paramétricos em dados disponibilizados publicamente pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE) entre 2013 e 2022. Os resultados indicaram que obras de ficção/animação financiadas exclusivamente por mecanismos federais de fomento indireto de coprodução tiveram melhores resultados comerciais do que aquelas financiadas exclusivamente pelo Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), mecanismo de fomento direto, enquanto os documentários financiados pelos dois tipos de recursos públicos não tiveram resultados estatisticamente diferentes; o aporte dos recursos públicos também é maior em obras de ficção/animação do que em documentários. Conclui-se que obras de ficção/animação financiadas por mecanismos federais de fomento indireto de coprodução possuem maior potencial comercial do que aquelas financiadas pelo FSA, dado que a decisão de investimento é tomada por agentes econômicos que atuam em áreas relacionadas à atividade cinematográfica. A pesquisa limitou-se a observar, dentro da janela de tempo proposta, somente as obras que obtiveram financiamento federal exclusivamente de fomento indireto de coprodução ou do Fundo Setorial do Audiovisual, sem nenhum tipo de combinação de captação entre esses dois tipos de fontes. Ainda que a análise da eficiência da aplicação de recursos incentivados federais seja tema recorrente na pesquisa acadêmica, o presente artigo inova quando compara os resultados de bilheteria relacionando tipos diferentes de fontes federais (fomentos indireto ou direto) e gêneros das obras produzidas (ficção/animação e documentário).

**Palavras-chave:** Audiovisual; Políticas públicas; Leis de incentivo; Fundo Setorial do Audiovisual.





**Resumen:** El artículo investigó la existencia de diferencias en los ingresos de taquilla de películas brasileñas independientes financiadas exclusivamente por un tipo específico de mecanismo de fomento federal —directo o indirecto. Para ello, se aplicaron pruebas estadísticas no paramétricas a datos puestos a disposición del público por la Agencia Nacional del Cine (ANCINE) entre 2013 y 2022. Los resultados indicaron que las obras de ficción/animación financiadas exclusivamente por mecanismos federales de fomento indirecto de coproducción obtuvieron mejores resultados comerciales que aquellas financiadas exclusivamente por el Fondo Sectorial del Audiovisual (FSA), un mecanismo de fomento directo, mientras que los documentales financiados por ambos tipos de recursos públicos no presentaron diferencias estadísticamente significativas. También se constató que el aporte de recursos públicos es mayor en las obras de ficción/animación que en los documentales. Se concluye que las obras de ficción/animación financiadas por mecanismos federales de fomento indirecto de coproducción poseen mayor potencial comercial que aquellas financiadas por el FSA, dado que la decisión de inversión es tomada por agentes económicos que actúan en áreas relacionadas con la actividad cinematográfica. La investigación se limitó a observar, dentro del período de tiempo propuesto, únicamente las obras que obtuvieron financiamiento federal exclusivamente a través de fomento indirecto de coproducción o del Fondo Sectorial del Audiovisual, sin ningún tipo de combinación de captación entre estos dos tipos de fuentes. Aunque el análisis de la eficiencia en la aplicación de recursos federales incentivados es un tema recurrente en la investigación académica, el presente artículo innova al comparar los resultados de taquilla en función de diferentes tipos de fuentes federales (fomento indirecto o directo) y géneros de las obras producidas (ficción/animación y documental).

**Palabras clave:** Audiovisual; Políticas públicas; Leyes de incentivo; Fondo Sectorial del Audiovisual brasileño.

**Abstract:** The article investigated the existence of differences in box office revenues of independent Brazilian films financed exclusively by a specific type of federal funding mechanism — direct or indirect. To this end, non-parametric statistical tests were applied to data publicly available from the Brazilian National Film Agency (ANCINE) between 2013 and 2022. The results indicated that fiction/animation works financed exclusively by federal indirect co-production funding mechanisms achieved better commercial results than those financed exclusively by the Audiovisual Sector Fund (Fundo Setorial do Audiovisual - FSA), a direct funding mechanism. In contrast, documentaries financed by both types of public resources did not show statistically significant differences in their results. Additionally, the allocation of public resources is higher in fiction/animation works than in documentaries. The conclusion is that fiction/animation works financed by federal indirect co-production funding mechanisms have greater commercial potential than those financed by the FSA, given that investment decisions are made by economic agents operating in areas related to cinematographic activity. The research was limited to observing, within the proposed time frame, only works that obtained federal funding exclusively from indirect co-production or the Audiovisual Sector Fund, without any combination of funding from these two types of sources. Although the analysis of the efficiency of the application of federal incentivized resources is a recurring theme in academic research, this study innovates by comparing box office results relating to different types of federal sources (indirect or direct funding) and genres of produced works (fiction/animation and documentary).

**Keywords:** Audiovisual; Public policies; Incentive laws; Brazilian Audiovisual Sector Fund.

## Introdução

A temática da cultura recorrentemente aparece no texto da Constituição da República de 1988, indicando explicitamente no *caput* do seu art. 215 que o Estado, além de garantir o exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes de cultura, deve apoiar e incentivar a valorização e difusão das manifestações culturais. Nesse sentido, nota-se que foi criada uma gama considerável na esfera federal de mecanismos legais que objetivam fomentar especificamente a atividade audiovisual independente



brasileira<sup>1</sup>. Atualmente geridos pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE)<sup>2</sup>, órgão regulador que tem como atribuições o fomento, a regulação e a fiscalização do mercado do cinema e do audiovisual no Brasil, os principais mecanismos de incentivo federal ao audiovisual podem ser divididos em fomento indireto e direto. Enquanto o fomento indireto pressupõe a auferição de renda de pessoas física e jurídica como fato gerador do imposto devido e, conseqüentemente, da renúncia fiscal pelo Estado em favor de um projeto audiovisual previamente aprovado na ANCINE e indicado pelo contribuinte, o fomento direto utiliza-se de instrumentos de chamamento público, como editais, para contemplar os projetos, e suas decisões de investimento partem do ente público por meio de análises técnicas – diferentemente do fomento indireto, na qual a decisão é tomada pelo contribuinte do imposto de renda devido.

Em relação ao fomento indireto, os mecanismos federais em vigência são a Lei nº 8.313/1991, mais conhecida como Lei Rouanet, e a Lei nº 8.685/1993, também chamada de Lei do Audiovisual; além desses dispositivos, existem também aqueles criados pelo inciso X do art. 39 e pelo art. 41 da Medida Provisória nº 2228-1/01. A principal característica desses mecanismos, como já mencionado, é a tomada de decisão de investimento pelo ente privado contribuinte de imposto de renda passível de renúncia fiscal.

Existe uma diferença primordial entre os mecanismos de fomento indireto ora mencionados que permite agrupá-los em dois grupos distintos, sob a óptica da natureza da atividade econômica dos contribuintes relacionados. O primeiro grupo, formado pelos mecanismos previstos pelos arts. 18 e 25 da Lei Rouanet e pelos arts. 1º e 1º-A da Lei do Audiovisual, são aplicáveis ao imposto de renda de qualquer pessoa física contribuinte, auferido em determinado exercício fiscal, e ao imposto de renda das pessoas jurídicas contribuintes declarantes pela modalidade do lucro real, independentemente de sua atividade econômica. Aqui pode ser incluído também o mecanismo do art. 41 da Medida Provisória nº 2.228-1/01, que criou uma modalidade de fundo de investimento (FUNCINE) aberto aos contribuintes citados, necessitando, no

---

<sup>1</sup> A definição legal de obra audiovisual, conforme inciso I do art. 1º da Medida Provisória nº 2.228-1/01, é a de um produto da fixação ou transmissão de imagens, com ou sem som, que tenha a finalidade de criar a impressão de movimento, independentemente dos processos de captação, do suporte utilizado inicial ou posteriormente para fixá-las ou transmiti-las, ou dos meios utilizados para sua veiculação, reprodução, transmissão ou difusão. O inciso IV do mesmo artigo dispõe que uma obra cinematográfica ou videofonográfica de produção independente é aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais sobre a obra, não tenha qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviços de radiodifusão de sons e imagens ou operadoras de comunicação eletrônica de massa por assinatura (Brasil, 2001).

<sup>2</sup> Atualmente, é necessário aprovar o projeto que pleiteia receber os recursos tratados no presente trabalho perante a ANCINE.



entanto, de certa estruturação formal para ser operacionalizado (como todo fundo de investimento no Brasil).

Já o segundo grupo, formado pelos mecanismos previstos pelos arts. 3º e 3º-A da Lei do Audiovisual e pelo inciso X do art. 39 da Medida Provisória nº 2.228-1/01, são aplicáveis exclusivamente ao imposto de renda devido pelas pessoas jurídicas contribuintes cuja atividade econômica seja a exploração de conteúdos audiovisuais que ensejam remessa de valores para o exterior, sendo assim passíveis de eventual renúncia fiscal. No caso do art. 3º da Lei 8.685/1993, o fato gerador são as importâncias pagas, creditadas, empregadas, remetidas ou entregues a entes no exterior de rendimentos da exploração de obras audiovisuais estrangeiras em todo o território nacional, conforme art. 13 do Decreto-Lei nº 1.089/1970 (Brasil, 1970); no caso do art. 3º-A da Lei 8.685/1993, o fato gerador são as importâncias pagas, creditadas, entregues, empregadas ou remetidas a entes no exterior pela aquisição ou pela remuneração pelos direitos de transmissão, por meio de rádio ou televisão ou por qualquer outro meio, de filmes ou eventos, incluindo competições desportivas das quais faça parte representação brasileira, conforme art. 72 da Lei nº 9.430/1996 (Brasil, 1996); já no caso do inciso X do art. 39 da MP nº 2.228-1/2001, o fato gerador é o pagamento, do crédito, do emprego, da remessa ou da entrega a entes no exterior das importâncias relativas a rendimentos ou remuneração pela exploração de obras cinematográficas ou videofonográficas, assim como aquisição ou licenciamento de seus direitos (Brasil, 2001).

Nota-se que o segundo caso é mais restritivo que o primeiro no que tange às hipóteses do fato gerador, além de os recursos envolvidos estarem claramente relacionados à atividade audiovisual. Além disso, enquanto no primeiro caso basta a indicação formal do projeto e o aporte financeiro relacionado por parte do contribuinte para se fazer concreta a captação, no segundo é necessária a elaboração de um contrato entre as partes (contribuinte e produtora do conteúdo audiovisual), obrigatoriamente analisado por área técnica na ANCINE, para se evidenciar e aprovar o aporte no projeto, conforme demandado por instrução normativa específica que trata do tema. Esse contrato de coprodução ou investimento explicita os termos da relação entre as partes e geralmente envolve divisão patrimonial dos direitos do projeto e suas obras derivadas (como sequências e adaptações da obra para outros formatos) entre os entes envolvidos, além de especificar alíquotas aplicáveis a eventuais retornos financeiros para o produtor e o contribuinte que aporta os valores de renúncia fiscal.

Logo, percebe-se que, no caso dos arts. 3º e 3º-A da Lei do Audiovisual e o

inciso X do art. 39 da Medida Provisória nº 2.228-1/01, existem embutidos na relação entre as partes envolvidas não só a intenção de renúncia fiscal pelo contribuinte (também chamado de coprodutor), mas também o interesse no potencial comercial a ser explorado a partir da obra produzida, que pode eventualmente gerar receitas sensíveis para a parte que aporta o recurso oriundo de renúncia fiscal de sua titularidade<sup>3</sup>.

Sobre o fomento direto, existe a figura o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), criado pela Lei nº 11.437/2006 e financiado por tributo específico gerado por determinadas atividades relacionadas ao audiovisual, a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE). O FSA oferta, por meio de chamadas públicas, linhas de financiamento para a produção de conteúdo audiovisual independente, e os resultados dos editais são fruto de análises efetuadas por pareceristas internos e externos à ANCINE ou por critérios previamente estabelecidos no texto da chamada. Os valores do FSA serão previstos sob três modalidades, sendo que para o desenvolvimento e a produção de conteúdo audiovisual brasileiro independente tais montantes são disponibilizados por intermédio de investimentos retornáveis<sup>4</sup>.

Assim, é possível depreender que o recurso proveniente do FSA não é a fundo perdido quando é aplicado na produção de obras brasileiras: existe a participação do fundo nos resultados do produto gerado, ainda que não envolva participação patrimonial por parte do FSA como no caso dos mecanismos de fomento indireto de coprodução aqui discutidos. Ressalta-se que todas as obrigações das partes envolvidas (produtores do projeto e Fundo Setorial do Audiovisual) são necessariamente previstas em contrato de investimento.

Isso posto, percebe-se que, se um projeto recebe recursos de fomento indireto relacionados a mecanismos de incentivo que prevejam a figura de um contrato de coprodução, seus resultados são divididos, grosso modo, entre os seus produtores e coprodutor responsável pelo aporte (o contribuinte), conforme previsto no referido contrato. No entanto, se o projeto também recebe recursos do FSA, os resultados são, também por força contratual, partilhados com mais um ente, o Fundo Setorial do Audiovisual. Há também uma terceira possibilidade: o projeto recebe somente aporte do Fundo Setorial do Audiovisual, sem captar outros valores oriundos de mecanismos de

<sup>3</sup> No caso do art. 1º da Lei 8.685/1993, o aporte dos recursos incentivados significa a aquisição de quotas representativas dos direitos de comercialização das referidas obras, o que pode gerar algum tipo de receita para o investidor, mas essa hipótese não envolve direitos patrimoniais das obras produzidas (Brasil, 1993).

<sup>4</sup> As outras duas modalidades são (i) por meio de empréstimos reembolsáveis e por meio de valores não-reembolsáveis em casos específicos, a serem previstos em regulamento (Brasil, 2006).



incentivo federais de fomento indireto, e os resultados gerados são divididos entre os produtores da obra e o FSA.

Os cenários acima delineados levam a uma importante problematização: se um projeto incentivado possui alto potencial comercial, medido pelo valor esperado da renda em bilheteria nas salas de cinema, seria mais interessante para quem possui participação patrimonial da obra (o produtor e o coprodutor contribuinte) não dividir os proventos advindos da exibição do filme com outro ente, no caso, o FSA. Adicionalmente, em casos específicos, dado que existe limite legal para o aporte de recursos incentivados em projetos de produção<sup>5</sup>, seria interessante ainda não buscar financiamento complementar junto ao Fundo Setorial do Audiovisual para que a obra seja finalizada e lançar mão de valores privados (geralmente do próprio coprodutor contribuinte), não havendo assim o compartilhamento de suas receitas com o FSA.

Essa situação representa um problema para o desenvolvimento do audiovisual por meio de políticas públicas porque desvirtua os objetivos centrais dos mecanismos de fomento, comprometendo a efetividade da política cultural e agravando desigualdades estruturais no setor, uma vez que reduz o retorno público do investimento e desloca o FSA do seu papel estruturante de indução e fortalecimento da cadeia audiovisual. Além disso, se apenas grandes produtores ou coprodutores com capital próprio conseguem evitar o FSA e, com isso, reter mais receitas, isso agrava as desigualdades no setor. Pequenas produtoras e iniciativas periféricas continuam dependentes dos recursos públicos e compartilham receitas, enquanto *players* mais capitalizados conseguem maximizar seus ganhos privados com apoio indireto do Estado.

Nesse sentido, o presente trabalho investiga: existe diferença da renda de bilheteria entre os filmes brasileiros independentes financiados exclusivamente por um tipo de mecanismo de fomento federal, no caso, direto ou indireto? Se sim, essa diferença de renda está possivelmente relacionada a alguma característica observável dessas obras, como o seu tipo (documentário ou ficção)? Adicionalmente, haveria influência dos tipos de obras produzidas (documentário ou ficção) na decisão de financiamento da obra incentivada?

A hipótese a ser observada no presente trabalho é a de que as obras financiadas exclusivamente por mecanismos federais de fomento indireto de coprodução (arts. 3º e 3º-A da Lei do Audiovisual e o inciso X do art. 39 da Medida Provisória nº

---

<sup>5</sup> No caso dos arts. 3º e 3º-A da Lei Nº 8.685/1993, o limite legal para aporte de recursos incentivados era de R\$ 3 milhões para cada obra, limite esse compartilhado entre os dois mecanismos (Brasil, 1993). A partir de maio de 2025, o limite passou a ser de R\$ 9 milhões (Brasil, 2025).



2228-1/01) possuem maior potencial comercial do que aquelas financiadas exclusivamente pelo FSA, medido pela renda de bilheteria de salas de exibição do filme produzido. O racional é que, uma vez que a decisão de investimento dos mecanismos de fomento indireto de coprodução é de titularidade de agentes econômicos cujas atividades principais são intimamente ligadas ao mercado audiovisual comercial, existiria uma *due diligence* bastante fundamentada por parte desses agentes que permitiria identificar os projetos mais promissores em termos de receitas de bilheteria e eventuais produtos derivados. Complementarmente, quando filmes promissores são identificados pelos agentes mencionados, os projetos relacionados nem mesmo chegam a ser apresentados ao Fundo Setorial do Audiovisual para pleitear esse tipo de verba federal, restando a projetos de menor potencial comercial competir por tal fonte de recursos públicos.

O estudo buscar verificar empiricamente se há uma tendência dos projetos com maior potencial comercial serem financiados exclusivamente por mecanismos de fomento indireto de coprodução, enquanto obras com menor apelo de mercado recorrem ao financiamento público direto por meio do FSA. Essa investigação se relaciona ao efeito perverso da maximização privada de lucros com suporte de políticas públicas, sem a devida contrapartida ao Estado, apontado na discussão crítica sobre o desvirtuamento dos objetivos do fomento cultural. Ao observar a diferença de performance em bilheteria entre obras financiadas exclusivamente por um ou outro tipo de mecanismo, e ao correlacionar essa diferença com o tipo de obra (ficção ou documentário, por exemplo), o estudo fornece evidências quantitativas que sustentam ou refutam a hipótese de que há uma lógica de seleção excludente no acesso aos recursos públicos.

### Trabalhos sobre o tema

Em relação à organização do mercado cinematográfico no Brasil, Failache (2019) discute a formação e o conceito de *major*, empresas estrangeiras que exploram comercialmente o conteúdo audiovisual no país a partir do elo da distribuição, com estratégias agressivas de *marketing*, dominando a bilheteria dos cinemas brasileiros numa organização de mercado semelhante a um oligopólio (Failache, 2019, p. 99-113). De acordo com Britz *et al.*, citados por Failache,

consolidou-se no Brasil o modelo mundial de distribuição,



com as filiais dos estúdios distribuindo a produção americana, e as distribuidoras brasileiras distribuindo o melhor da produção europeia e dos filmes americanos não produzidos pelos estúdios. Esse modelo permanece até hoje, embora tenha apresentado várias alterações e evoluções ao longo do tempo (Britz *et al. apud* Failache, 2019, p. 100).

Nota-se que há grande interesse das empresas estrangeiras no mercado de salas de exibição brasileiro: a média da renda das bilheterias das salas de cinema no Brasil girou em torno de R\$ 1,8 bilhão entre 2018 e 2023, sendo que a participação de obras estrangeiras nesse total foi de aproximadamente 90% no mesmo período (Ancine, 2024b).

Ikeda (2015, p. 95) indica que “[...] o art. 3º da Lei nº 8.685/1993 foi o mecanismo que melhor cumpriu as premissas da política de base industrialista que regeu a lógica da criação das leis de incentivo fiscal”, dado que estimulou a associação da produção e distribuição cinematográfica para o desenvolvimento de conteúdo de alto potencial de bilheteria. O mesmo autor afirma que esse mecanismo, além de estimular as *majors* a aportar recursos incentivados na produção independente nacional, gera a garantia implícita de que o conteúdo produzido em associação seja distribuído por essas empresas, já que, como coprodutoras de obra com potencial comercial, elas seriam remuneradas com parte das receitas do produto audiovisual (Ikeda, 2015, p. 84).

Sobre as relações entre as produtoras brasileiras e coprodutores contribuintes e titulares de renúncia fiscal, Zubelli (2017, p. 178) explicita que o mecanismo do art. 3º da Lei nº 8.685/1993 “[...] foi criado no sentido de estimular as *majors* no lançamento de títulos nacionais que tivessem expectativa de resultado de bilheteria”. Essa ideia pode ser expandida para os outros mecanismos de fomento indireto de coprodução discutidos no presente trabalho, já que conceitual e operacionalmente funcionam de maneira muito semelhante.

Diversos trabalhos analisaram a eficiência dos gastos públicos, diretos e indiretos, do governo federal no setor audiovisual, de maneira agregada. Há o indicativo de que ainda não se percebe a concretização dos objetivos constitucionais que embasam os mecanismos de incentivo (Maia de Souza; De Miranda Alem, 2016), além de se observar concentração da aplicação dos recursos incentivados na região Sudeste do Brasil (Abrantes, 2004; Fernandes, 2010; Venanzoni, 2021; Barradas; Costa, 2023). No entanto, os textos analisados focam na geografia do audiovisual brasileiro e na



efetiva aplicação dos recursos públicos, não observando os resultados no nível da obra produzida financiada por esses expedientes.

Saindo de um painel geral do mercado audiovisual e observando as atividades e resultados dos seus agentes, Assis *et al.* (2021) analisaram a eficiência das produtoras independentes de audiovisual que utilizaram do incentivo fiscal da Lei do Audiovisual no período de 1995 a 2013, concluindo que a maior parte das produtoras beneficiadas possui ineficiência relativa quanto à renda gerada e o alcance de público (Assis *et al.*, 2021). Apesar de apresentarem uma análise detalhada e focada no ente produtor, não foram apontados dados em relação à influência do gênero (ficção, animação, documentário) e do tipo de financiamento nos resultados de bilheteria das obras produzidas – inclusive pelo fato de que, conforme apontado no estudo, o recorte temporal se limitou ao ano de 2013, excluindo produções financiadas pelo Fundo Setorial do Audiovisual.

Assim, o presente estudo pretende preencher uma lacuna sobre a relação entre tipo de financiamento público, renda de bilheteria e tipo de conteúdo produzido, através de análise estatística dos dados disponibilizados publicamente pelo ente regulador, com o objetivo de melhor compreender a dinâmica e eficiência da aplicação de recursos incentivados voltados ao audiovisual independente brasileiro.

## Dados e metodologia

De acordo com dados abertos disponibilizados no endereço eletrônico da ANCINE (Ancine, 2024a), foram lançados comercialmente entre 1995 e 2022 um total de 2.268 filmes nacionais nos cinemas brasileiros; no entanto, somente a partir de 2013 é que produções financiadas pelo FSA estrearam nas salas de exibição. Assim, uma vez que se deseja analisar se há diferença de desempenho comercial entre produções financiadas exclusivamente por mecanismos federais de fomento indireto de coprodução (que envolvem questões patrimoniais) e produções financiadas exclusivamente pelo FSA, o período analisado será o compreendido entre 2013 e 2022.

Durante o intervalo de tempo do estudo (2013 a 2022), foram lançadas nos cinemas 1.389 obras brasileiras, sendo que 958 contaram com financiamento público federal. Desse total, 639 filmes contaram com financiamento do FSA, e desse montante, 425 obras contaram exclusivamente com esse tipo de financiamento público. Uma vez que um lançamento não apresentou dados de renda de bilheteria, selecionou-se um total



de 424 obras audiovisuais brasileiras para esse grupo. Por outro lado, dos 319 filmes que foram financiados por outros mecanismos de incentivo federais, 165 obras contaram exclusivamente com financiamento relacionados a mecanismos federais de fomento indireto de coprodução (arts. 3º e 3º-A da Lei do Audiovisual e o inciso X do art. 39 da Medida Provisória nº 2.228-1/01), sendo selecionados para a presente análise. Portanto, a amostra de lançamentos totalizará 589 filmes. Além do ano de lançamento e valor e origem do financiamento (FSA ou mecanismos federais de fomento indireto de coprodução), foram consideradas informações sobre o gênero do lançamento (ficção, animação e documentário), e renda de bilheteria.

Foi aplicado o teste *qui-quadrado*<sup>6</sup> para se verificar se o gênero da obra tem influência na captação de recursos públicos federais em relação ao tipo de fontes (FSA ou leis de incentivo). Dadas as proximidades temáticas e necessidades computacionais para o teste, as obras de ficção e animação foram agrupadas para fins da presente análise – logo, o gênero de lançamento tem dois grupos definidos. Complementarmente, uma vez que o teste *qui-quadrado* não tem como premissa a normalidade dos dados, considerou-se aplicável ao caso ora tratado.

Na sequência, foi aplicado o teste não paramétrico *U de Mann-Whitney*<sup>7</sup>, que compara duas condições independentes de grupos de dados e indicam se há diferença de médias entre os grupos (Field, 2020, p. 286). A intenção é verificar se, no caso concreto, produções financiadas exclusivamente por mecanismos federais de fomento indireto de coprodução e produções financiadas exclusivamente pelo FSA possuem distribuição de renda de bilheteria e aporte de recursos públicos diferentes. De maneira complementar, o gênero das obras analisadas (ficção/animação e documentário) foi levada em consideração na análise, objetivando verificar se há diferença na distribuição de renda de bilheteria e aporte de recursos públicos entre esses tipos de conteúdo.

Da mesma forma que o teste *qui-quadrado*, o teste de *Mann-Whitney* não tem como premissa a normalidade dos dados, sendo aplicável ao presente caso. Em todos os testes indicados nessa seção, foi considerado um nível de significância de 95%.

<sup>6</sup> O teste de *qui-quadrado* é um teste estatístico usado para analisar dados categóricos. Sua função principal é determinar se existe uma diferença significativa entre as frequências observadas (os dados coletados) e as frequências esperadas (os dados esperados se uma determinada hipótese fosse verdadeira).

<sup>7</sup> O teste de *Mann-Whitney* (também conhecido como teste *U de Mann-Whitney* ou teste de *Wilcoxon-Mann-Whitney*) é um teste estatístico não paramétrico usado para verificar se duas amostras independentes foram extraídas de populações com a mesma mediana. Ele compara dois grupos e determina se um grupo tende a ter valores maiores ou menores que o outro, sem assumir que os dados seguem uma distribuição normal (como a gaussiana). É frequentemente considerado a alternativa não paramétrica ao teste *t de Student* para amostras independentes.



### Análise dos dados<sup>8</sup>

A aplicação do teste *qui-quadrado* indicou que existe uma associação significativa entre o gênero da produção (ficção/animação ou documentário) e o tipo de fonte de financiamento, com a estatística calculada  $\chi^2$  igual a 4,378 ( $p = 0,036$ ). A tabela abaixo (Tabela 1) explicita o quadro descrito:

Tipologia	Fonte de Financiamento		Totais
	Fomento Indireto	FSA	
Ficção + Animação	102 (112,6)	300 (289,4)	402
Documentário	63 (52,4)	124 (134,6)	187
Totais	165	424	589

**Tabela 1:** Quantidade de obras por tipologia e fonte de financiamento<sup>9</sup>.

Fonte: Elaboração própria a partir de dados da ANCINE (2024a)

O primeiro teste *U de Mann-Whitney*, aplicado no total da amostra, indica que a renda da bilheteria de obras financiadas somente por mecanismos federais de fomento indireto de coprodução foi estatisticamente maior (média = R\$ 4.769.792 e mediana = R\$ 79.486) do que a renda da bilheteria de obras financiados somente pelo FSA (média = R\$ 273.687 e mediana = R\$ 14.322),  $U = 23.530$ ,  $z = -6,174$ ,  $p < 0,001$ .

Investigando mais detalhadamente, as mesmas estatísticas foram recalculadas, dessa vez dividindo os dados da amostra em dois grupos em relação ao gênero de produção (ficção/animação e documentário). Os resultados indicam que a renda de bilheteria de documentários financiados somente por mecanismos federais de fomento indireto de coprodução não foi estatisticamente diferente (média = R\$ 59.325 e mediana = R\$ 5.802) da renda de bilheteria de documentários financiados somente pelo FSA (média = R\$ 23.570 e mediana = R\$ 7.651),  $U = 4.135$ ,  $z = 0,655$ ,  $p = 0,513$ . Complementarmente, a renda de bilheteria de obras de ficção/animação para projetos financiados somente por mecanismos federais de fomento indireto de coprodução foi estatisticamente maior (média = R\$ 7.679.198 e mediana = R\$ 919.265,31) do que a

<sup>8</sup> Os testes estatísticos dessa seção foram efetuados no *software* SPSS, da IBM.

<sup>9</sup> Entre parênteses consta o valor esperado de cada célula.

renda de bilheteria de obras de ficção/animação financiados somente pelo FSA (média = R\$ 377.069 mediana = R\$ 19.411),  $U = 5.323$ ,  $z = -9,842$ ,  $p < 0,001$ .

Uma análise complementar verificou se a distribuição do valor do aporte dos recursos públicos é a mesma entre as categorias de financiamento. O primeiro teste *U de Mann-Whitney*, aplicado no total da amostra, indica que o valor do aporte em obras financiadas somente por mecanismos federais de fomento indireto de coprodução foi estatisticamente maior (média = R\$ 1.599.797 e mediana = R\$ 1.500.000) do que o valor do aporte em obras financiadas somente pelo FSA (média = R\$ 839.772 e mediana = R\$ 500.000),  $U = 24.104$ ,  $W = 114.204$ ,  $z = -5,867$ ,  $p < 0,001$ .

Assim como para os valores da renda de bilheterias, as mesmas estatísticas foram recalculadas para o valor do aporte de recursos públicos, dessa vez dividindo os dados da amostra em dois grupos em relação ao gênero de produção (ficção/animação e documentário). Os resultados indicam que o aporte em documentários financiados somente por mecanismos federais de fomento indireto de coprodução não foi estatisticamente diferente (média = R\$ 321.739 e mediana = R\$ 300.000) do aporte em documentários financiados somente pelo FSA (média = R\$ 300.214 e mediana = R\$ 199.738),  $U = 3.307,5$ ,  $W = 11.057,5$ ,  $z = -1,715$ ,  $p = 0,086$ . Complementarmente, o aporte em obras de ficção/animação financiados somente por mecanismos federais de fomento indireto de coprodução foi estatisticamente maior (média = R\$ 2.389.185 e mediana = R\$ 3.000.000) do que o aporte em obras de ficção/animação financiados somente pelo FSA (média = R\$ 1.062.789 e mediana = R\$ 731.807),  $U = 5.482$ ,  $W = 50.632$ ,  $z = -9,693$ ,  $p < 0,001$ .

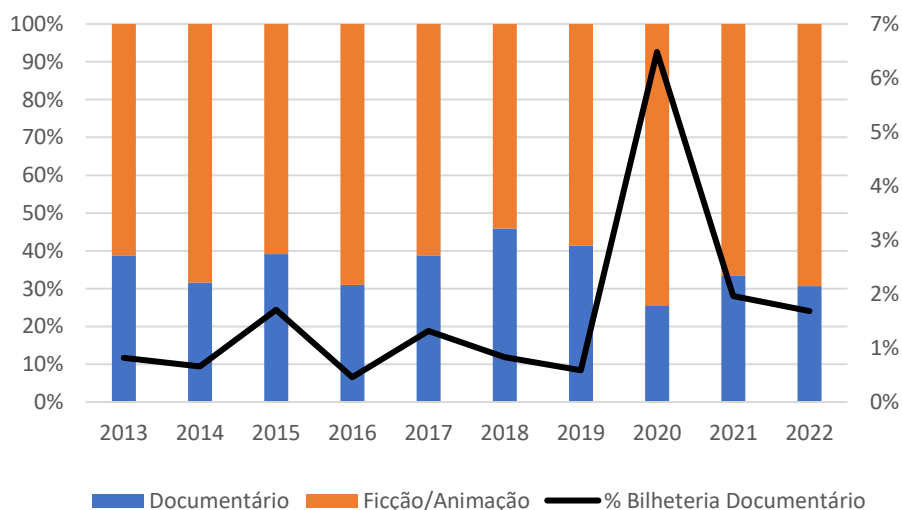
A análise estatística dos dados aponta que os resultados do estudo empírico confirmam a hipótese inicial de que produções financiadas exclusivamente por mecanismos federais de fomento indireto de coprodução apresentam maior desempenho comercial, medido pela renda de bilheteria, em comparação àquelas financiadas exclusivamente pelo Fundo Setorial do Audiovisual. Da amostra de 589 filmes lançados entre 2013 e 2022, as obras viabilizadas via fomento indireto de coprodução apresentaram rendas de bilheteria e valores de aporte público significativamente superiores quando comparadas às financiadas unicamente pelo FSA. Essa diferença foi particularmente expressiva no segmento de ficção e animação, corroborando a percepção de que agentes privados tendem a selecionar, para investimento, obras com maior potencial de retorno financeiro.

Tais achados empíricos reforçam a problemática teórica discutida anteriormente, ao evidenciar que os mecanismos de fomento indireto de coprodução,

por dependerem da decisão de coprodutores privados interessados em retorno econômico, concentram os investimentos nas obras com maior apelo comercial. Isso distorce os objetivos da política pública, na medida em que projetos mais lucrativos deixam de recorrer ao FSA, limitando a capacidade do Estado de se beneficiar economicamente dessas produções por meio de mecanismos de retorno e reinvestimento. Ao mesmo tempo, o FSA torna-se o principal recurso de financiamento para obras de menor potencial comercial, como muitos documentários, gerando um desequilíbrio sistêmico entre os tipos de produção e suas possibilidades de captação.

Adicionalmente, os testes estatísticos indicaram uma associação significativa entre o gênero da obra e o tipo de fonte de financiamento, sugerindo que o gênero documentário, tradicionalmente menos lucrativo em termos de bilheteria, possui menor probabilidade de captar recursos via fomento indireto de coprodução, sendo, portanto, mais dependente do FSA. Essa segmentação por tipo de conteúdo aprofunda a assimetria no acesso a recursos públicos e coloca em xeque a função redistributiva e indutora da política cultural audiovisual.

Ressalta-se que obras de ficção/animação possuem maiores resultados de bilheteria do que o gênero documental, como pode ser observado abaixo (Gráfico 1):



**Gráfico 1:** Lançamentos de filmes no cinema entre 2013 e 2022 por gênero (%) e percentual de renda de bilheteria relativo a documentários<sup>10</sup>. Fonte: Elaboração própria a partir de dados da ANCINE (2024a).

<sup>10</sup> Os dados do gráfico compreendem todos os lançamentos do período nas salas de cinema; ou seja, conforme seção “Dados e Metodologia” do presente trabalho, 1.389 obras, independentemente de seu financiamento.



Ainda que no período estudado os documentários representaram em média 36,6% dos lançamentos anuais em salas de cinema, a renda média anual de bilheteria dessas obras representou cerca de 1% do total arrecadado. Ikeda denomina esse quadro de “ilusório *boom* dos documentários”, e apresenta três motivos principais para a situação descrita: a questão tecnológica, com a ampliação da projeção digital e a expansão das salas de cinema do chamado “circuito de arte”, que recebem os lançamentos de grande parte dos documentários produzidos, e os menores custos de captação das gravações em formato digital; a falta de espaço para exibição dos documentários nas grades de programação das emissoras de televisão, cada vez mais padronizadas e sem espaço estilístico para esse conteúdo, direcionando-o para as salas de cinema; e a própria legislação vigente, que prevê para alguns mecanismos de fomento indireto as salas de cinema como primeira janela de exibição obrigatória, mesmo se tratando de obras cujas possibilidades de bilheteria são bem mais reduzidas que o conteúdo ficcional (Ikeda, 2015, p. 172-179). Os valores percentuais são semelhantes inclusive para o período de 1995 a 2012: representando uma média anual de 33,8% dos lançamentos, os documentários obtiveram uma média de 2,1% da renda de bilheteria desse intervalo de tempo (Ancine, 2024a).

Em síntese, os dados demonstram que, na prática, os instrumentos de fomento operam de maneira seletiva, reforçando desigualdades estruturais no setor e fragilizando os propósitos constitucionais de promoção da diversidade cultural, do acesso equitativo e da sustentabilidade do audiovisual brasileiro.

## Conclusão

A interpretação dos resultados das análises dos dados passa inevitavelmente pelo componente do potencial comercial do conteúdo audiovisual produzido. Percebe-se a influência do gênero da produção audiovisual no tipo de fonte de financiamento da obra, que pode ser explicado pelo maior potencial comercial do gênero de ficção/animação em relação ao documentário, o que aumentaria a chance de captação de recursos públicos, sejam eles indiretos ou diretos, por esse tipo de projeto. Os dados sugerem que o FSA seja um instrumento de financiamento complementar aos mecanismos federais de fomento indireto de coprodução para obras de caráter comercial: não havendo o financiamento da obra por fomento indireto, modalidade cuja negociação é mais simples e ágil se comparado com outras fontes incentivadas – logo,

mais disputada, o produtor persegue o *funding* do projeto por outros meios, no caso, o Fundo Setorial do Audiovisual.

Os resultados apresentam um indício robusto de que os coprodutores que aportam recursos por meio de mecanismos federais de fomento indireto de coprodução (as *majors*) buscam financiar projetos com maior potencial de ganhos, já que compartilham desses retornos com os produtores das obras. Complementarmente, o fato de o aporte por mecanismos federais de fomento indireto de coprodução em projetos de ficção/animação ser estatisticamente maior do que o aporte pelo FSA também sinaliza a maior propensão à tomada do risco do projeto do primeiro grupo pelo coprodutor contribuinte, vislumbrando maiores retornos potenciais.

Não seria o caso de o FSA não ter a competência técnica de capturar o potencial comercial das obras que pleiteiam os recursos do fundo; na realidade, os dados sugerem que os projetos altamente comerciais não devem nem mesmo chegar às fileiras de avaliação de solicitação de recursos do Fundo Setorial do Audiovisual, já que logram financiamento por meio de mecanismos federais de fomento indireto de coprodução.

Ainda, o fato de a renda dos documentários financiados somente por mecanismos federais de fomento indireto de coprodução não ser estatisticamente diferente do que a renda daqueles financiados somente pelo FSA, e o valor dos aportes nesse gênero de obra por mecanismos federais de fomento indireto de coprodução não ser estatisticamente diferente do que o aporte pelo FSA – sendo na média bem mais baixo do que o aporte em ficção/animação – indica que, na ausência de projetos com alto potencial comercial, os coprodutores contribuintes acabam por financiar projetos menores e com menor expectativa de renda de bilheteria. Isso ocorre pelo provável fato de haver prazo legal para a aplicação dos recursos de renúncia fiscal relacionados aos mecanismos federais de fomento indireto de coprodução<sup>11</sup> – uma vez que não cumprido o prazo, o valor da renúncia não pode ser mais aplicado em projetos audiovisuais, sendo recolhido pela ANCINE e direcionado para financiar novas chamadas do FSA em exercícios futuros. Isso suporta novamente a hipótese de que a decisão de investimento pelos coprodutores contribuintes, tanto em relação ao tamanho do aporte quanto ao tipo de obra, passa pela análise do potencial de bilheteria.

Na seara do audiovisual independente, se o problema público a ser tratado pelo Estado brasileiro foi a falta de incentivo e financiamento que acarretou a situação

---

<sup>11</sup> No caso dos arts. 3º e 3º-A da Lei do Audiovisual, o prazo de aplicação é de 180 dias, prorrogável pelo mesmo prazo (Brasil, 1993), e no caso do inciso X do art. 39 da Medida Provisória nº 2.228-1/01, o prazo de aplicação é de 270 dias, improrrogáveis (Brasil, 2001).



periclitante na qual o setor se encontrava no início da década de 1990, de fato é observada grande evolução na edição de legislação relacionada, conforme relatado na primeira seção, e no quantitativo da produção cinematográfica local – de apenas três lançamentos comerciais em 1992 (Ikeda, 2015, p. 13) para 173 em 2022 (Ancine, 2024a), passando por 183 lançamentos em 2018 (Ancine, 2024a). No entanto, conforme Secchi, Coelho e Pires (2023), a avaliação é uma etapa essencial do ciclo das políticas públicas, visto que é quando “[...] o processo de implementação e o desempenho da política pública são examinados com o intuito de conhecer melhor o estado da política e o nível de redução do problema que a gerou” (Secchi; Coelho; Pires, 2023, p. 79).

O cenário ora delineado aponta que há significativa diferença de renda entre obras financiadas por dois tipos de fomento público, apoiada no gênero da produção (ficção/animação e documentário). Como apontado, não parece ser o caso de as duas modalidades de fomento público estudadas (mecanismos federais de fomento indireto de coprodução e FSA) concorrerem diretamente entre si por projetos de maior potencial comercial, já que é possível que os projetos com maiores probabilidades de sucesso nas bilheterias sejam financiados pelas *majors* e não necessitem pleitear recursos junto ao Fundo Setorial do Audiovisual – esse fato é também apoiado na ausência de diferenças significativas entre as rendas dos documentários financiados pelos dois tipos de fontes estudados. No entanto, a diferença de renda de bilheteria parece ser um bom motivo para fazer uma reflexão sobre a maneira como os recursos são operacionalizados de ambos os lados.

No caso dos mecanismos federais de fomento indireto de coprodução, o risco comercial é partilhado pelos produtores e coprodutores contribuintes. No entanto, o montante dos recursos aportados no projeto é fruto de renúncia fiscal: logo, são valores que o Estado abdica de recolher a título de imposto para que o ente privado possa explorar produzindo conteúdo audiovisual independente, sem contraprestações futuras ao erário no que tange a questões de receitas com bilheteria e licenciamento, visto que são não reembolsáveis (obviamente, existem obrigações como a devida prestação de contas e a apresentação adequada do objeto pactuado quando da aprovação do projeto). Ainda, a contrapartida obrigatória da produtora, ou o valor de recursos próprios que deve ser aplicado no projeto, é de apenas 5% do valor do projeto (Brasil, 1993, 2001); ou seja, o risco financeiro da proponente do projeto é relativamente pequeno.

Já no caso do Fundo Setorial do Audiovisual, o risco comercial também é partilhado pelo ente público, já que este tem direitos associados aos resultados da obra; no entanto, como exposto, as obras fomentadas somente pelo FSA geralmente



apresentam resultados de bilheteria menores que o grupo dos mecanismos federais de fomento indireto de coprodução, mesmo havendo análise minuciosa das propostas pelos pareceristas designados. Equilibrar os riscos relacionados a cada fonte de financiamento – combinando as fontes estudadas em uma quantidade cada vez maior de projetos incentivados ou criando obrigações frente ao Estado associadas ao resultado da obra para mecanismos que não apresentam esse dispositivo (sem que isso passe a engessar sua aplicação) – seria uma maneira de melhor equacionar os resultados assimétricos ora observados em favor do erário, gerando conseqüentemente financiamento mais eficiente para a indústria audiovisual e cinematográfica em geral.

Finalmente, as limitações do presente trabalho são temporais, uma vez que se observou o período de 2013 a 2022 – ainda que tal intervalo seja extenso, existem anos que não são contemplados. Também não foram analisados projetos que contaram com outras fontes públicas de financiamento (estaduais e municipais), vetores importantes na produção regional. Não foram analisadas outras fontes de receitas das obras, como licenciamento para outras plataformas de exibição (vídeo por demanda, por exemplo), dado que não existem dados públicos disponíveis sobre esse assunto. Como sugestão de trabalhos complementares, recomenda-se que a análise seja aplicada em relação ao retorno das obras em relação ao seu custo, observando o orçamento executado declarado perante o órgão regulador, para se verificar também a eficiência mercadológica relativa dos diferentes gêneros de obras cinematográficas no Brasil.

## Referências

ABRANTES, Marta. Geografia da Indústria Audiovisual no Brasil. *In*: Intercom - Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 27, 2004. Porto Alegre. **Anais [...]**. São Paulo: Intercom, 2004. Disponível em: <https://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/71551013738331782542262269074986664929.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2025.

ANCINE – Agência Nacional do Cinema. **Listagem de filmes brasileiros lançados 1995 a 2023**. 2024a. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-lancados-1995-a-2023.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2025.

ANCINE – Agência Nacional do Cinema. **Painel Indicadores do Mercado de Exibição**. 2024b. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/Paineis%20Interativos/painel-indicadores>. Acesso em: 01 ago. 2025.

ASSIS, Stephanie Karoline da Cruz; PEREIRA, Clesia Camilo; WILBERT, Marcelo Driemeyer. Lei do Audiovisual: análise da eficiência de captação e de produção. **Revista**



**Ciências Sociais em Perspectiva**, [S. l.], v. 19, n. 5anos, p. 164–186, 2021. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/ccsaemperspectiva/article/view/27341>. Acesso em: 01 ago. 2025.

BARRADAS, Ary Vieira; COSTA, Kleyton da. As diferenças regionais do mercado audiovisual brasileiro. UFRJ, Rio de Janeiro, outubro de 2023. **Texto para Discussão 025/2023**. Disponível em: [https://www.ie.ufrj.br/images/IE/TDS/2023/TD\\_IE\\_025\\_2023\\_BARRADAS\\_COSTA.pdf](https://www.ie.ufrj.br/images/IE/TDS/2023/TD_IE_025_2023_BARRADAS_COSTA.pdf). Acesso em: 01 ago. 2025.

BRASIL. Decreto-Lei nº 1.089 de 02 de março de 1970. Dispõe sobre a legislação do Imposto de Renda, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 03 mar. 1970. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del1089.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del1089.htm). Acesso em: 01 ago. 2025.

BRASIL. Lei nº 8.685 de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 21 jul. 1993. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L8685compilado.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8685compilado.htm). Acesso em: 01 ago. 2025.

BRASIL. Lei nº 9.430 de 27 de dezembro de 1996. Dispõe sobre a legislação tributária federal, as contribuições para a seguridade social, o processo administrativo de consulta e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 30 dez. 1996. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L9430compilada.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9430compilada.htm). Acesso em: 01 ago. 2025.

BRASIL. Medida Provisória nº 2.228-1 de 06 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 10 set. 2001. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/mpv/2228-1.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm). Acesso em: 01 ago. 2025.

BRASIL. Lei nº 11.437 de 28 de dezembro de 2006. Altera a destinação de receitas decorrentes da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional - CONDECINE, criada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, visando ao financiamento de programas e projetos voltados para o desenvolvimento das atividades audiovisuais; altera a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, prorrogando e instituindo mecanismos de fomento à atividade audiovisual; e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 29 dez. 2006. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/l11437.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11437.htm). Acesso em: 17 out. 2025.

BRASIL. Lei nº 15.132 de 30 de abril de 2025. Altera a Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993 (Lei do Audiovisual), e a Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, para prorrogar benefícios fiscais nelas previstos, a Lei nº 13.594, de 5 de janeiro de 2018, para prorrogar o prazo para utilização do Regime Especial de Tributação para Desenvolvimento da Atividade de Exibição Cinematográfica (Recine), e a Lei nº 14.399, de 8 de julho de 2022 (Lei Aldir Blanc 2); e revoga a Medida Provisória nº 1.280, de 23 de dezembro de 2024. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 02 mai. 2025. Disponível



em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2023-2026/2025/Lei/L15132.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2023-2026/2025/Lei/L15132.htm). Acesso em: 01 ago. 2025.

BRITZ, Iafa. *et al.* **Film Business: o negócio do cinema**. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2010. 208 p.

FAILACHE, Mauricio José Vera. **Produção cinematográfica no Brasil, distribuidoras majors e mercado**: o caso do filme *Dois filhos de Francisco*. Tese (Doutorado). Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/11765>. Acesso em: 01 ago. 2025.

FERNANDES, Daniela Pfeiffer. **Diversidade cultural e concentração da indústria audiovisual no eixo RJ-SP**: análise do contexto e implicações para o desenvolvimento cultural brasileiro. Dissertação (Mestrado). Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=18589&idi1>. Acesso em: 01 ago. 2025.

FIELD, Andy. **Descobrimos a estatística usando o SPSS**. Porto Alegre: Penso, 2020.

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

MAIA DE SOUZA, Mateus; DE MIRANDA ALEM, Nichollas. Direito à cultura e políticas públicas no Brasil: uma análise dos gastos diretos e indiretos com o setor audiovisual durante a Nova República. **Revista de Estudos Empíricos em Direito**, [S. l.], v. 3, n. 2, 2016. Disponível em: <https://revistareed.emnuvens.com.br/reed/article/view/127>. Acesso em: 01 ago. 2025.

SECCHI, Leonardo; COELHO, Fernando de Souza; PIRES, Valdemir. **Políticas públicas**: conceitos, casos práticos, questões de concurso. 3 ed. São Paulo: Cengage Learning, 2023.

VENANZONI, Thiago Siqueira. Diversidade e democratização no cinema e no audiovisual brasileiro: um panorama de 2001 a 2021. **Novos Olhares**, v. 10, n. 2, p. 88–100, 24 nov. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/190170>. Acesso em: 01 ago. 2025.

ZUBELLI, Luana Maíra Rufino Alves. **Uma visão sistêmica das políticas públicas para o setor audiovisual**: entendendo sua trajetória desde os anos 1990 no Brasil. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://www.ie.ufrj.br/images/IE/PPGE/teses/2017/Luana%20Ma%C3%ADra%20Rufino%20Alves%20da%20Silva.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2025.



---

**<sup>I</sup> Carlos Gustavo Ramos Silva**

Realiza mestrado no Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Universidade de Mogi das Cruzes (UMC).

E-mail: carlos.ramos@gmail.com

**<sup>II</sup> Agnes de Sousa Arruda**

Doutora em Comunicação pela Universidade Paulista (UNIP).

Docente no Programa de Pós-graduação em Políticas Públicas da Universidade de Mogi das Cruzes (UMC).

E-mail: agness@umc.br.

**<sup>III</sup> Alexandre Wagner Silva Hilsdorf**

Doutor em Ciências Biológicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Livre-Docente em Recursos Genéticos Animal pela Universidade de São Paulo (USP). Docente no Programa de Pós-graduação em Políticas Públicas da Universidade de Mogi das Cruzes (UMC).

E-mail: wagner@umc.br

**Informações sobre o artigo****Resultado de projeto de pesquisa:**

Resultado parcial de pesquisa de mestrado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Universidade de Mogi das Cruzes (UMC).

**Fontes de financiamento:**

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, Brasil.

**Considerações éticas:**

Não se aplica.

**Declaração de conflitos de interesse:**

Não se aplica.

**Apresentação anterior:**

Não se aplica.

**Informações sobre coautoria****Concepção e desenho do estudo:**

Carlos Gustavo Ramos Silva.

**Aquisição, análise ou interpretação dos dados:**

Carlos Gustavo Ramos Silva, Agnes de Sousa Arruda.

**Redação do manuscrito:**

Carlos Gustavo Ramos Silva, Agnes de Sousa Arruda, Alexandre Wagner Silva Hilsdorf.

Recebido em: 21/08/2025. Aceito em: 19/12/2025.