



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

POLÍTICAS PÚBLICAS PARA EXIBIÇÃO:

ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS SALAS DO CIRCUITO SPCINE E AS SALAS INCAA (2017-2019).

ANE BEATRIZ BARRETO CRUZ

Foz do Iguaçu
2022



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

POLÍTICAS PÚBLICAS PARA EXIBIÇÃO:

ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS SALAS DO CIRCUITO SPCINE E AS SALAS INCAA (2017-2019).

ANE BEATRIZ BARRETO CRUZ

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Eduardo Dias Fonseca

Foz do Iguaçu
2022

ANE BEATRIZ ARRETO CRUZ

POLÍTICAS PÚBLICAS PARA EXIBIÇÃO:

ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS SALAS DO CIRCUITO SPCINE E AS SALAS INCAA (2017-2019).

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Dias Fonseca
UNILA

Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho
UNILA

Prof. Dra. Kira Santos Pereira
UNILA

Foz do Iguaçu, ____ de _____ de _____.

TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): _____

Curso: _____

Tipo de Documento	
(.....) graduação	(.....) artigo
(.....) especialização	(.....) trabalho de conclusão de curso
(.....) mestrado	(.....) monografia
(.....) doutorado	(.....) dissertação
	(.....) tese
	(.....) CD/DVD – obras audiovisuais
	(.....) _____

Título do trabalho acadêmico: _____

Nome do orientador(a): _____

Data da Defesa: ____ / ____ / ____

Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons* **Licença 3.0 Unported**.

Foz do Iguaçu, ____ de _____ de _____.

Assinatura do Responsável

AGRADECIMENTOS

Gostaria, primeiramente, de agradecer ao meu professor orientador Eduardo Dias Fonseca, que lidou com muita paciência e leveza com os meus estranhos hábitos de escrita. E que compartilhou comigo um pouquinho dos seus conhecimentos, fazendo com que este trabalho fosse possível.

Aos professores da banca examinadora Fábio Allan Mendes Ramalho e Kira Santos Pereira que aceitaram ler e colaborar com a realização deste TCC, fornecendo orientações valiosíssimas para a continuidade desse trabalho.

Aos amigos que fiz na UNILA, que estiveram junto a mim durante esses anos de graduação. Em especial meus amigos Yuri, Hellen, Paulo, Lorena e Kharol que me escutaram com muito carinho e paciência a cada drama universitário, compartilhando comigo os mais singulares momentos. Também à Cybe, Felipe Chiaretti e Luis Alonso, que acompanharam minha jornada desde a primeira semana de curso e me salvaram dos mais diferentes perrengues dentro e fora da universidade. Às amigas Livia e Laura Constantino, que me acompanharam à distância.

À minha avó Raimunda e minha tia Gildete, por cada momento de apoio. E, finalmente à minha mãe, Gildene, que me apoiou com muito amor e compreensão em cada aventura de vida, me ensinou a amar cinema e que fez tudo se tornar possível pra mim, não só este trabalho e essa graduação.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo estudar e analisar modelos de implementação de políticas públicas voltadas para a exibição. Como objeto de estudo nos centraremos na análise das salas do Circuito SPCINE, na cidade de São Paulo e nas salas públicas do INCAA, na Argentina no recorte temporal de 2017-2019. A partir do ciclo de políticas públicas apresentado por Secchi (2013) focaremos na fase de implementação e análise das ações. Seguimos os parâmetros de análise de políticas públicas postulados em Chrispino (2016). Também, objetivamos realizar uma comparação entre os dois modelos apresentando as diferenças entre o modelo federal e o municipal e apontar as fraquezas e fortalezas de cada um.

Palavras-chave: Políticas Públicas; Exibição; Circuito SPCINE; Salas INCAA; Salas Públicas.

RESUMEN

El presente trabajo tiene el objetivo de hacer un estudio analítico de los modelos de implementación de políticas públicas destinadas para la exhibición. Como objeto de estudio centraremos en el análisis de las salas del Circuito SPCINE, en la ciudad de São Paulo y en las salas públicas del INCAA, en Argentina, en el recorte temporal entre 2017-2019. Partiendo del ciclo de las políticas públicas presentado por Secchi (2013), enfocaremos en la fase de implementación y análisis de las acciones. Seguimos los parámetros postulados en Crispino (2016). También objetivamos realizar una comparación entre los dos modelos, indicando las diferencias entre el modelo federal y el municipal y apuntando las flaquezas y fortalezas en cada uno.

Palabras clave: Políticas Públicas; Exhibición; Circuito SPCINE; Salas INCAA; Salas Pública

Lista de Tabelas

Tabela 1 – Filmes mais vistos no Brasil na série histórica 2017-2019	18
Tabela 2 – Salas do Circuito SPCINE por regiões administrativas da cidade de São Paulo	22
Tabela 3 – Dados gerais sobre o cinema argentino no ano de 2017	30
Tabela 4 – Dados gerais sobre o cinema argentino no ano de 2018	31
Tabela 5 – Dados gerais sobre o cinema argentino no ano de 2019	33

Lista de Abreviaturas e Siglas

ANCINE - Agência Nacional do Cinema

CEU - Centros Educacionais Unificados

INCAA - Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

SPCINE - Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo S.A

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
METODOLOGIA DE ANÁLISE DE POLÍTICAS PÚBLICAS	15
CAPÍTULO 1 : SPCINE E O CIRCUITO DE SALAS PÚBLICAS	18
CAPÍTULO 2: ANÁLISE DAS SALAS PÚBLICAS DO INCAA	27
CAPÍTULO 3: COMPARAÇÃO ENTRE O CIRCUITO SPCINE E OS ESPAÇOS INCAA	34
REFERÊNCIAS	38

Introdução

Este trabalho tem como objetivo realizar uma análise comparativa entre duas ações vinculadas a políticas públicas para o audiovisual no que tange a exibição de conteúdos em salas de cinema. Para tal, elegemos dois objetos, a saber: o circuito SPCINE, na cidade de São Paulo e os Espaços INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), na Argentina. Apesar de uma ação ser no âmbito municipal e outra no âmbito federal acreditamos que o processo analítico-comparativista pode resultar em amplas possibilidades de observação para implementação de ações futuras, tanto no ente municipal como federal, e, porque não dizer, no estadual.

De maneira introdutória vale ressaltar que o circuito SPCINE¹ é uma das ações da Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo, que trabalharemos com a sua definição e atuação de maneira mais aprofundada no capítulo 1. Já os espaços INCAA², fazem parte de uma ação da instituição de fomento e regulação do cinema e audiovisual do estado Argentino. As definições e o escopo de atuação da instituição serão expostos no capítulo 2. Como se trata de uma pesquisa de caráter qualitativo e quantitativo definimos que o recorte temporal para as análises de dados será entre 2017 e 2019. A razão deste recorte de 3 anos é pela consolidação das ações vinculadas ao circuito SPCINE no ano de 2017 e que dados após 2019 são enviesados pela pandemia da COVID-19.

A partir das definições de políticas públicas e de como armar metodologicamente processos vinculados a sua análise é como iniciaremos os nossos debates. Isto posto, evidenciamos que, cada sociedade tem a sua própria maneira de lidar com as leis, normas morais, relações interiores e relações exteriores regentes. No entanto, há algo que parece ser uma regra comum entre todas as sociedades vigentes. A divisão, quase sempre desigual, dos indivíduos em classes. Essa desigualdade possibilita a uma parcela da população ser sócio e/ou economicamente beneficiada em detrimento da outra parcela. Enquanto algumas desigualdades são recorrentes na história de dadas sociedades, outras, o que não é o caso do presente estudo, são acentuadas por fatores climáticos e físicos de determinadas regiões.

As políticas públicas surgem como uma alternativa de equiparar as condições de vida das diferentes classes de uma sociedade. No texto *Papel das Políticas Públicas*, Elenaldo Celso Teixeira, define da seguinte maneira:

¹ <http://spcine.com.br/> acesso 21/03/2022.

² <http://www.incaa.gov.ar/> acesso 21/03/2022.

Políticas públicas são diretrizes, princípios norteadores de ação do poder público; regras e procedimentos para as relações entre poder público e sociedade, mediações entre atores da sociedade e do Estado. São, nesse caso, políticas explicitadas, sistematizadas ou formuladas em documentos (leis, programas, linhas de financiamentos) que orientam ações que normalmente envolvem aplicações de recursos públicos. (TEIXEIRA, p.2, 2002)

É importante entender que nem toda política adotada por um governo é uma política pública, há que pensar para quem se destina aquelas ações, quem serão os mais beneficiados. Também é essencial que uma política pública passe por um debate público, onde se compreenda as especificidades daquela demanda e haja a tentativa de prever quais serão os problemas a serem enfrentados.

Assim como diz Teixeira (2002) as políticas públicas podem ser divididas em diferentes tipos e é importante considerar a todos para que se possa compreendê-las e/ou estudá-las. Elas podem ser de natureza estrutural, como renda, emprego, propriedade. Ou conjuntural, para situações emergenciais. Podem ter uma abrangência universal, considerando todos os cidadãos. Segmentada, focando em uma camada específica da população. E fragmentada, considerando a um grupo social dentro de um segmento. Pode ter um impacto distributivo, redistributivo ou regulatório.

Toda essa multiplicidade das políticas permite que seus objetivos e organização tornem mais evidentes os interesses e ideologias por trás das prioridades de cada agenda governamental. Igualmente, evidenciando as motivações do poder regente.

As políticas públicas têm a pretensão de serem pontuais e temporárias e, por isso, elas precisam ter um alvo bem definido, uma efetividade grande e um prazo para finalização. Contudo, há a possibilidade de renovação da política, caso o objetivo não tenha sido alcançado dentro do primeiro prazo.

Para conseguir a eficácia e rapidez almejada, é necessário que as políticas públicas sejam bem planejadas. Há etapas que precisam ser cumpridas para que seja possível a criação e fiscalização de uma política pública. Etapas que são, também, essenciais para que se possa estudar essas ações e seus impactos. As definições que se seguirão são baseadas nas apresentadas pelo professor Leonardo Secchi ao comentar sobre o ciclo das políticas públicas que abordaremos a seguir. Para Secchi (2013, p.43): "O ciclo de políticas públicas é um esquema de visualização e interpretação que organiza a vida de uma política pública em fases sequenciais e interdependentes."

O primeiro passo para a criação de uma política pública é a identificação do problema e a coleta do máximo de informações sobre ele. É fundamental entender a natureza do problema, os precedentes que levaram àquela situação, qual ou quais camadas da sociedade serão as mais afetada com a política pública. Essa tarefa pode ser realizada por demanda popular ou governamental.

O seguinte passo é a formulação de agendas que possibilitam definir a prioridade que cada problema tem dentro dos planos oficiais do governo. Existem várias agendas, cada uma elenca os problemas de acordo com os próprios interesses. Na agenda formal estão os problemas que já foram notados pelo poder público e irão ser enfrentados. Na agenda política está o conjunto de problemas que o poder político entende como prioridade, mas que por motivos variados ainda não foram formalizados. Além dessas já citadas, existe uma terceira agenda que, embora não seja oficial, é importantíssima para definir o grau de prioridade de um problema. A agenda da mídia, que se encarrega de tematizar os problemas que receberão uma atenção especial dos meios de comunicação que, por sua vez, podem influenciar nas outras agendas.

As agendas, embora tenham funções diferentes, são interligadas, pois uma influencia diretamente ou indiretamente na outra. Para que o problema ou tema tenha atenção dos poderes políticos é necessário que ele receba atenção popular, tenha notoriedade e seja viável. E, uma vez que foi possível colocar o tema em uma das agendas, principalmente na política e na formal, começa a fase de formulação de alternativas, onde é pensado quais são os principais objetivos e estratégias de resolução para os assuntos tematizados. Há múltiplas maneiras de formular alternativas, pois cada problema exige uma singularidade na sua abordagem. Todavia, são conhecidas três técnicas que podem servir de apoio nesta fase, são elas: Projeções, através da observação de tendências; Predições, com a utilização de teorias ou analogias e; Conjunturas, fazendo juízos de valor.

Somente depois de estabelecer as estratégias é que vem a tomada de decisão, porque é nesse momento em que são colocados em debate as estratégias e objetivos estabelecidos anteriormente e também os interesses de todos os sujeitos que serão afetados pela política pública. Ao contrapor as soluções e os problemas é possível ajustar um ao outro, bem como, incrementar o projeto para que haja uma maior fluidez na implementação que se segue. Há diversas maneiras dessas tomadas de decisões acontecerem, elas podem ser pautadas em uma racionalidade absoluta ou limitada. Por via de regra, nessa parte, são apresentados um conjunto de soluções e os problemas tentam se adaptar a elas.

Após todo o processo de identificação do problema e planejamento de soluções, a política pública pode ser implementada. Esse, talvez, seja o momento mais sensível de todo o ciclo, pois aqui a política se depara com a realidade e impacta a sociedade diretamente. Nessa etapa, é possível identificar possíveis erros de planejamento, obstáculos imprevistos e alinhar a expectativa com a realidade. Inclusive, é nesse momento que se encontra problemas que foram mal formulados e que não foram claros quanto às suas especificidades. É essencial atenção e cuidado nessa fase, pois ela pode determinar a assertividade e eficácia da política pública.

Uma vez implementada, a política pública precisa passar por processos de avaliação que possam compreender como e se essas ações estão fazendo efeito. Também, há a necessidade de determinar se os recursos estão sendo aplicados da melhor maneira, tendo como critério as eficiências econômicas e administrativas, assim como se deve ter atenção quanto a equidade que política tem fornecido à sociedade. Para fazer a avaliação, é necessário estabelecer indicadores e padrões que ajudem a mensurar a efetividade da política pública. Secchi (2013) aponta que é importante que esse processo passe por análises que manifestem as instabilidades do projeto e que, para tanto, é essencial considerar os elementos básicos da implementação. Sendo eles, as competências técnicas, humanas e de gestão, juntamente com as regras formais e informais que vão reger a ação.

De acordo com Secchi (2013), o último estágio das políticas públicas é, portanto, a sua extinção, que pode acontecer por ela ter cumprido seu objetivo ou por ter perdido a eficácia e importância.

Metodologia de análise de políticas públicas

A análise de uma política pública é fundamental para compreender os impactos e adversidades atrelados ao seu funcionamento. Pensar de forma sistemática, as ações e analisar toda a sua complexidade, permite o fortalecimento dos seus resultados. Além de facilitar o entendimento de possíveis imprecisões e irregularidades. Também é importante para que se possa definir parâmetros mais precisos para futuras políticas públicas. Estudando criticamente cada um de seus elementos se pode perceber as ideologias que impulsionaram o agente político ao priorizar aquela ação ou então os interesses em torno daquele investimento.

A análise ou avaliação, precisa ser crítica e olhar de forma pragmática os diferentes elementos que compõem uma política pública. Contudo, é crucial que se compreenda que uma análise não consegue ser imparcial, é inevitável que o analista esteja respaldado pelas próprias ideologias, esteja

ele consciente ou não desse fator. Essa contraposição de valores pode contribuir para que a análise seja melhor fundamentada.

Chrispino (2016, p. 131) aponta que: "(...) política pública é a "moeda de barganha" mais acessível ao político e mais procurada pelos grupos capazes de influenciar no cenário político atual ou futuro." À vista disto, é necessário que haja muito cuidado ao avaliar ou pensar em uma política pública, porque assim como pode ser um instrumento de troca entre os diferentes interesses da sociedade, também pode ser usado como forma de manipular minorias. Então, é crucial que as avaliações sejam feitas, principalmente, por agentes e instituições independentes, que tenham autonomia em suas críticas.

Uma política pública pode impactar a sociedade de diferentes formas, logo, nem sempre seus resultados são prontamente visíveis ou facilmente quantificados. Consequentemente, a forma de avaliar essas ações também precisam ser flexíveis e considerar diferentes indicadores, para que assim, possam produzir observações mais precisas. Há, portanto, diferentes ângulos para se fazer uma avaliação. Por exemplo, na avaliação de processos, são examinados a execução dos programas; a avaliação do esforço, observa a quantidade de insumos que foram investidos, há, ainda, avaliação do desempenho dos efeitos de uma política; avaliação de eficiência, que se propõe a olhar os custos de uma ação e a qualidade dos produtos e, por fim, a avaliação de eficácia que é, basicamente, uma auditoria de custo/benefício.

Outra maneira de analisar as políticas públicas é dividir entre metodologia, comparando os dados do desempenho com as metas e conjuntura. A de finalidade, se propõe a pensar a eficácia e efetividade. E a de papel, avalia os acertos e erros do programa durante a elaboração.

A avaliação que se apresentará neste trabalho é definida por Chrispino (2016) como avaliação formativa de processo ou eficácia. Com foco em observar a implementação das políticas públicas que possibilitam as salas públicas do INCAA e da SPCINE, os seguintes capítulos se prestarão a observar o desempenho do programa, apontar possíveis falhas dos instrumentos, procedimentos, conteúdos e métodos. Refletir sobre o público-alvo, bem como, o impacto que os programas têm e ainda pretendem ter. E, finalmente, comparar os aspectos analisados nas duas políticas.

Na área da cultura a interferência estatal é fundamental para garantir uma permanência do setor e, também, para gerar empregos. No que diz respeito ao mercado cinematográfico brasileiro, o Estado e as políticas públicas se mostram indispensáveis no momento de criar um pensamento industrial no setor e para garantir uma auto sustentabilidade. Mais que isso, conforme nos apresenta Simis (2008) historicamente é através do Estado que a produção nacional, no cinema, vai se fortalecer e conseguir estrutura para se popularizar nacional e internacionalmente. O cinema

Argentino passa por processos bastante similares aos do Brasil no que diz respeito ao pensamento industrial e à sustentabilidade do setor.

No caso do Brasil, Teixeira (2002) disserta sobre como as políticas públicas podem vir das diferentes esferas de poderes políticos. Evidenciando que a constituição de 88 proporcionou aos municípios autonomia para gerenciar seus recursos e demandas. Com isso, muitas das responsabilidades que cabiam a outras esferas de poder foram transferidas para as prefeituras, causando, em diversos casos, uma sobrecarga. De todo modo, a legislação brasileira consente aos municípios a liberdade de aplicar sua capacidade da maneira mais apropriada para os problemas da sua população local. Os programas administrados pelo município podem ter um vínculo direto com as políticas federais e estaduais ou agir de forma autônoma.

Ressaltamos o atestado por Teixeira (2002) pelo fato de que neste trabalho iremos focar em ações das políticas públicas para o audiovisual centradas tanto na esfera federal, sendo o caso dos espaços INCAA, como na esfera municipal, que é o caso do circuito SPCINE. Continuaremos o nosso percurso da seguinte forma: no capítulo seguinte abordaremos o SPCINE e o circuito das salas de cinema; no capítulo 2 realizaremos a análise das salas públicas do INCAA no território argentino; como forma de continuidade no capítulo 3 será realizado uma análise comparativa das duas ações sob o título “Comparação entre o circuito SPCINE e os espaços INCAA” a fim de entender semelhanças e diferenças nos procedimentos de exibição de obras audiovisuais. Da forma descrita definimos a estrutura de pesquisa que idealizamos para a apresentação do trabalho de conclusão de curso.

CAPÍTULO 1: SPCINE E O CIRCUITO DE SALAS PÚBLICAS

O alinhamento entre produção, distribuição e exibição de filmes é de extrema importância para se criar um mercado cinematográfico nacional forte e auto sustentável. No Brasil, porém, o consumo de produtos internacionais é predominante, filmes estrangeiros, principalmente os hollywoodianos têm sido massivamente acessados.

Tabela 1 - Filmes mais vistos no Brasil na série histórica 2017-2019

5 FILMES MAIS VISTOS NO BRASIL						
	2017		2018		2019	
	FILME	PAÍS	FILME	PAÍS	FILME	PAÍS
1	Meu Malvado Favorito 3	EUA	Vingadores: Guerra Infinita	EUA	Vingadores: Ultimato	EUA
2	Velozes e Furiosos 8	EUA	Nada a Perder	Brasil	O Rei Leão	EUA
3	Liga da Justiça	EUA	Os Incríveis 2	EUA	Coringa	Canadá,EUA
4	A Bela e a Fera (2017)	EUA	Pantera Negra	EUA	Capitã Marvel	EUA
5	Mulher-Maravilha	EUA	Aquaman	EUA	Toy Story 4	EUA

Fonte: Dados fornecidos pela Oca ANCINE, disponíveis em <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca>, acesso 11/02/2022.

Tabela realizada pela autora (2022).

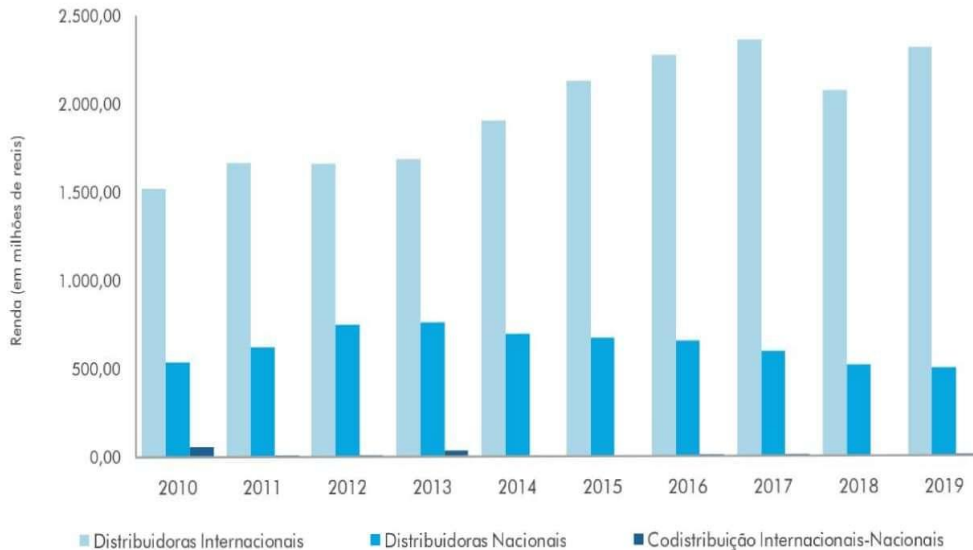
Na tabela 1 vemos que dos três anos analisados neste trabalho, todos tiveram como maior bilheteria produtos estadunidenses. Desse modo, não é raro que o mercado de distribuição e exibição, muitas vezes, visando uma maior lucratividade, focam seus recursos nesse tipo de produto, deixando o cinema local em uma situação bastante desfavorável.

Com o intuito de amenizar o problema do mercado cinematográfico brasileiro, através de regulamentação e fomento, foi se criando um diálogo entre mercado e Estado. Para a produção, há vários momentos em que esse diálogo se mostra efetivo, embora ainda não tenham alcançado o cenário ideal.

Na distribuição o domínio é de empresas com grande capital de giro e, em sua maioria, internacionais. São elas que trazem para o mercado interno produtos comerciais de grande escala. Empresas como *Disney* e *Warner* têm a maior parte do público e lucro anual, no Brasil.

Gráfico 1 - Evolução de renda das distribuidoras por origem

19. Evolução da renda* das distribuidoras por origem (2010-2019)



* Os valores foram atualizados pelo IPCA (Banco Central do Brasil) a valores de dezembro de 2019

Fonte: Anuário ANCINE 2019, disponível em <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca>, acesso 20/04/2022.

Nesse sentido, as intervenções estatais têm tentado criar um espaço para filmes nacionais, através da vinculação desses produtos com outros de maior circulação ou estabelecendo uma quantidade mínima de produtos nacionais a serem comercializados. Com menos força do que na produção, o diálogo aqui tem demonstrado tímidos, mas importantes resultados.

É na exibição que a instabilidade do mercado nacional encontra suas maiores fraquezas. A lógica de monopólios foi o que dominou, por anos, o setor de exibição cinematográfica brasileiro. Famílias que detinham riquezas provenientes de outros mercados viam nas salas de cinema um investimento rentável. Com a falta de regulamentação os produtos que seriam exibidos eram escolhidos unicamente pelo exibidor. Esse ciclo entre produtos hegemônicos e uma busca por lucratividade, fez com que o espaço para produtos nacionais fosse escasso. E, embora as políticas nacionais interferissem nesse ciclo, pouco ou nada era pensado diretamente para esse setor. Nesse cenário, a SPCINE surge como uma via de desenvolvimento para o setor cinematográfico da cidade de São Paulo e também como um modelo a ser considerado por outras regiões brasileiras.

Toda a elaboração da Spcine se deu com base em um diagnóstico e levantamento de dados sobre a situação sociocultural. Durante a etapa de elaboração jurídica e

política da Spcine, esse diagnóstico incorporou dados da pesquisa da JLeiva Cultura & Esporte e do Datafolha, lançada em 2014, que informava que 30% da população mais pobre (classes D e E) da cidade nunca havia entrado numa sala de cinema. A cidade mais rica do Brasil, orgulhosa de seus equipamentos e programação de excelência, não garantia a uma parcela significativa o direito de experimentar o cinema na sala escura. Isso em pleno século 21! (FERRON; MANEVY, p.27, 2021)

A Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo S.A ou simplesmente SPCINE é uma estatal do município de São Paulo, vinculada com a Secretaria Municipal de Cultura e foi criada por meio da Lei 15.929 de 2013. Em seu estatuto social a empresa se reserva o direito de ter filiais no território nacional, no entanto, até o momento suas ações são focadas na cidade de São Paulo. Além disso, o documento especifica que o objetivo da empresa é promover o desenvolvimento econômico, social, cultural, artístico, tecnológico e científico do cinema e audiovisual do município em questão. A empresa pode fazer acordos e contratos com instituições públicas ou privadas em um âmbito nacional ou internacional.

Segundo dados fornecidos pela empresa, através de contato realizado por e-mail, ao longo dos seus anos de existência foram abertos 38 editais, que possibilitaram um investimento de R\$90.159.527,76, no setor audiovisual. Dinheiro que é dos recursos municipais, fundo setorial do audiovisual³ e outros subsídios. Foram selecionadas, por meio de editais 355 obras filmográficas. Entre elas, 123 eram recursos para produção, 4 para roteiros, 84 para comercialização e 36 direitos de exibição. Além de 63 obras curtas-metragens. Também foram contempladas a produção de 24 games e a comercialização de 4. Para a televisão foram 17 pré-licenças e desenvolvimento de 13 produtos.

Além disso, a SPCINE, conta com uma *film commission* que visa facilitar o processo de autorizações para aqueles que desejam gravar dentro do município. Esse programa atendeu, ao todo, 4.434 obras que, por sua vez, foram geradoras de renda e empregos para a cidade e o audiovisual local. Estima-se que tenham sido declarados, nos orçamentos das obras trazidas nessas condições, R\$ 2,10 , entre taxas e gastos de produção e mais de 95 mil empregos. O programa de incentivos para que filmagens aconteçam dentro da cidade através de um fomento que consiste no reembolso de 20 a 30% das despesas realizadas, desde que dentro do regulamento da empresa.

Como o audiovisual precisa ser pensado para além da obra, de maneira a abranger aqueles que tornam ela possível, a empresa tentou emplacar um programa de formação onde os maiores destaques foram a realização do Sampa Cine TEC e o Sampa Criativa, esse segundo teve, ao todo,

³ O Fundo Setorial do Audiovisual é uma categoria específica do Fundo Nacional da Cultura, destinada ao desenvolvimento da indústria audiovisual no Brasil. Foi instituído pela Lei 11.437, durante o governo Lula, em 2006.

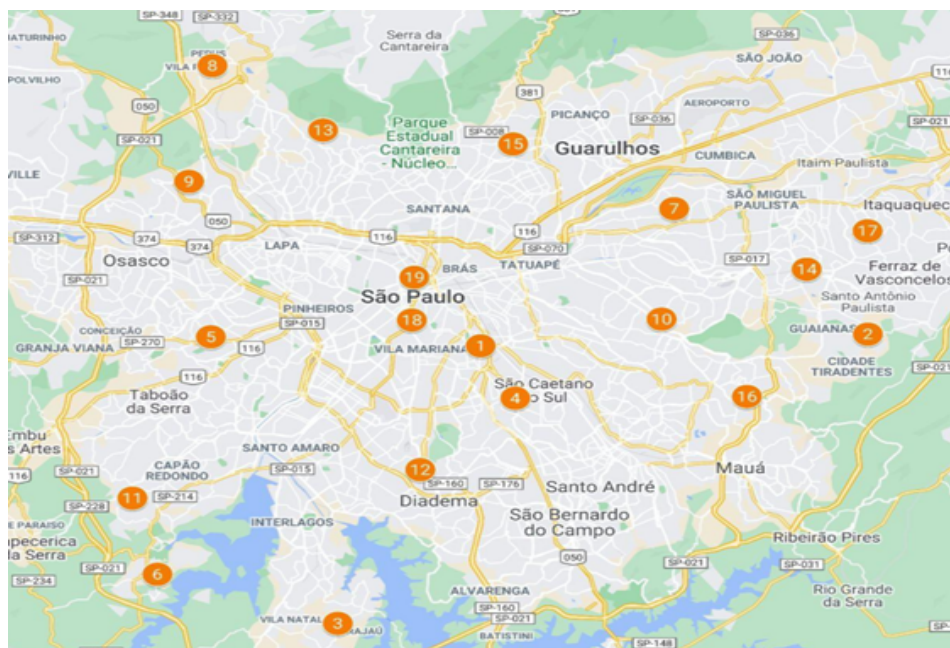
240 inscrições, das quais 209 foram selecionadas. Atualmente, o principal eixo de formação é a parceria com empresas educativas especializadas nas mais diversas áreas.

A SPCINE tem um plano de políticas afirmativas que visa ampliar a participação de minorias sociais no mercado audiovisual, que se ramifica por toda a sua extensão, desde cláusulas específicas nos editais disponibilizados, que dão pontuação extra para obras de criadores ou produtores que fazer parte dessas parcelas da sociedade até nas localizações das salas do seu circuito, que visa acessar locais que não tenham fácil acesso a salas de cinema comerciais.

A SPCINE é, portanto, um caso de uma política municipal que tem autonomia para agir no cinema local, mas que tem vínculo com políticas federais de fomento do mercado audiovisual, como o FSA. O programa identificou problemas em diferentes áreas do audiovisual paulista e procura distribuir os insumos de maneira ampla.

Este capítulo se dedicará a analisar os processos relacionados à exibição tematizando o Circuito SPCINE que é uma rede de salas públicas de cinema da prefeitura de São Paulo. Como uma tentativa de democratizar o acesso aos filmes, as salas estão presentes em 17 subprefeituras e suas localizações, segundo o site do circuito, foram escolhidas levando em consideração a unidade de habitantes por cinema da cidade de São Paulo e pesquisa sobre o acesso das classes D e E a salas comerciais considerando as respectivas rendas.

Figura 1- Mapa de localização das salas do Circuito SPCINE



Fonte: Página eletrônica da SPCINE, disponível em <http://spcine.com.br/>, consulta dia 02/09/2021.

Tabela 2- Salas do Circuito SPCINE por regiões administrativas da cidade de São Paulo

ZONA SUL	1	BIBLIOTECA ROBERTO SANTOS	ZONA NORTE	15	CEU JAÇANÃ
	12	CEU CAMINHO DO MAR		13	CEU PAZ
	11	CEU FEITIÇO DA VILA		8	CEU PERUS
ZONA LESTE	2	CFC CIDADE TIRADENTES	SUDESTE	3	CEU TRÊS LAGOS
	10	CEU ARICANDUVA		9	CEU VILA ATLÂNTICA
	14	CEU JAMBEIRO		4	CEU MENINOS
	17	CEU PARQUE VEREDAS		6	CEU VILA DO SOL
	7	CEU QUINTA DO SOL		CENTRO	18
16	CEU SÃO RAFAEL		CCSP - PAULO EMÍLIO		
ZONA OESTE	5	CEU BUTANTÃ		19	GALERIA OLIDO

Fonte: realizada pela autora (2021) a partir de dados fornecidos pela SPCINE via e-mail.

A disposição de salas como representada na figura 1 e na tabela 2, ilustram as intenções de descentralização do acesso a salas de exibição de filmes. A zona leste e norte da cidade são as com maior número de salas, talvez pela extensão dessas regiões e as dificuldades de mobilidade apresentadas aos moradores dessas localidades. Problemáticas que incluem escassos e demorados transportes que acessem zonas comerciais ou centro da cidade. Como também o alto custo dos transportes para fazer essa locomoção.

O Circuito SPCINE teve início em 30 de março de 2016, com 20 salas e 5.768 lugares disponíveis. Em seu ano de abertura contou com 5.655 sessões e um público de 285.536, totalizando uma média de público de 50,49 por sessão. Ano em que foram exibidos 84 títulos, sendo que 34 deles eram nacionais e representaram 40% do *market share* da empresa.

A partir do exposto, realizamos nossa análise da série temporal 2017 a 2019, ano a ano, apontando questões sobre o acesso ao circuito e elencamos certas características relacionadas ao público que o mesmo apresenta.

Em 2017, segundo ano do circuito, é explícito que há um crescimento considerável, na medida que as salas vão se instalando e popularizando. O número de salas continua o mesmo do ano anterior, mas agora funcionando com todos os 5.986 lugares disponíveis. Acessa no todo um público de 474.187 espectadores, sendo que com maior número de frequentadores foi a da CEU Três Lagos, zona norte de São Paulo, com 39.135 ocupantes e, a com menos procura sendo a da Biblioteca Roberto Santos, na zona sul, com 5.997 ocupantes. Quando observado a relação da capacidade e ocupação, a sala que registrou a maior taxa média foi a CCSP-Lima Barreto, no centro da cidade, com 37,5%, e a menor taxa foi a sala da Galeria Olido, também no centro, com 9%. Embora a sala com melhor média esteja na região central da cidade, algumas das situadas em regiões periféricas registram números bastante notáveis. A CEU Quinta do Sol, Zona Leste, registrou uma taxa média de 20%, o que em números significa um público de 21.149 ocupantes. O CEU Caminho do Mar, zona sul, teve média de 30,6% com 20.323 ocupantes e a da CEU Vila do Sol registra média de 23,9% com 22.620 ocupantes.

O Circuito SPCINE, se propõe, desde sua apresentação, democratizar o acesso às salas de cinema, abrindo espaço para exibição de filmes dos mais diversos gêneros, formatos e nacionalidades. Pelo número de títulos nacionais que apresentou desde o primeiro ano evidencia que há uma intenção, por parte da empresa, de aumentar o espaço para produções brasileiras, pelo menos em sua fase inicial. É claro que se faz um esforço para equiparar a quantidade de produtos nacionais exibidos aos números de produtos estrangeiros, principalmente os Hollywoodianos.

Em março de 2017, estava em cartaz, nas salas SPCINE, o filme *Minha Mãe é Uma Peça 2*, dirigido por César Rodríguez e estreado em 2016. O filme esteve entre os lançamentos de maior

alcance no seu ano de estreia e foi exibido em, pelo menos, 11 das salas do circuito, onde totalizou um público de 13.071 espectadores. A sessão mais lotada do filme é no CEU Parque Veredas, na zona leste, com 374 espectadores. Mas também registra sessões com pouco ou nenhum público, como é o caso de uma sessão na sala da Biblioteca Roberto Santos que tem 0 ocupantes e uma na sala da Galeria Olido com 6 ocupantes.

É interessante destacar que a democratização do cinema não é apenas sobre a existência de espaços, mas também sobre formação de um público que queira acessar essas salas. Com isso, a participação de um público infantil é muito importante. O filme *Bugigangues no Espaço*, dirigido por Ale McHaddo e que tem como data de lançamento 2016, é uma animação infantil brasileira, que não teve tanto destaque nas salas comerciais, mas que apresenta dados interessantes nas salas do circuito. Foram 89 sessões, realizadas no mês de abril, com um público de 6.034 espectadores e mais 22 sessões, realizadas em maio, com um público de 1.775 espectadores. A maior parte dessas exibições aconteceram nas salas dos CEUs e quando observado por sessão o número de público varia bastante, registrando desde 404 espectadores no CEU Meninos, sudeste da cidade, até sessões com 0 ocupantes nas salas CEU Vila Atlântica, zona norte e no CFC Cidade Tiradentes, zona leste.

A evolução de público entre 2017 e 2018 ainda demonstra instabilidade no circuito, com meses, como dezembro, que teve um crescimento de 145% de público, enquanto maio registrou uma baixa de 42%. O motivo para esses números podem ser os mais diversos, embora pareçam alarmantes, podem ser apenas efeito da popularidade dos filmes em cartaz. Além disso, a média do ano registrou uma baixa de 6%, o que é um número relativamente baixo em relação ao tempo de instauração das salas. Ao todo foram 443.876 espectadores, o que significa 17% da capacidade de lugares ofertados em 2018. Ao todo tiveram 9.787 sessões, com uma média de 45 ocupantes por sessão.

As salas com maior taxa de ocupação foram a Lima Barreto, com 40,33% de média de ocupação, um público acumulado de 29.372 ocupantes, o que consiste em uma média de 41 espectadores por sessão. Outra sala que teve bons resultados de público foi a CFC Cidade Tiradentes, com 38,02% de média de ocupação. Público acumulado de 40.664 ocupantes, expressados em uma média de 57 espectadores por sessão. Há, também, salas que tiveram performances de público mais fracas, como a CEU Vila Atlântica com média de 9,24% de público, um total de 16.671 ocupantes, esses números são baixos quando olhados em relação a capacidade integral da sala, mas representa uma média de 40 ocupantes por sessão, número similar às outras salas.

Fica evidente, no decorrer dos anos, que o público do circuito é em sua maioria o infantil. Dos 5 filmes mais vistos em 2018, 4 eram animações voltadas ao público infantil. Dos 10 títulos

com mais público em todos os anos de circuito até então, 9 eram infantis. Com esse cenário, é certo que animações nacionais têm grandes chaves de acessibilidade dentro do circuito. Peixonauta, dirigido por Célia Catunda, Kiko Mistrorigo e Rodrigo Eba, estreado em 2018 e distribuído pela Riofilme, é um desses casos. Embora não tenha sido o filme com mais público, os números são bastante significativos. Foram 84 sessões realizadas no mês de março, com um total de público 6.971 espectadores e uma média de 82 pessoas por sessão. Como a maioria dos casos, o público das sessões varia bastante, chegando a registrar 425 espectadores em uma sessão no CEU Parque Veredas, na zona leste, e 320 espectadores em uma do CEU Paz, na zona norte. Há, também, aquelas que tiveram um público escasso, como é o caso da sessão no CEU Quinta do Sol, na zona leste, com 9 ocupantes e uma outra no CEU Jambeiro, também na zona leste, que não teve nenhum espectador.

Ainda que representem o maior público, o foco do circuito não é apenas um segmento infantil, ele busca uma massividade e acessibilidade diversa. Para tanto, é necessário exibir filmes de outros gêneros e formatos. Alguns deles registram bons públicos, mesmo que não tenham números os mais expressivos, apresentam bons resultados, é o caso de O Animal Cordial, dirigido por Gabriela Amaral Almeida e estreado em 2017. No circuito foram 86 sessões com um público de 1.693 espectadores, nos 3 meses em que esteve em cartaz. Em agosto e setembro as sessões aconteceram nas salas localizadas no centro da cidade, registrando números que vão desde 73 espectadores em uma sessão na CCSP - Paulo Emílio até uma com 1 único espectador na sala da Biblioteca Roberto Santos.

No mês de novembro, o filme foi exibido em salas mais periféricas do circuito, onde teve pouco público, mas ainda assim, números significativos quando considerado o gênero e o fator de que, muitas vezes, filmes desse estilo nem chegam a passar nas salas localizadas em periferias. Apesar de algumas sessões não terem nenhum espectador, no CEU Três Lagos tem sessão com 35 ocupantes e no CEU Paz tem uma com 43 ocupantes.

O quarto ano do circuito tem números de público bastante similares aos do seu antecessor, apontando, em uma visão mais otimista, o começo de uma estabilidade ou pelo menos a recorrência de um padrão quanto a ascensão e declínio dos públicos mensais. Esses dados não significam que o circuito atingiu o seu objetivo, mas que é possível visualizar alguns resultados com mais clareza. O ano de 2019 fecha com um crescimento de 6%, em relação ao número total de público apresentado em 2018, o que significa um público de 471.256 espectadores. Quando observado mês a mês, os resultados são variados, similar ao que acontece em outros anos do circuito. Há meses com crescimento expressivo, como julho, que teve uma alta de 62% no número de público e outros em que ocorreu o completo oposto, como é o caso de janeiro, que teve uma queda de 59%, levantando a

hipótese de que o declínio pode estar relacionado com o fechamento das escolas durante as férias no mês de janeiro.

Ao todo, em 2019, foram 8735 sessões que ocuparam 27% da capacidade total disponível naquele ano. O que significa uma média de 54 espectadores por sessão. A sala que teve maior taxa de ocupação foi a CFC Cidade Tiradentes, na zona leste, com uma média de 41,01%, um público acumulado de 42.443 espectadores, o que significa uma média de 62 espectadores por sessão. A sala Lima Barreto também teve uma boa frequência de público, com uma média de ocupação de 39,42%, expressos em um público acumulado de 28.426 espectadores. O que quer dizer uma média de 40 espectadores por sessão. Também há salas que tiveram uma baixa assiduidade de público, como é o caso da CEU Paz que teve uma taxa média de ocupação de 7,86%, demonstrado em um público acumulado de 695 ocupantes e uma média de 33 ocupantes por sessão.

A lógica de filmes infantis tendo grande destaque entre as exibições do circuito permanece. Esses números são ainda mais evidentes nas salas periféricas, como os CEUs. Evidenciando esses números, o filme Turma da Mônica: Laços, dirigido por Daniel Resende e estreado em 2019, foi o mais visto no circuito naquele ano, e se tornando o quarto filme mais assistido na história das salas. Foram ao todo 180 sessões, sendo que 40 delas realizadas no mês de agosto e 140 no mês de setembro. No geral elas tiveram um bom número de público, duas delas registraram 446 espectadores, uma realizada no CEU Meninos, sudeste de São Paulo, e outra no CEU Perus, na zona norte. Mesmo em filmes tão bem cotados, há momentos de pouca acessibilidade, a exemplo de algumas sessões na Biblioteca Roberto Santos, que tiveram 5 ou 6 ocupantes e em outras não teve ninguém.

Bacurau, dirigido por Kleber Mendonça Filho é uma coprodução entre Brasil e França que teve uma forte receptividade por parte do público, embora não tenha sido um grande fenômeno, foi com certeza um título que teve uma boa comercialidade nacional e internacionalmente. No circuito, o filme ficou em cartaz por três meses e teve resultados interessantes, principalmente por se tratar de um filme para o público adulto. Aconteceram 126 sessões desse título, com um total de 7.125 espectadores.

Em outubro, estreia do filme no circuito, as sessões acontecem de forma expansiva, tendo sessões nas salas do centro e nas periféricas. O maior público, nesse período, foi a sessão no CEU Três Lagos, com 208 espectadores e o menor público foi na Biblioteca Roberto Santos, com 2 espectadores. Em novembro e dezembro, as sessões ficaram concentradas nas salas do centro e tiveram público entre 10 e 99 ocupantes.

CAPÍTULO 2: ANÁLISE DAS SALAS PÚBLICAS DO INCAA

O setor de exibição argentino tem muitas semelhanças com o brasileiro.. Ambos foram majoritariamente controlados por exibidores privados, com constantes tentativas de intervenções estatais para fomentar a manutenção e a acessibilidade dos espaços de exibição, e abrir lugar para a circulação de filmes nacionais.

Segundo a historiografia das leis voltadas ao cinema argentino, exposta por Lucía Rud (2016) no sexto capítulo da tese *La exhibición cinematográfica en el circuito comercial Multicines de Buenos Aires*, o decreto nº 21.344263 de 1944 é o primeiro esforço de regulamentar o cinema nacional argentino. Nele aparece uma espécie de cota de tela, que organiza os tipos de salas de exibição em grupos. Cada grupo precisa cumprir com uma quantidade de filmes nacionais a serem exibidos. Esse decreto também aponta a obrigatoriedade de uma cota mínima de tempo de exibição de noticiário.

Em 1947, surgiu a lei nº 12.999 que é a primeira lei promulgada que tem como intenção proteger a produção cinematográfica argentina. Além disso, ela tratava de alguns direcionamentos em relação a cota de tela e mudava a classificação das salas de exibição estipulada pelo decreto de 1944. Em 1948, em uma tentativa de fomentar o setor audiovisual gerando subsídios próprios, o festival de cinema argentino foi financiado com um imposto colocado sob as entradas de cinema. Na segunda metade da década de 40 e início da década de 50 surgiram mais decretos e leis que fizeram intentos de proteger o espaço do cinema nacional nas salas de exibição e aumentar o público desses filmes.

Entre 1957 e 1958, início da ditadura militar que ficou conhecida como Revolução Libertadora, o decreto lei nº 62/57 concedeu ao cinema uma liberdade de expressão que era muito similar à que orientava a imprensa. Estabelecia códigos que visavam recuperar um sistema cinematográfico industrial por meio de regras que delimitavam o que poderia ser considerado como nacional. Além disso, criou o Instituto Nacional de Cine (INC) e um fundo de fomento para a indústria cinematográfica que cobrava dos exibidores um imposto de 10% do custo das entradas. Os distribuidores e exibidores repudiaram o imposto cobrado e passaram a não exibir filmes argentinos, o que acabou por favorecer o cinema estrangeiro durante aquele período. Em 1963 o decreto nº 2979 tentou estabelecer um mínimo de estreias de filmes argentinos com base no número de filmes estrangeiros, mas ele também não teve uma boa recepção por parte dos distribuidores e exibidores.

Em 1968, o decreto lei nº 8.205/63, instituiu censura por todo o território argentino através do Concejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfico, que definia quais conteúdos intencionavam "resguardar a saúde moral do povo". Esse sistema de censura perdurou por anos, até

que houve um afrouxamento em 1973, com o governo de Héctor Cámpora⁴. Com isso, uma série de filmes, incluindo argentinos, foram estreados depois de anos de proibição. No período entre 1968 e 1973 alguns decretos tentaram não apenas regulamentar, mas controlar o mercado cinematográfico argentino, na exibição isso se evidenciou por meio de cotas de tela que definiam tempo, quantidade e tipos de filmes que deveriam ser exibidos. Em 1984, a lei nº 23.052, proibiu toda forma de censura e originou a Comisión Asesora de Exhibiciones.

Em 1994 a constituição da nação Argentina em seu artigo 75, inciso 19, estabeleceu que, é função do congresso nacional "ditar leis que protejam a identidade e pluralidade cultural, a livre criação e circulação das obras do autor, o patrimônio artístico e os espaços culturais e audiovisuais". Em seguida, a lei nº 24.377, também de 1994 institui, em um dos seus decretos, novas diretrizes em relação à produção, distribuição e exibição cinematográfica, incluindo o cinema, televisão e audiovisual para assim ampliar o fomento do setor. Essa é a lei que definiu que o Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), que é diretamente ligada a Secretaria de Cultura do Ministério de Cultura e Educação da Nação, seria responsável pela regulamentação e fomento das atividades audiovisuais.

No campo da exibição o INCAA foi responsável pela cota de tela para filmes nacionais, imposto sobre as entradas, que são devolvidos como fundos para o próprio setor, além de ter programas como os cinemas móveis e os espaços INCAA.

La Argentina es uno de los pocos países que tiene algún tipo de políticas públicas referentes a la exhibición cinematográfica. El INCAA ofrece espacios para la exhibición de la producción de cine nacional en diversos enclaves del país. En el 2004, se puso en marcha el programa Espacios INCAA. Ya en la década de los noventa, el INCAA había invertido en algunos cines urbanos, así como cinemóviles para las provincias (RUD,p.118, 2016)

Tendo como objetivo popularizar a ida ao cinema como prática cultural e social na Argentina, em 2004 é lançado o programa espaços INCAA. Os espaços buscam fomentar o mercado cinematográfico argentino através da exibição, principalmente ao tentar garantir a circulação de produtos nacionais, sejam eles comerciais ou não. Também atuam na busca por formar um público crítico de cinema através da socialização nos espaços de exibição ao longo de todo território nacional.

⁴ Héctor José Cámpora Demaestre foi um político que presidiu a Argentina entre 25 de Maio e 13 de Julho de 1973.

Os espaços INCAA surgiram em um momento em que muitas salas de exibição estavam fechando suas portas, o que afetava em especial cidades interioranas. As salas que sobreviviam nesse cenário eram grandes complexos que tinham como foco a rentabilidade decorrente da exibição de filmes internacionais, em especial Hollywoodianos. Em alguns aspectos, o programa dos espaços INCAA se assemelha ao fomento de abertura de salas, promovido pela Ancine, no Brasil. O programa brasileiro deixa a administração sob total responsabilidade de grandes exibidores, que por sua vez estão mais interessados nos filmes com mais apelo de público. Ao contrário do caso argentino, o fomento não garante autonomia para o cinema nacional, através da obrigatoriedade ou preferência pelas produções locais. Como aponta Bárbara Caletti Garciadiego (2015), no texto *Cine ¿Para Quién? Una Mirada A Las Políticas Públicas Cinematográficas Del INCAA A 20 Años de la "Ley del Cine"*

Sería injusto, no obstante, no reconocer algunos de los intentos del INCAA respecto de los problemas de distribución y exhibición. A partir del 2004 el INCAA ha intentado paliar los inconvenientes de la exhibición, al hacerse cargo de antiguos cines en quiebra y fundando nuevas salas. Los llamados Espacios INCAA -hasta el 2014, sumaban ya 55 cines- han buscado garantizar una ventana de exposición exclusiva para el cine argentino y latinoamericano alternativo a las salas comerciales, a la vez que federalizar la oferta de pantallas. (GARCIADIEGO, p.46, 2015)

Os espaços de exibição argentinos, também, têm a intenção de atrair novos públicos para as produções nacionais através do baixo custo e a disponibilidade de salas mais descentralizadas. Tal feito só é possível por causa dos convênios firmados entre o INCAA e sindicatos, grêmios e associações que acessam números consideráveis de trabalhadores e estudantes.

O documento que decreta o início dos espaços INCAA afirma que o primórdio dos espaços, O Cine Gaumont, foi alocado na casa matriz do cinema argentino, no KM 0 do país. Rud(2016) afirma que de 2012, até o momento de sua tese, o Cine Gaumont era o único estatal entre os espaços, já que os outros eram convênios com o setor privado. Em 2005, o projeto alugou algumas salas de cinemas, em cidades escolhidas aleatoriamente e elas foram as responsáveis por estabelecer, através das análises de recepção, quais as localidades e condições sociais que tinham maior necessidade desses espaços.

Esse trabalho tem como intenção analisar alguns dos espaços INCAA na série temporal 2017-2019, equivalente aos primeiros anos de implementação do circuito SPCINE no município de São Paulo. No entanto os parâmetros da análise que se segue não foram os mesmos do capítulo anterior, visto que a disponibilidade dos dados referentes aos espaços INCAA são muito diferentes dos conseguidos sobre as salas da SPCINE.

2017

Encontramos grandes dificuldades ao que se relaciona a dados dos espaços INCAA, principalmente no que diz respeito ao quantitativo de público e tipologia de filmes estreados. No entanto, podemos deduzir, pelo documento que dá origem aos espaços, que os filmes exibidos são em sua maioria argentinos e/ou latino-americanos. Os seguintes dados foram colhidos do anuário de 2017 do instituto de cine y artes audiovisuales (INCAA).

Tabela 3 - Dados gerais sobre o cinema argentino no ano de 2017

2017	
empresas produtoras	200
empresas distribuidoras	132
empresas exibidoras	239
salas	311
telas	963
salas ambulantes	26
espaços INCAA	71
longas-metragens	470
longas-metragens produzidos ou coproduzidos na Argentina	220

Fonte: Dados fornecidos pelo anuário INCAA, disponíveis em <http://www.incaa.gov.ar/anuarios>, acesso 02/06/2022.

Tabela realizada pela autora (2022).

Em 2017, a Argentina teve um total de 49.402.057 espectadores nos 470 longas-metragens estreados, desses, as 220 produções e coproduções nacionais representaram 13,16% do público total com 6.502.811 espectadores. A renda total gerada no ano de 2017 foi de 4.840.832.433 pesos, cujo 564.840.230 pesos foram referentes a filmes nacionais.

O filme com maior bilheteria da Argentina foi *Meu Malvado Favorito 3*, dirigido por Pierre Coffin e Kyle Balda, com um público total de 3.872.217 espectadores, que arrecadaram uma renda de 401.689.108 pesos. *Mamá se fue de viaje*, dirigido por Ariel Winograd, foi a maior bilheteria entre os longas nacionais, com um público de 1.703.057 espectadores e uma renda de 162.865.165 pesos, ficando em 5º lugar no ranking dos filmes com mais renda do ano.

Os filmes estreados na Argentina em 2017 ficaram a cargo de 132 distribuidoras, dessas se destacam duas. United International Pictures S.R.L. foi a que mais distribuiu títulos estrangeiros,

um total de 40 longas, foi também a empresa com maior retorno financeiro. Ela ocupou uma média de 20.446 telas por semana do ano. Já a Primer Plano Film Group S.A. foi a que mais distribuiu títulos nacionais, um total de 31 longas, é a 13ª maior renda do ano e ocupou uma média de 1.341 telas por semana do ano.

Os números mais notórios entre os espaços INCAA, são os do Cine Gaumont, em C.A.B.A., que em 2017 contava com 3 telas estreou 101 títulos, que acumularam, no total, 408.321 espectadores, o que significou 0,83% de participação do ano. Esses são os números mais chamativos entre os espaços do centro norte argentino.

Entre os outros espaços, escolhemos olhar para o ARTEON, em Rosário, Santa Fé. Conta com uma tela. O espaço não atingiu números significativos de público e estreias para que o anuário o destacasse separadamente de outras salas de exibição. Portanto, não é possível que coloquemos dados exatos, apenas conseguimos realizar uma análise de dados mais gerais e gráficos apresentados pelo anuário, relacionados aos espaços INCAA. É possível dizer que houveram menos de 15 estreias nesse espaço e que ele acumulou mais de 3 mil espectadores.

Embora não seja um espaço que se possa destacar dados específicos, por representar números ainda menores que o ARTEON, o espaço INCAA de Formosa, Cine Teatro Italia, é a única sala de exibição em Formosa e representa 0,05% do público do ano.

2018

Tabela 4 - Dados gerais sobre o cinema argentino no ano de 2018

2018	
empresas produtoras	246
empresas distribuidoras	123
empresas exibidoras	249
salas	321
telas	982
salas ambulantes	33
longa-metragens	550
longa-metragens produzidos ou coproduzidos na Argentina	238

Dados fornecidos pelo anuário INCAA, disponíveis em <http://www.incaa.gov.ar/anuarios>, acesso 02/06/2022. Tabela realizada pela autora (2022).

Os 550 longas-metragens estreados em 2018 acumularam um público de 46.431.072 espectadores, dos quais, 6.825.801 de espectadores eram pertencentes a 220 filmes produzidos ou coproduzido com a Argentina.

O filme com maior bilheteria de 2018 é *Os Incríveis 2*, dirigido por Brad Bird. Obteve 3.601.798 espectadores e renda de 441.280.131 pesos. A sétima bilheteria do ano, o filme nacional mais exitoso foi *El Ángel*, dirigido por Luis Ortega, com um público de 1.364.153 espectadores e renda de 147.833.526 pesos.

Na distribuição, o cenário é muito parecido com o do ano anterior. A United International Pictures S.R.L. foi a que distribuiu mais títulos, foram 43 estrangeiros e 3 nacionais, apresentando uma média de 309.260 espectadores por filme. A principal distribuidora de títulos nacionais foi a Primer Plano Film Group S.A. com 28 longas-metragens argentinos e uma média de 3.527 espectadores por filme.

O Cine Gaumont apresentou os números mais expressivos entre os espaços INCAA, porém o anuário tem inconsistências na exposição dos números relacionados ao espaço. Na página 147, ao discorrer alguns dados gerais sobre exibição, o anuário aponta que o Cine Gaumont teve um total de 244.770 espectadores, o que parece alarmante quando comparado ao desempenho da sala em anos anteriores. Na tabela que expõe os números dos exibidores por sala e no trecho dedicado ao Cine Gaumont, o anuário diz que o espaço teve um total de 503.615 espectadores.

Com exceção do Cine Gaumont, os espaços INCAA não tem números que aparecem de maneira individual no anuário e diferentemente do ano de 2017, não há gráficos ou outros elementos que permitam uma análise mais detalhada dos espectadores de cada espaço ou região. Há apenas os dados dos espaços em conjunto, porém esses, também, apresentam contradições. Na página 162, na tabela que exhibe o número de espectadores por exibidor aparece que o INCAA teve um público total de 586.268, já no trecho dedicado aos espaços INCAA, o anuário diz que foi um total de 808.075 espectadores.

2019

Os anuários do INCAA são publicados no ano posterior ao que está sendo analisado, como em 2020 houve o agravamento da pandemia de covid-19, o instituto não anuário referente a 2019 publicado. Iremos analisar neste trecho do trabalho os dados publicados pelo Sindicato da Indústria Cinematográfica Argentina, no anuário denominado DEISICA 29.

Tabela 5 - Dados gerais sobre o cinema argentino do ano de 2019

2019	
salas	295
telas	945
longa-metragens	441
longa-metragens produzidos ou coproduzidos na Argentina	209

Dados fornecidos pelo SICA/APMA, disponíveis em: <https://sicacine.org.ar/>, acesso 10/06/2022. Tabela realizada pela autora (2022).

Os 441 títulos estreados em 2019 acumularam um público de 46.869.612 espectadores e geraram uma renda de 8.498.229.121 pesos. Desses títulos, 209 são produções e coproduções nacionais e atraíram um público de 3.783.301 espectadores, cujo a renda total foi de 595.126.329 pesos. O cinema Nacional argentino promoveu 23.393 vagas de trabalho.

Os dados sobre distribuição aparecem no DEISICA com foco nas produções nacionais, mas em gráficos com dados mais generalizados são demonstrados os números das produções estrangeiras, para comparação. Assim, é possível dizer que, embora a Warner Bros tenha sido a distribuidora que teve o maior retorno financeiro no ano de 2019, foi a Primeiro Plano Film Group S.A. que, novamente, se destacou na distribuição de títulos nacionais, com um público que representou 2,83% do número total do ano.

O filme com maior bilheteria de 2019 é *Toy Story 4*, dirigido por Josh Cooley, que obteve 6.683.011 espectadores e renda de 1.243.881.593 pesos. A quinta bilheteria do ano, o filme nacional mais exitoso foi *La Odissea de los Giles*, dirigido por Sebastián Borensztein, com um público de 1.781.152 espectadores e renda de 324.062.972 pesos.

O setor de exibição é, talvez, o mais difícil de colher dados específicos no DEISICA, uma vez que a maioria das exposições são feitas de maneiras grupais e generalizadas. Porém, o anuário frisa que a cada 100 pesos recebidos por salas nacionais, as salas estrangeiras ganharam 133 pesos. Além disso, no gráfico que aponta a porcentagem de telas por circuito de exibição, o anuário diz que os espaços INCAA são responsáveis por 5,71% das telas do país naquele ano.

CAPÍTULO 3: COMPARAÇÃO ENTRE O CIRCUITO SPCINE E AS SALAS INCAA

Neste capítulo faremos uma retomada ao conceito do Crispino (2016) sobre a análise de políticas públicas e a essencialidade desse processo para compreender essas ações e, assim, definir melhores condições para as políticas futuras. Entretanto, ao avaliar os dados de cada uma das ações estudadas na presente pesquisa, fica evidente que uma comparação equitativa será ineficaz para compreender as políticas individualmente ou até mesmo para gerar algum resultado tangível.

Enquanto no Circuito SPCINE é possível obter dados mais exatos sobre quantitativo de público e tipologia de filmes de cada uma das salas. Nos Espaços INCAA encontramos esses dados mais diluídos entre as informações sobre as outras salas de exibição do país. Esse fator, provavelmente, está atrelado ao fato de que as salas da SPCINE são geridas por outros órgãos estatais, como escolas, bibliotecas e espaços culturais. Enquanto no caso do INCAA, a maioria das salas funciona em convênio público privado.

Contudo, ao contrapor as trajetórias do mercado cinematográfico brasileiro com o argentino, fica evidente que as semelhanças entre os percalços vividos são muitos. As produções de ambos os países tiveram momentos com um grande número de obras sendo feitas e momentos de decadência preocupantes. No campo da distribuição, as majors são dominantes, o que afetava e ainda afeta a circulação do que está sendo produzido nacionalmente. Na exibição, ambos os países tiveram um crescimento significativo entre os anos 70 e 80, no número de salas de cinema que, por sua vez, eram populares, tinham preços acessíveis e ocupavam as mais afastadas regiões dos países. A crise do setor de exibição, que ocasiona o fechamento em massa das salas de cinema, também é algo que os dois países têm em comum. Assim como a elitização que se instala no mercado de salas de exibição.

A tentativa de compensar a falta de acessibilidade e distribuição do cinema nacional, tanto o estado argentino como o brasileiro fizeram tentativas de intervir no cinema local, por meio de leis de fomento e cotas de tela. Atualmente a Argentina tem um instrumento de regulamentação bastante consolidado e que tem uma aliança com o setor privado. Já no Brasil, há ANCINE que é fundamental para o cinema local, mas não é uma medida permanente. Ademais, a autonomia garantida aos estados e municípios para aplicarem seus recursos de acordo com as necessidades locais permite que a SPCINE seja um recurso bastante atraente de lidar com o mercado de cinema. Em entrevista para o livro *Depois da Última Sessão de Cinema*, organizado por Ferron e Manevy (2021), Débora Ivanov fala sobre as condições de sustentabilidade do Circuito Spcine:

Incrível. A ideia de você potencializar a estrutura que já existe, em vez de ficar criando novos espaços com mais investimentos onerosos, é simplesmente incrível. Ela ocupa e revitaliza salas de cinemas que já existem no centro e usa estruturas, como as dos ceus, que são estruturas ótimas e que já estão nas regiões periféricas da cidade. Além da estrutura, você ter toda a comunidade já frequentando esses espaços já construídos e queridos pela população foi incrível. (FERRON; MANEVY, p. 107, 2021)

Não é possível estabelecer uma equivalência entre a tipologia de filme exibido pelos dois circuitos, mas algumas observações gerais podem ser feitas a respeito dos filmes que têm maior apelo do público. Nos anuários do INCAA é possível observar que os filmes que, em geral, atraem maior público são animações infantis, o circuito SPCINE tem resultados parecidos, os filmes mais vistos, principalmente nas salas mais periféricas são os direcionados ao público infantil. Todavia, é difícil dizer se esse efeito se repete nos espaços INCAA, os dados em relação aos filmes não são muito claros, apenas é possível garantir que os filmes exibidos são argentinos e/ou latino americanos.

Os dois circuitos têm a intenção de democratizar o cinema e abrir mais espaço para o cinema nacional, porém nos espaços INCAA os filmes são exclusivamente nacionais e/ou latino-americanos. A SPCINE tenta equiparar o número de produções nacionais e internacionais, sem uma preferência por nenhum dos dois.

Em Ferron e Manevy (2021), Fernando Haddad, que foi secretário do governo do PT na gestão que implementou os CEUs e prefeito responsável pela implementação da SPCINE, deu um depoimento falando sobre a sua experiência em ambos os governos. Relembrou como a periferia de São Paulo tem pouco espaço verde e para socialização e como os CEUs foram uma alternativa para esse problema. O ex-prefeito divide os momentos dos CEUs em dois. A primeira geração era sobre esse espaço cultural e social e a segunda fase é a implementação das salas de cinema.

As salas INCAA também tem a proposta de estar em locais periféricos e nos interiores da Argentina. Em 2017, a região de Formosa contava com apenas 1 sala de cinema e ela era um espaço INCAA. Essas salas são responsáveis, muitas vezes, por atrair um público de baixa renda que teria poucas oportunidades de acessar cinemas comerciais. Manoel Rangel, diretor-presidente da ANCINE nos anos de 2014 a 2017, ele esteve presente na formação do projeto da SPCINE, sua entrevista para o livro Depois da Última Sessão de Cinema declara sobre o circuito SPCINE algo bastante similar ao processo das salas INCAA:

O circuito assegura um canal de escoamento de filmes brasileiros e, por vezes, é a primeira oportunidade de uma parcela da sociedade em São Paulo de acesso ao cinema nas suas regiões. (FERRON; MANEVY, p.98 2021)

Segundo o Aramburu (2019), em 2016, o Cine Gaumont, um dos espaços INCAA, foi o que menos teve público com grande poder socioeconômico. Em contrapartida, esse é o espaço que obtém mais frequentadores, chegando em 2017 ser a sala de cinema mais frequentada do país.

No percorrer deste estudo, os textos bases que falavam sobre os espaços INCAA deixavam claro que as salas são massivamente conhecidas e, por isso, podem ter seu potencial melhor aproveitado. O Cine Gaumont, por exemplo, chega a ter mais de 500.000 ocupantes em um único ano. As salas da SPCINE, por outro lado, ainda estão em seus primeiros anos e, talvez, por isso elas não são tão populares, algo que deveria ser mais considerado pelas responsáveis pela empresa atualmente. A divulgação da existência de um espaço é fundamental para que a população em seu envolvimento possa acessá-lo, principalmente, quando se trata de uma cidade da magnitude de São Paulo, com as suas periferias igualmente extensas.

No intento de realizar uma análise de desempenho de cada um dos projetos e compará-los nos deparamos com dados que reforçam o pensamento do Chrispino (2016) quando ele diz:

Essa visão deixa transparecer que alguns programas ou projetos são mais facilmente avaliados - impactos quantitativos - enquanto outros apresentam, pela singularidade, capilaridade ou mesmo complexidade e dificuldades mais dilatadas (...) (CHRISPINO, p 132, 2016)

É inegável a importância de espaços públicos de exibição cinematográfica como os estudados aqui. O setor cultural é um dos que mais sofre com as crises econômicas e sociais da América Latina, o que fica bastante evidente ao se observar a história do cinema no Brasil e na Argentina. A percepção dos setores públicos quanto a importância do fomento do audiovisual parece ainda estar nascendo. Há governantes que nem mesmo começaram a entender a importância social e econômica da cultura para um país.

A exibição cinematográfica é ainda mais segregada, ela continuamente esteve nas mãos do setor privado, que percebe nela uma grande rentabilidade e não parece estar disposta a ceder em relação ao que deve ser exibido e quando. Nas salas comerciais não há espaço para o nacional, porque ele não gera tanto dinheiro e público quanto o cinema *blockbuster*. Em contrapartida os cinemas nacionais e latino-americanos urgem por mais espaço, para que ele possa ser melhor disseminado, para que novos públicos se formem e por consequência movimentem os mercados internos.

Além do mais, ao se preocupar exclusivamente com a rentabilidade, o setor privado segrega uma importante parcela da população, que não tem renda suficiente para acessar os tradicionais e, ainda, “inovados” espaços comerciais.

Políticas Públicas como os espaços INCAA e o Circuito SPCINE permitem o

acesso de pessoas com menor poder socioeconômico às salas de cinema, criando um novo público para obras nacionais ou não. Ao mesmo tempo, elas criam o espaço necessário para a distribuição do cinema nacional. Embora, em muitos momentos os números que essas salas apresentam não pareçam tão significativos quando comparados com os grandes sucessos de bilheteria, eles são bastante significativos ao considerar que grande parte dessas pessoas não acessariam cinema de outras formas. São, em parte, novos espectadores, que estão acessando filmes nacionais com mais frequência e tecendo uma vertente alternativa para o mercado cinematográfico.

REFERÊNCIAS

AMÂNCIO, Tunico. **Pacto Cinema e Estado: os anos embrafilme**. In: GATTI, André. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. p. 88-101.

ARAMBURU, Mariana. Consumo y percepciones de cine argentino en Buenos Aires. **Revista de La Asociación Argentina de Cine y Audiovisuales**, [s. l], v. 19, p. 63-87, 2019.

AUTRAN, Arthur. **O Pensamento Industrial Cinematográfico Brasileiro: Ontem e Hoje**. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema e Mercado*. São Paulo, Sp: Escrituras, 2010. Cap. 7.p.15-35.

CHRISPINO, Álvaro. **Introdução ao Estudo das Políticas Públicas**. Rio de Janeiro: Editora Fgv, 2016

DE LUCA, Luiz Gonzaga Assis . **Mercado Exibidor Brasileiro: do monopólio ao pluripólio**. In: MELEIRO, Alessandra (org.). *Cinema e Mercado*. São Paulo, Sp: Escrituras, 2010. Cap. 7. p. 53-71.

FERRON, Fabio Maleronka; MANEVY, Alfredo (org.). **DEPOIS DA ÚLTIMA SESSÃO DE CINEMA: spcine, audiovisual e democracia**. São Paulo: Autonomia Literária, 2021. 301

FONSECA, Eduardo Dias. **Mundialização no cinema da retomada**. Curitiba: CRV, 2017.

GARCIADIEGO, Bárbara Caletti. **Cine ¿Para Quién? Una Mirada A Las Políticas Públicas Cinematográficas Del INCAA A 20 Años de ça "Ley del Cine"**. 2015. 53 f. Monografía (Especialização) - Curso de Especialización En Gestión Cultural y Políticas Culturales, Universidad Nacional de San Martín Instituto de Altos Estudios Sociales, Provincia de Buenos Aires, 2015.

GATTI, Andre Piero. **Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)**. 2005. 357 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

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

RÉGIO, Marília Schramm. **Aspectos da distribuição cinematográfica no Brasil: reflexões sobre majors e independentes**. Revista Orson, Pelotas, Rs, v. 9, p. 45-60, dez. 2015.

SECCHI, Leonardo. **Políticas Públicas**. 2. ed. Cengage Learning. 2013.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 2008.

TEIXEIRA, Elenaldo Celso. **O Papel das Políticas Públicas no Desenvolvimento Local e na Transformação da Realidade**. REVISTA AATR-BA. 2002