UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E COMUNICAÇÃO

TAMARA CESARO PENHA GANHITO

Mercado de exibição no Brasil: dinâmicas da hegemonia estadunidense e políticas públicas para o cinema nacional

SÃO PAULO
2021

TAMARA CESARO PENHA GANHITO

Mercado de exibição no Brasil: dinâmicas da hegemonia estadunidense e políticas públicas para o cinema nacional

Versão Original

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais no Centro de Estudos Latino-americanos sobre Cultura e Comunicação da Universidade de São Paulo (CELLAC-USP)
Orientador: Prof. Dr. Danilo Oliveira

São Paulo
2022

RESUMO

GANHITO, T. C. P. **Mercado de exibição no Brasil: dinâmicas da hegemonia estadunidense e políticas públicas para o cinema nacional**. 2022. Artigo. (Especialização em Gestão de Projetos Culturais no Centro de Estudos Latino-americanos sobre Cultura e Comunicação – Escola de Comunicações e Artes), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

O mercado de exibição em salas de cinemas no Brasil é majoritariamente comandado por empresas produtoras ou distribuidoras estrangeiras que, ano a ano, lideram as vendas nas bilheterias. Este trabalho procura indagar os motivos e origens desta dominação, através da análise das dinâmicas econômicas deste mercado. Busca também identificar quais são as políticas públicas voltadas ao mercado de exibição que atuam na contramão desta tendência, com foco especial nas salas do circuito SPCINE, na cidade de São Paulo (de 2016 a 2019), destacando os frutos obtidos em seus anos de atuação.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Mercado audiovisual. Mercado de exibição cinematográfica. Políticas públicas para o audiovisual. Formação de público.

1 Introdução

No ano de 2019 os representantes do mercado de exibição brasileiro comemoravam um crescimento no setor com resultados impressionantes nas bilheterias: a quantidade de ingressos vendidos naquele ano aumentou 7,6%, saltando de 160 milhões em 2018 para 172,2 milhões em 2019. Este crescimento significava um aumento de 13% na arrecadação geral das bilheterias. Em valores totais, o registrado em 2019 era o maior dos últimos 17 anos (período dos dados de arrecadação disponibilizados pela Ancine)[1].

Dos ingressos vendidos em 2019, no entanto, 44,7% foram destinados a uma única empresa, a Disney. Outros 30% se dividiram entre a Warner, a Universal e a Sony, e os 25% restantes se distribuíram entre as outras mais de 50 empresas distribuidoras catalogadas no Brasil. Em um ano em que 37% dos títulos lançados comercialmente nos cinemas eram nacionais, apenas um título nacional configurava dentre as 10 melhores bilheterias do ano, ao lado de 9 filmes estadunidenses[2].

Em “Cinema Brasileiro - propostas para uma história” (2009), Jean-Claude Bernardet defende que a cinematografia brasileira foi marcada pela presença do cinema estrangeiro - em especial o estadunidense. Tal marca nota-se tanto na produção, norteada por um padrão estadunidense, mas também na formação dos públicos para o cinema no Brasil. Esta ideia ecoa as formulações de Paulo Emílio Salles Gomes, que em seu artigo "Uma Situação Colonial” defende que, através de anos de hegemonia de filmes estrangeiros no mercado brasileiro, criou-se um senso comum de que o verdadeiro cinema vem do exterior, enquanto "o cinema brasileiro é uma coisa outra" (p. 49, 2016).

Para refletir a respeito das políticas públicas culturais no Brasil ao longo de diversos projetos de governos, devemos estudar sua historicidade e idas-e-vindas ao longo do século XX. Antonio Albino Canelas Rubim (2007) faz um diagnóstico da trajetória das nossas políticas culturais e argumenta que no Brasil é difícil encontrar uma continuidade neste campo, pois enfrentamos aquilo que denomina de “tristes

---

[1] MATOS, Thais. **Cinema cresce no Brasil em 2019, mas público de filmes brasileiros foi menor que em 2018**. Disponível em <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2020/01/14/cinema-cresce-no-brasil-em-2019-mas-publico-de-filmes-brasileiros-foi-menor-que-em-2018.ghtml>. Acesso em 25 de abr. de 2022.

[2] Em 2019, “Nada a Perder 2” foi o 7º filme com maior bilheteria no ano, com um acumulado de 6.078.971 ingressos e renda de R$ 58.928.584,00. No mesmo ano, “Os Vingadores: Ultimato” ocupava a posição de filme mais visto no ano, com 19.731.527 ingressos e renda de R$ 338.642.693,00. Fonte: FilmeB DataBase

tradições": em primeiro lugar, a ausência de políticas públicas para a cultura, deixando-a à mercê de dinheiro privado interessado no campo. Em segundo, o autoritarismo, que paira sobre nossa tradição política e ciclicamente retorna ao poder, exercendo o controle, a censura e homogeneização ideológica dos produtos e bens culturais no âmbito das políticas públicas para o setor. E por fim, a instabilidade, descontinuidade e oscilação das políticas no Brasil como a terceira triste tradição[3].

Ao observamos o *market share* das salas de cinema no Brasil, ano a ano, podemos constatar diferenças gritantes entre o público para filmes estadunidenses e filmes brasileiros. Partiremos das premissas de Gomes e Bernardet - que apesar de datarem dos anos de 1960 e 1979, respectivamente, ainda se fazem atuais - para investigar a presença do produto estrangeiro nas salas de cinema brasileiras e como os conteúdos nacionais comportam-se perante a ele. Em seguida, vamos analisar o projeto Circuito Spcine, conjunto de salas de cinemas públicas da Prefeitura de São Paulo, em vigor desde 2016[4]. Com isso, objetiva-se compreender se as salas da prefeitura estão formando público para o cinema nacional.

Para cumprir estes objetivos, o presente artigo divide-se em três partes: inicialmente, faremos um panorama histórico do mercado de salas de exibição no Brasil, com foco em como consolidou-se a hegemonia estadunidense, e nas relações entre este mercado e o Estado no Brasil. Para tanto, nos baseamos em leituras e análise de autores como Paulo Sergio de Almeida (2003), Lia Bahia (2012), Jean Claude Bernardet (2009), Pedro Butcher (2003, 2019), Paulo Emilio Salles Gomes (2016), Anita SImis (2015), dentre outros. Em seguida, apresentaremos o projeto do Circuito Spcine, procurando identificar as especificidades de seu momento de criação e os objetivos almejados – aqui, partiremos de leituras de autores para como Isaura Botelho (2001), Bruno Cucio (2020), Fabio Ferron e Alfredo Manevy (2021), Enrique Savaria (2006), além de uma pesquisa elaborada por João Leiva (2014). Por fim, faremos uma breve análise dos resultados de público apresentados pelo Circuito Spcine, buscando responder a questão colocada acima, a partir de uma análise de dados compilados de resultados de públicos nas salas do Circuito Spcine de 2016 a 2019.

---

[3] Vale destacar que Rubim escreve este trabalho num contexto imediatamente anterior ao início da gestão de Gilberto Gil como Ministro da Cultura (2003) e justamente para identificar os problemas que o novo ministro enfrentaria. As visões de políticas públicas para a cultura representadas por Gilberto Gil, assim como pela SCM no momento de criação da Spcine - objeto deste artigo - são bastante diversas.

[4] A Spcine é uma empresa municipal fundada em 2015 na prefeitura de Fernando Haddad. Mais adiante no artigo, procuraremos justificar a escolha deste projeto para estudo.

2 Hegemonia do cinema estadunidense no Brasil: trajetória e conflitos

> O mercado cinematográfico brasileiro tem dono. Eis o resumo e a conclusão a que leva uma primeira reflexão sobre o cinema no Brasil. O dono é o fabricante da fita estrangeira. (...) Nasceu, floresceu e consolidou-se um mercado exclusivo para o filme vindo de fora, não por delineação de vontades, mas como decorrência de uma situação de fato. Os brasileiros que ingressavam no ramo o faziam como importadores e exibidores, isto é, como agentes das marcas francesas, italianas, dinamarquesas ou americanas. (GOMES, 2016, p. 73).

O mercado de salas de exibição brasileiro começou a se formar, assim como em outras regiões do mundo, no início do século XX. Devemos entender este período dentro de um contexto histórico amplo, no qual os processos de independência entre os países latino-americanos estão ainda recentes, e a região deixava "de ser colônia para continuar a ser periferia da Europa e dos Estados Unidos. Periferia, no caso, implica uma relação de dependência [...]. O cinema aparece como mais uma importação estrangeira" (PARANAGUÁ 1985, p. 9 *apud* BUTCHER 2019, p.34).

Até meados dos anos 1910, quando o cinema ainda tinha o caráter de curiosidade, mesclando espetáculo e negócio, os produtores dos filmes nacionais e os donos das salas eram mais ou menos as mesmas pessoas, atuando em um mercado ainda recente e não regulamentado. Assim, neste momento, houve uma harmoniosa coincidência de interesses. No entanto, como observa Paulo Emílio, "essa modesta idade do ouro foi fugaz" (GOMES, 2016, p.110), e este mundo artesanal foi destruído pela chegada dos distribuidores estrangeiros, dos filmes que acabaram por fazer das salas de exibição exclusividade do cinema estrangeiro.

A hegemonia estadunidense no mercado de exibição começou a consolidar-se durante e, principalmente, após a Primeira Guerra Mundial (1914-1917). Os filmes estadunidenses aproveitaram-se da crise que assolou os países europeus, que ainda ofereciam certa concorrência ao cinema americano até este momento (SIMIS, 2015, p. 67.). A partir de então, as empresas estadunidenses se instalam no Brasil[5], contando com um apoio que vinha do seu governo, agindo através de embaixadas locais em diversos territórios, fornecendo informações privilegiadas da situação do

[5] "Universal, Fox e Paramount se estabeleceram entre 1915 e 1917 [*no Brasil]*; as outras só desembarcaram por aqui a partir da segunda metade da década de 1920" (BUTCHER, 2019, p.108).

desenvolvimento destes mercados e indicando como e onde agir. Como aponta Pedro Butcher (2019), as análises da hegemonia hollywoodiana em mercados estrangeiros tendem a oferecer pouca ênfase à participação de seu Estado neste processo, porque é uma contribuição complexa e muitas vezes camuflada. Kerry Seagrave aponta que:

> Com o passar do tempo [a partir dos primeiros relatórios sobre mercados de cinema no exterior produzidos pelo corpo consular dos EUA], mais e mais ajuda foi estendida pelo governo. Uma fortuna de informações foi montada e disponibilizada gratuitamente para a indústria. Os custos do governo federal foram pagos por todos os cidadãos dos EUA, enquanto os benefícios foram acumulados para alguns poucos ricos do setor (1997, p.9).

Houve também um apoio exaustivo (e bem menos velado) por parte da mídia, com revistas estadunidenses e brasileiras que circulavam no Brasil disseminando a qualidade superior do cinema estadunidense, cujos filmes "seriam inquestionavelmente os mais populares devido à elegância dos cenários, à capacidade artística dos atores principais e à qualidade da fotografia em geral, superior à de qualquer outro país*"* (BUTCHER, 2019, p. 109)[6]. Mesmo revistas brasileiras de cunho nacionalista que buscavam defender os filmes nacionais, ainda entendiam que

> fazer cinema significava dominar a técnica de produção em série de filmes de qualidade internacional e o modelo a ser seguido era o norte-americano. Recusando o gênero do documentário, propunha um cinema de estúdio com cenários bem decorados. Hollywood, que se destacava pela superioridade na confecção de roteiro, era o exemplo de competência e eficiência técnica. (SIMIS, 2015, p. 83).

Tais esforços estatais, midiáticos e econômicos consolidaram a preferência do público brasileiro pelos filmes estadunidenses. Concomitante a isso - ou justamente por isso - os exibidores dos grandes centros passaram cada vez mais a privilegiar os filmes estadunidenses em suas grades de exibição (SIMIS, 2015, p. 72). Cria-se então uma questão que é uma constante no funcionamento do mercado de exibição brasileiro: exibidores argumentando que filmes nacionais não geram lucro, produtores brasileiros declarando que isso se dá pois os filmes não têm espaço de programação o suficiente.

[6] Pedro Butcher em sua tese de doutorado, "Hollywood e o mercado de cinema brasileiro: princípio(s) de uma hegemonia", analisa os relatórios enviados pela embaixada americana no Brasil sobre o desenvolvimento do mercado de salas de exibição, assim como a atuação das revistas de cinemas voltadas para a indústria cinematográfica americana, também com ênfase em como construiu-se no Brasil um discurso de que o cinema estadunidense era tecnicamente mais refinado.

Aqui, faz-se necessário compreender o funcionamento do mercado e como esta questão de preferência do público *versus* ignorância dos exibidores aos filmes nacionais constrói um efeito bola de neve. Bruno Cucio (2020, pp. 11-12) propõe um exercício interessante que nos auxilia no entendimento do funcionamento deste mercado: deixar de lado por um momento o caráter artístico, de expressão cultural de um filme, para olharmos com mais atenção aos aspectos econômicos das transações financeiras do mercado de salas de exibição. Importante ter em mente, nestas reflexões, que

> O “mercado” não é uma entidade autônoma, sujeito da economia constantemente invocado para justificar determinadas “realidades”; mas um espaço metafórico e heterogêneo, arbitrário e contraditório, habitado por forças de origens e intensidades diferentes que se embatem com um objetivo principal (porém não único): lucrar (BUTCHER, 2019, pp. 28-29).

Isolados os aspectos artísticos e culturais de um filme, resta sua faceta enquanto produto industrial. Temos três principais *players*: as fabricantes do produto (as produtoras); as distribuidoras, responsáveis por que o produto se espalhe e pelos custos de divulgação para garantir seu valor de consumo. E por fim, as lojas: as salas de cinema, que Paulo Emílio chama de "varejo cinematográfico".

Assim como em outras indústrias, cada parte da cadeia produtiva recebe suas receitas de acordo com o valor arrecadado nas bilheterias: os exibidores podem trabalhar com diversos produtos por diferentes períodos, arrecadando uma porcentagem de valor na bilheteria. Os distribuidores exploram um catálogo de produções audiovisuais que são exibidos em diferentes salas de cinema em momentos diferentes, e também recebem um percentual do faturamento dessas arrecadações. Os produtores, por sua vez, recebem uma percentagem do valor das bilheterias no fim do processo.

No entanto, os aspectos culturais e artísticos não são os únicos que garantem especificidades à indústria audiovisual. Diferentemente de outros produtos, o cinema só pode ser consumido em determinado local em um determinado período de tempo, aquele no qual o filme que o consumidor tem interesse em assistir está sendo exibido na sala de cinema.

Em 2019, eram 3.507 salas de cinema no Brasil e é nessas salas que os produtos (filmes) têm a oportunidade de serem consumidos (assistidos). Pela lógica do varejo, quanto mais um produto é exposto, mais ele é consumido. E aqui

adentramos ao cerne do funcionamento deste mercado: “o estabelecimento comercial vai atrás de produtos que são atrativos ao seu consumidor, aqueles que o cliente deseja adquirir” (CUCIO, 2020, p.12). A prioridade dos cinemas comerciais são as vendas dos produtos, e não necessariamente a qualidade ou relevância cultural dos filmes. Quando um filme recebe frequente procura da parte dos consumidores, a tendência é que continue em exibição, para seguir garantindo lucros. A inserção de conteúdos novos ou inovadores configura, assim, um risco aos exibidores, pois não se sabe qual performance em bilheterias ele terá. E o produto mais consolidado no mercado cinematográfico brasileiro, é sem dúvidas o estadunidense. Como apontava Paulo Emílio Salles Gomes, ainda nos anos 1960:

> Os interesses do comércio cinematográfico nacional giram em torno do cinema importado, prosseguindo o mercado atual saturado pelo produto estrangeiro. São obrigados os nossos filmes a enfrentar o desinteresse e consequentemente má vontade do comércio, conseguindo exibição graças apenas ao amparo legal. (GOMES, 1996, p. 83).

Nos anos 1920, os longas-metragens estadunidenses já dominavam as telas ao redor do país, restando ao filme nacional o espaço limitado que ocupavam os filmes documentários e cinejornais, que não enfrentavam concorrência estrangeira por tratarem essencialmente de assuntos locais (SIMIS, 2015, p.73). Ainda na década de 1920, ocorreram os primeiros esforços de intelectuais e cineastas brasileiros que defendiam legislações que oferecessem algum tipo de proteção ao cinema brasileiro (AUTRAN, 2004, P. 36 *apud* ANDRADE, p. 5), uma primeira resposta à essa hegemonia recém instaurada no país. É neste momento que a revista *Cinearte,* onde tais ideias circulavam, veiculou o slogan “Todo filme brasileiro tem que ser visto” (SIMIS, 2016, p. 85).

O governo de Getúlio Vargas, a partir de 1930, interviu nos planos de produção, distribuição e importação, e com isso o setor deixou de ser uma atividade regulada exclusivamente pelo mercado (SIMIS, 2015, p. 86). Não podemos deixar de entender a ação do Estado neste momento dentro de um plano ideológico nacionalista, no qual o cinema foi visto como um meio para criar uma identidade nacional unificada, tornando-se instrumento de propaganda do governo e de educação popular. Neste contexto, é promulgado o decreto n. 21.240/32, primeira iniciativa no Brasil com relação à obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais nas salas de cinema. De acordo com Anita Simis (2015), o decreto

> interviu favoravelmente quanto aos interesses dos importadores e distribuidores. Reconhecendo a primazia do filme estrangeiro, diminui as taxas alfandegárias e facilitou a obtenção do certificado de exibição ao centralizar a censura. Mas previu a exibição obrigatória do filme nacional classificado como educativo em cada programa, ou seja, sua exibição não ficaria restrita aos estabelecimentos de ensino. Deste modo, acoplou o filme educativo ao filme de longa-metragem, predominantemente estrangeiro. (SIMIS, 2015, p.89)

Em 1975, sob o governo da ditadura civil-militar, é criada a Embrafilme, vetor da industrialização do cinema brasileiro nas décadas de 1970 e 1980, atuando em diversos âmbitos da indústria cinematográfica. O surgimento da empresa marca o início de uma política de Estado mais agressiva no setor, com aumento das medidas de proteção de mercado (obrigatoriedade de exibição em telas de cinema), e diversas linhas de incentivo à produção nacional, fazendo com que a empresa atuasse em toda a cadeia produtiva do cinema brasileiro. Tais ações fazem com que se veja um auge da produção e da exibição de filmes nacionais no período. No entanto, esta política carrega os paradoxos e os vícios de uma estrutura centralizadora, dependente e paternalista do Estado. Para Lia Bahia, não podemos deixar de fora desta análise a função autoritária, sob a ideologia da integração nacional, que o cinema pode trazer. “Neste momento, ele [o cinema] tinha uma função estrutural na cultura, seguindo diretrizes ideológicas do governo militar” (BAHIA, 2012, p. 55).

Um ponto inédito que o projeto da Embrafilme trouxe foi a criação de uma distribuidora estatal. O problema da distribuição acompanha a história do cinema brasileiro. Para Gustavo Dahl, “a partir da constituição de sua distribuidora, a Embrafilme começou a entender que a consequência lógica da produção é a ocupação das telas dos cinemas brasileiro” (DAHL, 1977, p 126, *apud* BAHIA, 2012 p. 54), acabando com a noção que predominava até então, de que simplesmente o aumento no investimento na produção de filmes brasileiros faria com que o cinema nacional atingisse certa grandeza. A política implementada pela Embrafilme, portanto, determinou uma diminuição do público para filmes estrangeiros e seu consequente aumento para filmes nacionais, tendo chegado à marca de 30% dos ingressos vendidos no mercado interno (BAHIA, 2012, p. 55).

A década de 1980 é palco da transição entre os regimes militares e o sistema democrático na América Latina, processo que no Brasil veio junto à implementação de uma política neoliberal. No campo cinematográfico, essa política veio

acompanhada de reivindicações de um livre mercado no setor. Em um movimento globalizante, foram estipuladas formas que atraíssem o capital estrangeiro e a entrada de empresas e produtos multinacionais no mercado nacional (SIMIS, 2010, p.11, *apud* CUCCIO, 2020, p. 20).

Uma soma de problemas internos (a empresa entrou em crise financeira e foi acusada de dirigista e inoperante, sendo questionada a participação do Estado na atividade cinematográfica) e transformações externas levaram à extinção da Embrafilme em 1990. A dissolução, no entanto, não foi acompanhada por um projeto de política cultural ou industrial para o cinema por parte do Estado. O cinema brasileiro ficou sem financiamento para produção e distribuição e perdeu os mecanismos de proteção ante o cinema estrangeiro, em um contexto de uma ampla abertura e liberalização da economia.

Por estes motivos, os anos 1990 são um ponto de virada para o mercado de salas de cinema no Brasil. De acordo com Anita Simis (2015), é neste momento que os projetos neoliberais passam a defender a diminuição do papel do Estado na economia como um todo, em especial no fomento à cultura. Vale notar, também, que este momento é marcado por uma mudança no modelo econômico de Hollywood, que passa a depender muito mais das bilheterias internacionais (SIMIS, 2015). Almeida e Butcher (2003) pontuam que

> [...] em 1968 Hollywood dependia, em média, de 75% de receita doméstica e 25% da receita estrangeira para pagar seus custos de produção. Mas, em 1998, essa proporção passou para 45% (doméstica) e 55% (estrangeira), o que revela como o peso dos mercados internacionais aumentou, exigindo uma expansão dos meios de exibição (ALMEIDA e BUTCHER, 2003, p. 62).

O plano econômico de caráter liberal do presidente Fernando Collor, seguido ainda pelo governo Fernando Henrique Cardoso, facilitou a chegada de empresas exibidoras estrangeiras cujos interesses confluem com os *majors,* distribuidoras e produtoras, também estrangeiras, que defendem a exibição de conteúdos estrangeiros sem restrições nas salas de cinema no Brasil. De acordo com Almeida e Butcher (2003),

> Dos três setores fundamentais da indústria, o único que cresceu sem incentivos fiscais foi o da exibição. A chegada da concorrência estrangeira (a partir de 1997, com a inauguração das primeiras salas do grupo americano Cinemark no Brasil) trouxe um volumoso investimento internacional que forçou o exibidor brasileiro a reagir com recursos próprios. A concorrência

> proporcionou uma revolução sem igual no mercado cinematográfico brasileiro. (BUCHER e ALMEIDA, 2003, p.16)

Foi em meados da década de 1990 também que o processo de elitização do público das salas de cinema no Brasil teve início, o que muda o perfil do espectador. Este movimento é desencadeado principalmente pela transferência dos cinemas para as novas ilhas de consumo (*shopping centers)*, optando por valores de ingresso mais altos. Luiz Gonzaga assinala:

> O comportamento do espectador que frequenta cinemas em shopping centers é bastante diferenciado do anteriormente existente. Deixou-se de fazer um consumo imediato, pois, em geral, os cinemas não estão tão próximos dos domicílios quanto estavam os centros comerciais de bairro. Ao mesmo tempo, tem-se preços de ingressos mais altos devido aos caros custos de funcionamento, incomuns aos cinemas de rua, tais como taxas de condomínio, encargos de administração, fundo de promoção, além do próprio aluguel, que supera em muitos pontos percentuais aqueles pagos pelas antigas salas de cinema. Somados os dois aspectos, a necessidade de locomoção em longa distância e o alto preço do ingresso para o padrão dos consumidores brasileiros, o hábito de ir ao cinema foi cada vez mais sendo direcionado para um consumo de final de semana, enfim um programa pré-estabelecido" (GONZAGA, 2003, p. 144).

3 A Spcine

Em outubro de 2013, foi anunciada a criação da Spcine, empresa vinculada à Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo, que nasce com o intuito de desenvolver, financiar e implementar programas e políticas para as áreas de cinema, televisão, *games* e novas mídias na cidade.

Entendemos a criação da Spcine e do Circuito Spcine, um dos primeiros projetos da empresa a entrar em atuação, no contexto do mercado de salas de cinema dos anos 2010. Nas palavras de Alfredo Manevy, um dos criadores e idealizadores do projeto, assim como primeiro presidente da Spcine:

> Ela nasce de um processo histórico que combina várias forças, várias camadas, a camada do cinema paulistano no seu desejo histórico de ter uma política, de ter um agenciamento da cidade, de se colocar como referência nacional. [...] A outra força vem da construção da política cultural no Brasil que vinha de um grande momento de afirmação, de compreensão, de valorização da política pública, depois de um interregno grande, onde as políticas de cultura no Brasil ficaram em uma dicotomia grande entre estado autoritário na ditadura militar, de censura, presente, mas autoritário, ou o estado democrático e ausente. A ideia de um estado democrático e presente é uma ideia muito jovem no Brasil. (informação verbal, em CUCIO, 2020, p.29)

Como vimos, a partir da década de 1990 houve uma consolidação da transferência das salas de cinema para espaços de consumo como shopping centers, que seguiu pelas décadas seguintes. Estes cinemas, os *multiplexes*, são operados por empresas estrangeiras com atuação no Brasil que, visando sempre as maiores margens de lucro, priorizam em suas programações filmes de empresas também estrangeiras, em sua maioria estadunidenses. Assim, em 2015 - ano de criação da Spcine - tínhamos um cenário no qual os filmes brasileiros ocupavam um *market share* de 12,7% do público nas bilheterias do Brasil[7].

O circuito comercial de salas de cinema, inclusive o de arte, que em geral se mostra mais disponível ao cinema nacional que os *multiplexes*, já não garantia o mesmo espaço de tela para as produções nacionais. Filmes financiados com dinheiro público praticamente ficavam com as sobras de um mercado cinematográfico dominado por oligopólios globais (FERRON, MANEVY, 2021, p. 31).

Somado a isso, um estudo realizado pela empresa de pesquisas JLeiva & Esporte, lançado em 2014, revelava que 30% da população mais pobre (classes D e E) da cidade de São Paulo nunca havia entrado em uma sala de cinema. Os motivos, de acordo com a pesquisa, são: em primeiro lugar (50% dos entrevistados) “não me interesso/não gosto", em segundo (21%), por questões financeiras e, em terceiro, (16%), por falta de costume (LEIVA, 2014). O estudo demonstrava uma falha na formação de público entre essas classes, e a análise desses dados apontava caminhos para a ação. Manevy reflete:

> A Cidade mais rica do Brasil, orgulhosa de seus equipamentos e programação de excelência, não garantia à uma parcela significativa da sua população o direito de experimentar cinema na sala escura. Isso em pleno século 21! Sintoma de uma cidadania estrangulada, surgia ali o avesso da face moderna da cidade, suas perversas exclusões; necessidades mal supridas ou não atendidas, direitos básicos ignorados pelas elites econômicas e pelos poderes públicos. (FERRON e MANEVY, 2021, p.31)

Entendemos a criação da Spcine também dentro do contexto das políticas públicas para a cultura, ou seja, como um meio para garantir o direito constitucional à cultura[8]. Se, como diz Antonio Candido,

---

[7] FILME B Database Brasil 20 anos. Disponível em: < http://www.filmeb.com.br/database2/html/home1.php#:~:text=Sobre%20o%20Database%20Brasil,do%20mercado%20e%20sua%20evolu%C3%A7%C3%A3o.>. Acesso em: 06 de jun. de 2022.

[8] BRASIL, 1988. Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm>. Acesso em 20 de abr. de 2022.

> A luta pelos direitos humanos abrange a luta por um estado de coisas em que todos possam ter acesso aos diferentes níveis de cultura.
> [...]
> Uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável. (CÂNDIDO, 2004, p.193)

Nós entendemos o cinema também como um direito inalienável - em especial, os cinemas nacionais. Iremos partir do conceito de política pública proposto por Enrique Saravia (2006),

> [...] um fluxo de decisões públicas, orientado a manter o equilíbrio social ou a introduzir desequilíbrios destinados a modificar essa realidade. Decisões condicionadas pelo próprio fluxo e pelas reações e modificações que elas provocam no sentido social, bem como pelos valores, idéias e visões dos que adotam ou influem na decisão. É possível considerá-las estratégias que apontam para diversos fins, todos eles, de alguma forma, desejados pelos diversos grupos que participam do processo decisório.” (SARAVIA, 2006).

As políticas públicas culturais formulam leis e mecanismos que trabalham a fim de garantir a cultura, que é direito básico dos cidadãos da nação, estados e municípios. O próprio conceito de cultura está constantemente em disputa, e as políticas culturais são formuladas em acordo com os mais variados entendimentos do conceito.

Isaura Botelho (2001) aponta duas dimensões da cultura, as quais chama de dimensões antropológica e sociológica. De acordo com a autora, na dimensão antropológica a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que constroem seu cotidiano e interações em “pequenos mundos de sentido” (BOTELHO, 2001, p.74), nos quais a interação entre os indivíduos é um dado fundamental e a sociabilidade, um dado básico. Em outras palavras, a cultura é vista aqui como tudo o que o ser humano elabora, simbolicamente e materialmente. Para criar políticas públicas que contemplem essa visão antropológica é necessário uma reestruturação social e uma nova distribuição dos recursos econômicos. É um processo que exige mudanças profundas na sociedade, passando pelo modo de vida das pessoas - nível no qual as transformações ocorrem de forma mais lenta.

A dimensão sociológica, por sua vez, não trabalha no plano do indivíduo, mas refere-se a "um conjunto diversificado de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas, tendo, portanto, visibilidade em si própria" (BOTELHO, 2001, p.74). Esta dimensão é apontada como um circuito organizacional que conta com

diversas formas de estímulo à produção, circulação e consumo de bens simbólicos - o que, como observa Botelho, o senso comum entende por cultura. Assim, na dimensão sociológica tornar-se-ia mais fácil planejar interferências e buscar resultados previsíveis. Dessa forma, o que vemos na prática são as políticas públicas adotando a dimensão antropológica em seu discurso e seguindo a dimensão sociológica para implementarem-se (IDEM).

Pensando mais especificamente no campo audiovisual, Lia Bahia (2012) aponta que existem também duas concepções do papel do público nas elaborações de políticas culturais, outro ponto de disputa que envolve o conceito de cultura. A autora cita Barbero (2003)[9], para quem existem dois modelos: um que vê o público como receptor, o ponto de chegada passivo dos bens culturais, e outro que tem como premissa básica o reconhecimento das diferenças, não se limitando a ampliar ou formar um público consumidor, mas sim valorizando a "experiência de apropriação e de invenção, em um movimento de recriação permanente de sua identidade". Bahia identifica ainda que o cinema brasileiro demanda políticas culturais que carreguem esta segunda concepção de seu público, "em especial se considerarmos o processo de modernização conservadora do país e seus consequentes descentramentos e contradições no campo da cultura" (BAHIA, 2012, p.43).

Entendemos que o projeto da Spcine e do Circuito Spcine - braço focado na formação de público da empresa - se localiza dentro do segundo grupo de políticas de formação de público proposto por Bahia. De acordo com Alfredo Manevy, a empresa foi desenhada para ter um escopo abrangente de atuação no território da cidade, visando absorver equipamentos periféricos em bairros que o mercado exibidor, muito concentrado nos *shoppings centers*, não alcançava. Assim, a Spcine surge com pilares como a liberdade de expressão, a valorização da liberdade, respeito a todas as tendências e opiniões do audiovisual paulistano e nacional. Ainda assim,

> seu papel na economia teria de ser claro: uma força contra-hegemônica e protecionista do audiovisual paulistano e brasileiro dentro de seu próprio mercado, dominado pelo produto estrangeiro (que ocupa mais de 80% das telas locais e nacionais) (FERRON, MANEVY, 2021, p. 27)

Assim, no momento de criação da Spcine, foram executadas em um primeiro momento três ações iniciais. Em primeiro lugar, editais voltados ao desenvolvimento

e produção cinematográfica na cidade de São Paulo. Em segundo, a *São Paulo Film Commission*, braço da empresa que serve como facilitador para as filmagens que tenham a cidade como cenário, e, em terceiro, o Circuito Spcine, uma rede pública de salas de cinema que ofereceria uma programação de qualidade, acompanhando o calendário de estreias do mercado, assim como festivais e mostras realizados em São Paulo, em equipamentos culturais com tecnologia de ponta e salas confortáveis em regiões da cidade nas quais a população tem menos acesso aos bens culturais.

A presença de uma indústria audiovisual nacional forte contempla várias necessidades de um país como o Brasil e de uma cidade como São Paulo. Em primeiro lugar, a indústria do audiovisual é extremamente rentável em termos econômicos. O relatório de 2019 da Ancine a respeito dos 10 anos de funcionamento do FSA informa que, em 2014, as atividades econômicas do setor audiovisual foram diretamente responsáveis por uma geração de renda de R$24,5 bilhões na economia brasileira. Ainda de acordo com o mesmo relatório, o estudo Emprego no Setor Audiovisual 2018 traz a informação de que o setor gerou anualmente, em média, 247.126 empregos diretos e indiretos entre 2009 e 2015[10]**.**

No entanto, não é apenas no campo econômico que o cinema se faz importante, mas também - e talvez principalmente - no campo simbólico. Gustavo Dahl (1977) diz que

> É importante compreender que, em termos de cinema, a ambição primeira de um país é ter um cinema que fale sua língua, independentemente de um critério de maior ou menor qualidade comercial ou cultural. O espectador quer ver-se na tela de seus cinemas, reencontrar-se, decifrar-se. A imagem que surge é a imagem do mito narciso, que, vendo seu reflexo nas águas, descobre sua identidade (BAHIA, 2012, p. 76).

Em um contexto de vida cotidiana na qual o audiovisual tem presença central na vida das pessoas, e que empresas estadunidenses possuem o controle hegemônico dos discursos e símbolos em circulação (e consequentemente do imaginário simbólico dos indivíduos), entendemos os cinemas nacionais como atos de resistência, seja no âmbito do direito econômico seja no da dignidade cultural. De acordo com Lia Bahia, “no mundo da imagem em movimento, não há inocência. A maneira de reproduzir a realidade e multiplicá-la é simultaneamente um esforço de

[10] ANCINE, 2019. Disponível em: <https://fsa.ancine.gov.br/sites/default/files/atas-atividades/Resultados-Consolidados-FSA-10-anos.v2.pdf>. Acesso em 25 de abr. de 2022.

identificação e manifestação de uma tentativa de hegemonia" (BAHIA, 2012, p. 96). Entendemos as ações de fortalecimento da indústria audiovisual brasileira em seus três pilares (produção, distribuição e exibição) como uma caminhada em direção a uma descolonização do imaginário popular no campo das imagens em movimento. Quem detém o poder da representação e das narrativas possui o controle à determinação de identidades, o que nos leva de volta à afirmação da importância do cinema brasileiro como instrumento de resistência cultural e política.

Marilena Chauí, historiadora e filósofa (2008), ao descrever o conceito de Indústria Cultural aponta seus processos de exclusão:

> Como opera a indústria cultural? Em primeiro lugar, separa os bens culturais pelo seu suposto valor de mercado: há obras "caras" e "raras", destinadas aos privilegiados que podem pagar por elas, formando uma elite cultural. E há obras "baratas" e "comuns", destinadas à massa. Assim, em vez de garantir o mesmo direito de todos à totalidades da produção cultural, a indústria cultural sobre-determina a divisão social acrescentando-lhe a divisão entre elite "culta" e massa "inculta". Em segundo, contraditoriamente com o primeiro aspecto, cria a ilusão de que todos têm acesso aos mesmos bens culturais, cada um escolhendo livremente o que deseja, como o consumidor em um supermercado. (CHAUÍ, 2008, p.59 *apud* MAGALHÃES, 2015, p. 7)

Neste sentido, os projetos de formação de público com foco na inserção cultural e social atuam como possibilitadores de identificação e ressignificação de sujeitos periféricos dentro do campo sociocultural. Conforme Stuart Hall:

> Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao mainstream, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. (2013, p. 338 *apud* MAGALHÃES, 2015, p. 15).

Para Vanessa Magalhães (2015, p. 16), projetos que veiculam produções cinematográficas, em especial as nacionais, para populações marginalizadas e possibilidades de fruição cultural e artística, abrangem as possibilidades de ressignificação da própria realidade social. A autora ainda afirma que tais projetos veiculam novas formas de consumo cultural para tais populações, abrindo também novas possibilidades em outras esferas da cultura.

3.1 O Circuito Spcine

Os dois objetivos estruturantes do Circuito Spcine eram, em primeiro lugar, ampliar o acesso à cultura para a população da cidade e, em segundo, abrir espaço de tela para o cinema brasileiro. Mais à frente, analisaremos mais detidamente estes objetivos, procurando identificar se podemos afirmar que os mesmos foram atingidos.

Em 2016, o Circuito Spcine começa a operar com 20 salas de cinema[11] que estavam localizadas em diversas regiões da cidade, e carregavam perfis de público diferentes entre si. Cabe pontuar que algumas das salas - as duas do CCSP, a Biblioteca Roberto Santos e o Cine Olido - já funcionavam anteriormente com programações dedicadas ao cinema. As demais salas estavam inaugurando este tipo de programação, de forma que nessas localidades a formação de público partiria do zero, no sentido de criar um novo hábito na vida dessas pessoas que não estavam acostumadas a usufruir deste tipo de lazer em seu tempo livre. Bruno Cucio aponta que “a criação do hábito no público é apontada como uma das grandes dificuldades para o setor da exibição cinematográfica, pois compete com diversos outros costumes e lazeres a que a população tem acesso” (CUCIO, 2020, p. 43).

Por serem espaços vinculados à Secretaria da Educação, as salas dos CEUs não poderiam implementar cobrança de bilheteria. Isto acabou determinando que o modelo de negócios entre o Circuito Spcine e as distribuidoras seria por uma negociação, a ser fechada semanalmente, com um valor fixo semanal por filme. Isso, em tese, garantiria aos programadores do Circuito Spcine uma liberdade, pois os filmes não seriam definidos de acordo com o lucro das bilheterias, como ocorre nos cinemas comerciais. Contudo, como pontua Bruno Cucio:

> [...] se a imposição financeira não existia com relação ao retorno de público, havia uma pressão pública no projeto para que o Circuito Spcine tivesse logo de início uma grande aceitação popular e alcançasse o maior número de espectadores possível, a fim de justificar o investimento público e o esforço político em torno dele. (CUCIO,2020, p. 52)

[11] As 20 salas do Circuito Spcine eram: CEU Aricanduva (Zona Leste), CEU Butantã (Zona Oeste), CEU Caminho do Mar (Zona Sul), Cidade Tiradentes (Zona Leste), CEU Feitiço da Vila (Zona Sul), CEU Jaçanã (Zona Norte), CEU Jambeiro (Zona Leste), CEU Meninos (Zona Sul), CEU Parque Veredas (Zona Leste), CEU Paz (Zona Norte), CEU Perus (Zona Norte), CEU Quinta do Sol (Zona Leste), CEU São Rafael (Zona Leste), CEU Três Lagos (Zona Sul), CEU Vila Atlântica (Zona Norte), CEU Vila do Sol (Zona Sul), Cine Olido (Centro), Biblioteca Roberto Santos (Zona Sul), e as duas salas do Centro Cultural São Paulo - Paulo Emílio e Lima Barreto (Centro).

3.2 Resultados de público: Circuito Spcine - 2016 a 2019

Vamos agora nos deter mais detalhadamente nos resultados obtidos pelas salas do Circuito Spcine no período de 2016 - quando a maioria delas iniciou sua atividade - a 2019. Vale ressaltar que esta pesquisa considera este período, pois partimos do pressuposto de que os danos causados pela pandemia de Covid-19 não foram superados até o presente momento, impossibilitando o afastamento histórico suficiente para o desenvolvimento de análises sobre o comportamento de mercado em um momento pós-pandêmico.

Para esta análise, partimos dos dados de bilheteria das vinte salas[12], a fim de identificar quais foram os filmes com maior adesão de público ao longo do período, buscando reflexos dos dois objetivos centrais do Circuito Spcine em seu momento de criação (ampliar o acesso à cultura para a população da cidade; abrir espaço de tela para o cinema brasileiro).

A partir de um *ranking* dos dez filmes com maior público em cada sala, elaboramos duas tabelas: a primeira (TABELA 1) nos informa os dez filmes mais vistos nas salas dos CEUs e no Centro Cultural da Cidade Tiradentes; a segunda (TABELA 2), os dez filmes mais vistos nas salas do CCSP, Cine Olido e Biblioteca Roberto Santos. Esta distinção foi feita em função das diferenças nas programações oferecidas nestes dois "grupos" de salas.

Nas salas localizadas nos CEUs, parte significativa da programação dedica-se ao público infantil, visto o enorme potencial de espectadores derivado da coexistência com escolas municipais. Rafael Carvalho, ex-programador do Circuito, comenta em entrevista à Bruno Cuccio que "o Circuito Spcine é um projeto da comunidade, mas também é um projeto escola (...), porque muitas vezes os gestores dos CEUs movimentavam turmas de unidades escolares para poder ver os filmes" (CUCIO, 2020, p. 54).

Assim, as programações dos CEUs são bastante semelhantes entre si, com três faixas nos três dias de semana que o Circuito Spcine opera: o primeiro horário, das 14h ou 15hs, é dedicado ao público infantil. A segunda faixa, por volta das 17h, configura-se como um horário mais complicado em termos de público, por não

[12] Os dados de bilheteria utilizados aqui foram fornecidos à pesquisa por integrantes da programação da Spcine. Esses dados, no entanto, são dados públicos que podem ser acessados também no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA).

conseguir atrair os trabalhadores (ainda em seu retorno às suas casas) nem as crianças (que já saíram da escola), de forma que essa faixa consolidou-se como um horário no qual se apostaria em filmes nacionais e documentários[13]. Por fim, a faixa noturna, por volta das 20h, dedica-se a filmes familiares, buscando atrair tanto as crianças como suas famílias ao cinema. A programação da Cidade Tiradentes, apesar de não estar vinculada a um CEU, segue uma lógica parecida, com a diferença de que a sala funciona de terça-feira a domingo, e não apenas três dias por semana. Todas essas salas têm em comum o fato de que não tinham programação de cinema anteriormente, portanto tiveram que criar o hábito de frequência dos públicos. Para isso, se apostou em filmes com grande apelo midiático. Letícia Santinon, ex-programadora do Circuito Spcine, em entrevista concedida à esta pesquisa, pontua que:

> O público em geral, e isso acho que não é exclusividade do Circuito Spcine, é muito refém do que você tem de divulgação. Então, um filme de uma grande distribuidora, que você vai chegar no metrô que está lotado de propaganda, que você é impactado no programa de TV, no ônibus, é isso que as pessoas vão querer assistir. (Informação oral)

Diferentemente das salas dos CEUs, o Cine Olido, a Biblioteca Roberto Santos e as duas salas do CCSP possuem uma grade maior a ser explorada, por conta de seu funcionamento diário. Além disso, como pontuado acima, eram salas que já recebiam anteriormente programações cinematográficas e, portanto, já tinham seus públicos cativos.

As salas Paulo Emílio e Lima Barreto localizam-se no Centro Cultural São Paulo, na região da Avenida Paulista. Antes da implementação do Circuito Spcine, o Centro Cultural já recebia uma programação cinematográfica com um perfil de mostras e festivais, contando, portanto, com um público mais *arthouse* definido[14]. Com a chegada da Spcine, os projetores foram modernizados e se inicia um trabalho de programação regular de segunda-feira a domingo, acompanhando o calendário de estreias do mercado, assim como festivais e mostras tradicionais da Cidade de São Paulo (como a Mostra Internacional de São Paulo, o Festival Mix Brasil, o Festival de Curtas KinoForum, a Mostra Ecofalante, entre outros).

[13] Informação concedida por Letícia Santinon em entrevista à pesquisa.
[14] Informação concedida por Letícia Santinon, ex-programadora do Circuito Spcine, em entrevista à esta pesquisa em 18 de março de 2022.

O Cine Olido, localizado no centro de São Paulo, é o cinema de rua mais antigo em funcionamento na cidade[15], e no momento de implementação do Circuito Spcine já era vinculado à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e já recebia uma programação cinematográfica bastante similar à programação do CCSP.

A sala Roberto Santos também já possuía uma programação de cinema antes da implementação do Circuito Spcine. Localizada dentro da Biblioteca Roberto Santos, no bairro do Ipiranga, recebia até 2016 um circuito cineclubista, de forma que o lugar já era um centro de referência para o público que buscava filmes *arthouse* e de festivais na região[16]. Com a chegada do Circuito Spcine, a sala moderniza seu aparelho de projeção e passa a contar com uma programação regular que acompanha o calendário de estreias do mercado. A sala também possui uma faixa da programação - a primeira sessão, por volta das 14h/15h - dedicada a conteúdos infantis.

Por conterem essas características de programação diversas dos CEUs, essas salas são entendidas, dentro do Circuito Spcine, como o "circuito de arte" do projeto. Ana Louback, ex-programadora do Circuito, comenta em entrevista à Bruno Cucio que

> Principalmente nas salas do Centro Cultural, na Olido e na Roberto Santos, a gente tentava priorizar de fato uma programação mais de autor, com uma grade de cinema brasileiro muito forte, além das estreias dos filmes todos que a gente abrigava. (...) Muita sessão com equipe, diretor e etc. A gente tentava fazer dessas salas um pouco umas salas de arte (CUCIO, 2020, p. 57).

Para realizar a análise de retorno de público das quinze salas dos CEUs e da Cidade Tiradentes, compilamos os resultados gerais de todas as salas em uma única tabela. Optamos por seguir desta forma pois as análises que poderiam ser feitas de cada uma das salas seriam bastante similares, visto que as programações têm muitas semelhanças[17].

[15] Informação concedida por Letícia Santinon, ex-programadora do Circuito Spcine, em entrevista à esta pesquisa em 18 de março de 2022
[16] Informações concedidas por Leticia Santinon, ex-programadora do Circuito Spcine, à pesquisa, em 18/03/2022.
[17] Como informação complementar, as tabelas especificadas de todas as salas estão disponíveis como anexos.

TABELA 1 - Ranking de público: CEUs e Cidade Tiradentes

Título	Distribuidora	Público
Bela e a Fera, A	Disney	37.134
Carrossel 2 - O Sumiço de Maria Joaquina	Downtown/ Paris	22.682
Smurfs e a Vila Perdida, Os	Sony	21.026
Toy Story 4	Disney	21.024
Turma da Mônica - Laços	Dowtown/ Paris	19.670
Incríveis 2, Os	Disney	16.162
Rei Leão, O	Disney	13.714
Vingadores: Ultimato	Disney	10.162
Procurando Dory	Disney	10.144
Pets - A Vida Secreta dos Bichos	Universal	9.310

FONTE: Spcine, elaboração Tamara Ganhito

Analisando os dados de público dos dez filmes mais vistos nos CEUs e na Cidade Tiradentes, o primeiro fato que nos chama atenção é a presença de filmes representados apenas por uma distribuidora, a Disney. São seis filmes marcando presença no *ranking (A Bela e a Fera*, 1º lugar, *Toy Story 4*, 4º lugar, *Os Incríveis 2*, 5º lugar, *O Rei Leão*, 6º lugar, *Vingadores: Ultimato*, 7º lugar e *Procurando Dory,* 8º lugar).

Também chama atenção o fato de que, com exceção de "*Vingadores: Ultimato"*, todos os filmes da lista têm um perfil infantil, refletindo este aspecto da programação voltada para os alunos das escolas municipais vinculadas aos CEUs.

Quanto à reprodução de padrões hegemônicos na programação, pontuamos que apenas dois filmes dentre os mais vistos nessas salas não são estadunidenses (*Carrossel 2: O Sumiço de Maria Joaquina* e *Turma da Mônica - Laços*, ambos distribuídos pela Paris/Downtown). Assim, podemos identificar que, neste ponto, o objetivo inicial de formar-se público para o cinema nacional nestes espaços pode ter sido negligenciado.

Apesar desta incongruência em relação aos objetivos iniciais do projeto, se retomarmos a pesquisa de JLeiva (2014) que demonstra que 30% da população mais pobre nunca havia entrado em uma sala de cinema, torna-se um fato a ser comemorado que mais de 37 mil pessoas tenham tido a experiência de apreciar um filme em sala escura, em regiões afastadas do centro e com poucas opções de lazer. Neste sentido, tomando como ponto de partida o objetivo inicial do Circuito Spcine de ampliar o acesso à cultura nestas regiões, podemos concluir que sim, o objetivo foi atingido, com a ressalva de que a cultura que está sendo disponibilizada é uma cultura hegemônica.

TABELA 2 - Ranking de público: CCSP, Cine Olido e Biblioteca Roberto Santos

Título	Dist	Data da 1a Exibição	Periodo Publico
43° Mostra Internacional de Cinema de Sao Paulo	FEM	17/10/2019	3.640
Sao Paulo Intl Film Festival (2016)		20/10/2016	3.619
42ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo	FEM	18/10/2018	3.491
In-Edit - 9o Festival Internacional do Documentário Musical	FEM	15/06/2017	2.940
41ª Mostra Internacional de São Paulo	FEM	19/10/2017	2.756
Aquarius	Vitrine	02/09/2016	2.703
Festival Anima Mundi 2017		26/07/2017	2.131
Mostra Breves e Inéditos		12/03/2019	2.128
11° Festival In Edit Brasil	FEM	13/06/2019	1.934
Post- Horror Cinema	Independente	05/09/2017	1.805

Ao analisar os títulos com maior adesão de público do “circuito de arte” do Circuito Spcine, notamos a tendência da presença preponderante de mostras e festivais de cinema. Uma vez que a programação é catalogada pelo nome da mostra/festival e não pelo nome dos filmes específicos, não conseguimos ter acesso aos títulos exibidos nas mostras, ainda que, através dos perfis conhecidos das mesmas, possamos afirmar que se tratam de títulos diversos, de várias nacionalidades, com perfil de arte.

A Mostra Internacional de São Paulo, festival dedicado a filmes recentes de diretores aclamados de diversas nacionalidades, consta em quatro edições no ranking destes cinemas, sinal de que o público ali opta por um perfil de filme específico e bastante diferente dos vistos no ranking dos CEUs.

Com relação aos números absolutos, chama a atenção, em contraponto à tabela anterior, que é um volume total de público consideravelmente menor - enquanto *A Bela e a Fera*[18] (EUA, 2017) reuniu mais de 37 mil pessoas nos CEUs, a Mostra Internacional de São Paulo em 2019 reuniu 3 mil pessoas nessas salas. Poderíamos, a partir disso, concluir que essas salas acabam tendo um apelo inferior ao público, e que seguem restritas a um público já formado, sem grande expansão neste aspecto. No entanto, devemos também ressaltar que o total de salas dos CEUs - quinze - é maior do que as quatro salas que estamos aqui considerando.

De forma geral, concluímos que estas salas apresentam uma pluralidade de títulos que fazem um contraponto à situação geral de cinemas comerciais da cidade de São Paulo, trazendo experiências cinematográficas de diversas nacionalidades, atuando, sim, como um ponto contra-hegemônico na programação da cidade. No que diz respeito ao espaço de tela e formação de público especializada para o cinema nacional, a presença de apenas um título no ranking - *Aquarius* (Brasil, 2016)[19], pela Vitrine Filmes - nos faz concluir que este objetivo do Circuito Spcine não operou como o desejável e que ainda há um caminho amplo a percorrer neste sentido.

[18] Direção de Bill Colton, 2017, Estados Unidos.
[19] Direção de Kleber Mendonça Filho, 2016, Brasil.

Considerações finais

Partindo dos preceitos de Paulo Emílio e Jean-Claude Bernardet a respeito do espaço que resta ao cinema brasileiro no mercado cinematográfico nacional, procuramos traçar um panorama histórico do estabelecimento da hegemonia dos filmes estadunidenses em nosso país. Como vimos, esta se realizou através de pesquisas no nosso mercado, realizada pelos consulados americanos no Brasil, junto a uma forte campanha midiática que reafirmava a superioridade técnica de filmes estadunidenses. As reações de políticas públicas frente a esse cenário vieram de forma tardia, já sob o governo de Getúlio Vargas, quando são implementadas as primeiras medidas de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais. Apenas com a criação da Embrafilme, sob o regime civil-militar no Brasil, iniciou-se um trabalho focado na produção e também na distribuição de filmes nacionais, que trouxe resultados palpáveis no que diz respeito ao número de produções nacionais, assim como de público e bilheteria para estes filmes. Porém, seguindo a tendência das "tristes tradições" apontadas por Rubim, após este momento - marcado também por tendências autoritárias -, vemos em seguida um período de ausência total das mesmas, a partir do governo de Fernando Collor.

Procuramos entender a criação do Circuito Spcine dentro de um processo histórico que se iniciou nos anos 1990, marcado por um plano econômico neoliberal que empurrou as salas de cinema para o ambiente de consumo dos *shopping centers*, com um modelo de negócios baseado acentuadamente no retorno econômico dos filmes a serem exibidos, que negligenciou a cinematografia nacional.

Este trabalho intencionou analisar e compreender se as salas criadas pela prefeitura da cidade de São Paulo em 2016 cumpriram seus objetivos iniciais de consolidarem-se como pontos de exibição de filmes que iam na contramão da hegemonia estabelecida, formando público para a cinematografia nacional.

Partindo da análise de dados de resultados de públicos obtidos nestas salas, concluímos que os números obtidos em termos de público revelam um sucesso do projeto no que diz respeito à criação de hábito de frequência em cinemas em populações que, até o momento de sua criação, não tinham acesso a isso. Neste aspecto, o primeiro dos dois objetivos centrais do projeto do Circuito Spcine foi atingido ao longo de seus primeiros três anos de funcionamento.

Com relação ao segundo objetivo, de criar espaço de tela e formar um público para a cinematografia nacional, não podemos concluir o mesmo. Entendemos que os dois objetivos podem ser considerados contraditórios, e que o público frequentador de cinemas no Brasil - inclusive o público do Circuito Spcine - é ainda bastante refém de filmes que contam com grandes campanhas de lançamento. Por enfrentar pressões políticas para que o projeto fosse um sucesso de público em um curto prazo, a programação do Circuito Spcine acabou reproduzindo uma lógica de dependência de títulos representados por distribuidoras *majors* com grandes orçamentos de divulgação, a fim de levar o maior público possível para as novas salas. Neste sentido, a premissa de Paulo Emílio de que “o mercado cinematográfico brasileiro tem dono. Eis o resumo e a conclusão a que leva uma primeira reflexão sobre o cinema no Brasil. “O dono é o fabricante da fita estrangeira” segue atual, nos mostrando que ainda temos muito a caminhar no sentido de criar políticas públicas efetivas para a criação de um público que frequente o cinema para assistir a filmes nacionais.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Paulo Sérgio e BUTCHER, Pedro. **Cinema: Desenvolvimento e Mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

ANCINE – Agência Nacional de Cinema. 2019. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/resultados-consolidados-fsa-10-anos.pdf. Acesso em 09/06/2022

ANDRADE, Thais Lima, **Políticas Públicas de Audiovisual: um Estudo sobre ausência, autoritarismo e instabilidade**. São Paulo: Celacc/USP, 2020.

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

BARBERO, Jesús Martin**. Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

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

BOTELHO, Isaura. Dimensões da cultura e políticas públicas. In **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo: Edições SESC, abril/junho de 2001.

BUTCHER, Pedro. **Hollywood e o mercado de cinema brasileiro: princípio(s) de uma hegemonia**. Niterói: Universidade Federal Fluminense (UFF), 2019.

CÂNDIDO, Antônio. **O direito à literatura**. In **Vários escritos**. 4ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CHAUÍ Marilena. **Cidadania cultural: o direito à cultura**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2006.

CUCIO, Bruno. **O Circuito Spcine (2016-2018): uma análise da política cultural nas salas de exibição audiovisual da rede pública.** São Paulo: UNESP, 2020.

DAHL, Gustavo. **Mercado é Cultura.** In **Cultura**. Brasília, v.6, n 24, jan-mar. 1977.

DE LUCA, Luíz Gonzaga Assis, Anotações para o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica brasileira In ALMEIDA, Paulo Sérgio e BUTCHER, Pedro. Cinema: **Desenvolvimento e Mercado**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

FERRON, Fabio Maleronka, MANEVY, Alfredo. **Depois da última sessão de cinema - Spcine, audiovisual e democracia**. São Paulo: Autonomia Literária, 2021.

FilmeB DataBase. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/database-brasil>. Acesso em 25 de mai. de 2022.

GOMES**,** Paulo Emílio Salles. **Uma Situação Colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LEIVA, João. **Cultura SP: Hábitos culturais dos paulistas**. São Paulo: Tuva Editora, 2014.

MAGALHÃES, Vanessa. **A Importância do Cinema como lazer e as suas formas de inclusão**. Artigo científico. Celacc/USP, 2015.

MATOS, Thais. **Cinema cresce no Brasil em 2019, mas público de filmes brasileiros foi menor que em 2018**. 14/01/2020, G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2020/01/14/cinema-cresce-no-brasil-em-2019-mas-publico-de-filmes-brasileiros-foi-menor-que-em-2018.ghtml>. Acesso em 25/04/2021.

RUBIM**,** Antonio Albino Canelas. **Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições**. In: Revista Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. v. 7, n. 13, p.101-113, 2007.

SARAVIA, Enrique. **Introdução à teoria da política pública**. In SARAVIA, Enrique; FERRAREZI, Elisabete (orgs.). **Políticas públicas**. ENAP, Brasília, 2006.

SEGRAVE, Kerry. **American films abroad: Hollywood's domination of the world's movie screens from the 1890's to the present**. Carolina do Norte: McFarland & Company, 1997.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. Editora Unesp, São Paulo, 2015.

Entrevistas

SANTINON, Letícia. Entrevista concedida para a autora deste trabalho via plataforma de conferência virtual em São Paulo em 18 de março de 2022.

ANEXOS

1. CEU ARICANDUVA

Cinema	Título	Distribuidora	Data da 1a Exibição	Público
Spcine Aricanduva	Bela e a Fera, A	DISNEY	21/05/2017	1.906,00
Spcine Aricanduva	Aladdin	DISNEY	01/08/2019	1.530,00
Spcine Aricanduva	Vingadores: Ultimato	DISNEY	25/07/2019	1.342,00
Spcine Aricanduva	Rock Dog - No faro do Sucesso	PARIS	06/07/2017	1.315,00
Spcine Aricanduva	Toy Story 4	DISNEY	03/10/2019	1.298,00
Spcine Aricanduva	Hotel Transilvânia 3: Férias Monstruosas	SPE	20/09/2018	1.264,00
Spcine Aricanduva	Incríveis 2, Os	DISNEY	04/10/2018	1.231,00
Spcine Aricanduva	Carrossel 2 - O Sumiço de Maria Joaquina	DW/PARIS	11/08/2016	1.223,00
Spcine Aricanduva	Pets - A Vida Secreta dos Bichos	UPI	27/10/2016	1.200,00
Spcine Aricanduva	Smurfs e a Vila Perdida, Os	SPE	25/06/2017	1.157,00

2. CEU BUTANTÃ

Cinema	Título	Distribuidora	Data da 1a Exibição	Público
Spcine CEU Butantã	Bela e a Fera, A	DISNEY	21/05/2017	2106
Spcine CEU Butantã	Vingadores: Ultimato	DISNEY	25/07/2019	1147
Spcine CEU Butantã	Incríveis 2, Os	DISNEY	04/10/2018	1136
Spcine CEU Butantã	Turma da Mônica - Laços	DW/PARIS	29/08/2019	1034
Spcine CEU Butantã	Dumbo	DISNEY	23/05/2019	1033
Spcine CEU Butantã	Toy Story 4	DISNEY	03/10/2019	1001
Spcine CEU Butantã	Extraordinário	PARIS	22/02/2018	1001

Spcine CEU Butantã	Pantera Negra	DISNEY	02/08/2018	978
Spcine CEU Butantã	Viva - A Vida é Uma Festa	DISNEY	02/08/2018	899
Spcine CEU Butantã	Rei Leão, O	DISNEY	14/11/2019	896

3. CEU CAMINHO DO MAR

Nome do Cinema	Título	Distribuidora	Data da 1a Exibição	Período Público
Spcine Caminho do Mar	Bela e a Fera, A	DISNEY	21/05/2017	1.663
Spcine Caminho do Mar	Carrossel 2 - O Sumiço de Maria Joaquina	DW/PARIS	11/08/2016	1.260
Spcine Caminho do Mar	Rei Leão, O	DISNEY	14/11/2019	1.243
Spcine Caminho do Mar	Turma da Mônica - Laços	DW/PARIS	29/08/2019	1.186
Spcine Caminho do Mar	Smurfs e a Vila Perdida, Os	SPE	25/06/2017	1.128
Spcine Caminho do Mar	Toy Story 4	DISNEY	03/10/2019	1.054
Spcine Caminho do Mar	Hotel Transilvânia 3: Férias Monstruosas	SPE	20/09/2018	1.022
Spcine Caminho do Mar	Moana - Um Mar de Aventuras	DISNEY	09/03/2017	1.000
Spcine Caminho do Mar	Procurando Dory	DISNEY	06/10/2016	994
Spcine Caminho do Mar	Pets - A Vida Secreta dos Bichos	UPI	27/10/2016	947

4. CEU FEITIÇO DA VILA

Nome do Cinema	Título	Dist	Data da Primeira Exibição	Período Público
CEU Feitiço da Vila	Bela e a Fera, A	Disney	21/05/2017	2.084

CEU Feitiço da Vila	Carrossel 2 - O Sumiço de Maria Joaquina	Downtown/Paris	11/08/2016	1.600
CEU Feitiço da Vila	Turma da Mônica - Laços	Downtown/Paris	29/08/2019	1.353
CEU Feitiço da Vila	Smurfs e a Vila Perdida, Os	Sony	25/06/2017	1.339
CEU Feitiço da Vila	Rock Dog - No faro do Sucesso	Paris	06/07/2017	1.234
CEU Feitiço da Vila	WiFi Ralph – Quebrando a Internet	Disney	21/03/2019	1.217
CEU Feitiço da Vila	Pets - A Vida Secreta dos Bichos	Universal	27/10/2016	1.202
CEU Feitiço da Vila	Rei Leão, O	Disney	14/11/2019	1.193
CEU Feitiço da Vila	Toy Story 4	Disney	03/10/2019	1.181
CEU Feitiço da Vila	Homem-Aranha no Aranhaverso	Sony	07/03/2019	1.168

5. CEU JAÇANÃ

Nome do Cinema	Título	Distribuidora	Data da 1a Exibição	Período Público
Spcine Jacana	Bela e a Fera, A	DISNEY	21/05/2017	2.263
Spcine Jacana	Smurfs e a Vila Perdida, Os	SPE	25/06/2017	1.756
Spcine Jacana	Turma da Mônica - Laços	DW/PARIS	29/08/2019	1.621
Spcine Jacana	Rei Leão, O	DISNEY	14/11/2019	1.328
Spcine Jacana	Toy Story 4	DISNEY	03/10/2019	1.319
Spcine Jacana	Procurando Dory	DISNEY	06/10/2016	1.294
Spcine Jacana	Cabana, A	PARIS	02/07/2017	1.276

Spcine Jacana	Moana - Um Mar de Aventuras	DISNEY	09/03/2017	1.258
Spcine Jacana	Incríveis 2, Os	DISNEY	04/10/2018	1.247
Spcine Jacana	Carrossel 2 - O Sumiço de Maria Joaquina	DW/PARIS	11/08/2016	1.224

6. JAMBEIRO

Nome do Cinema	Título	Dist	Data da 1a Exibição	Período Público
Spcine Jambeiro	Bela e a Fera, A	DISNEY	21/05/2017	2951
Spcine Jambeiro	Carrossel 2 - O Sumiço de Maria Joaquina	DW/PARIS	11/08/2016	1721
Spcine Jambeiro	Pets - A Vida Secreta dos Bichos	UPI	27/10/2016	1521
Spcine Jambeiro	Toy Story 4	DISNEY	03/10/2019	1398
Spcine Jambeiro	Procurando Dory	DISNEY	06/10/2016	1375
Spcine Jambeiro	Rei Leão, O	DISNEY	14/11/2019	1292
Spcine Jambeiro	Smurfs e a Vila Perdida, Os	SPE	25/06/2017	1253
Spcine Jambeiro	Moana - Um Mar de Aventuras	DISNEY	09/03/2017	1191
Spcine Jambeiro	Rock Dog - No faro do Sucesso	PARIS	06/07/2017	1180
Spcine Jambeiro	WiFi Ralph – Quebrando a Internet	DISNEY	21/03/2019	1156

7. MENINOS

Nome do Cinema	Título	Dist	Data da Primeira Exibição	Período Público
Meninos	Turma da Mônica - Laços	Downtown/Paris	29/08/2019	1740
Meninos	Bela e a Fera, A	Disney	21/05/2017	1719
Meninos	Carrossel 2 - O Sumiço de Maria Joaquina	Downtown/Paris	11/08/2016	1715
Meninos	Aladdin	Disney	01/08/2019	1525
Meninos	Toy Story 4	Disney	03/10/2019	1451

Meninos	Dumbo	Disney	23/05/2019	1352
Meninos	Moana - Um Mar de Aventuras	Disney	09/03/2017	1319
Meninos	WiFi Ralph – Quebrando a Internet	Disney	21/03/2019	1251
Meninos	Snoopy & Charlie Brown - Peanuts, o filme	Fox	31/03/2016	1240
Meninos	Corgi: Top Dog	Imagem	17/10/2019	1224

8. PARQUE VEREDAS

Cinema	Título	Dist	Data da 1a Exibição	Período Público
Parque Veredas	Bela e a Fera, A	DISNEY	21/05/2017	3002
Parque Veredas	Carrossel 2 - O Sumiço de Maria Joaquina	DW/PARIS	11/08/2016	2353
Parque Veredas	Toy Story 4	DISNEY	03/10/2019	2213
Parque Veredas	Turma da Mônica - Laços	DW/PARIS	29/08/2019	2090
Parque Veredas	Rei Leão, O	DISNEY	14/11/2019	2087
Parque Veredas	Incríveis 2, Os	DISNEY	04/10/2018	2019
Parque Veredas	Smurfs e a Vila Perdida, Os	SPE	25/06/2017	1989
Parque Veredas	Pets - A Vida Secreta dos Bichos	UPI	27/10/2016	1755
Parque Veredas	Touro Ferdinando, O	FOXI	12/04/2018	1727
Parque Veredas	WiFi Ralph – Quebrando a Internet	DISNEY	21/03/2019	1692

9. PAZ

Nome do Cinema	Título	Dist	Data da 1a Exibição	Período Público
Paz	Carrossel 2 - O Sumiço de Maria Joaquina	Downtown/Paris	11/08/2016	2344
Paz	Procurando Dory	Disney	06/10/2016	2016
Paz	Smurfs e a Vila Perdida, Os	Sony	25/06/2017	1790
Paz	Incríveis 2, Os	Disney	04/10/2018	1575
Paz	Moana - Um Mar de Aventuras	Disney	09/03/2017	1429
Paz	Hotel Transilvânia 3: Férias Monstruosas	Sony	20/09/2018	1389
Paz	Reino gelado, O: Fogo e gelo	Califórnia	31/08/2017	1259

Paz	Pets - A Vida Secreta dos Bichos	Universal	27/10/2016	1135
Paz	Bela e a Fera, A	Disney	21/05/2017	1133
Paz	Touro Ferdinando, O	Fox	12/04/2018	1069

10. PERUS

Nome do Cinema	Título	Dist	Data da 1a Exibição	Período Público
Spcine Perus	Bela e a Fera, A	Disney	21/05/2017	3552
Spcine Perus	Turma da Mônica - Laços	Downtown/Paris	29/08/2019	2421
Spcine Perus	Aladdin	Disney	01/08/2019	2346
Spcine Perus	Carrossel 2 - O Sumiço de Maria Joaquina	Downtown/Paris	11/08/2016	2223
Spcine Perus	Incríveis 2, Os	Disney	04/10/2018	2181
Spcine Perus	Smurfs e a Vila Perdida, Os	Sony	02/07/2017	2179
Spcine Perus	Toy Story 4	Disney	03/10/2019	2179
Spcine Perus	Vingadores: Ultimato	Disney	25/07/2019	2154
Spcine Perus	Rei Leão, O	Disney	14/11/2019	2133
Spcine Perus	Procurando Dory	Disney	06/10/2016	1843

11. QUINTA DO SOL

Nome do Cinema	Título	Dist	Data da 1a Exibição	Período Público
Spcine Quinta do Sol	Bela e a Fera, A	DISNEY	21/05/2017	2285
Spcine Quinta do Sol	Carrossel 2 - O Sumiço de Maria Joaquina	DW/PARIS	11/08/2016	1630
Spcine Quinta do Sol	Turma da Mônica - Laços	DW/PARIS	29/08/2019	1621
Spcine Quinta do Sol	Rei Leão, O	DISNEY	14/11/2019	1601
Spcine Quinta do Sol	Pets - A Vida Secreta dos Bichos	UPI	27/10/2016	1550
Spcine Quinta do Sol	Toy Story 4	DISNEY	03/10/2019	1292
Spcine Quinta do Sol	Procurando Dory	DISNEY	06/10/2016	1260
Spcine Quinta do Sol	Smurfs e a Vila Perdida, Os	SPE	02/07/2017	1242
Spcine Quinta do Sol	Cabana, A	PARIS	02/07/2017	1241
Spcine Quinta do Sol	Dumbo	DISNEY	23/05/2019	1234

12. SÃO RAFAEL

Nome do Cinema	Título	Dist	Data da 1a Exibição	Período Público
Spcine Sao Rafael	Bela e a Fera, A	DISNEY	21/05/2017	2604
Spcine Sao Rafael	Carrossel 2 - O Sumiço de Maria Joaquina	DW/PARIS	11/08/2016	1916
Spcine Sao Rafael	Procurando Dory	DISNEY	06/10/2016	1362
Spcine Sao Rafael	WiFi Ralph – Quebrando a Internet	DISNEY	21/03/2019	1162
Spcine Sao Rafael	Epa! Cadê o Noé?	PARIS		1089
Spcine Sao Rafael	Carros 3	DISNEY	14/09/2017	1088
Spcine Sao Rafael	Snoopy & Charlie Brown - Peanuts, o filme	FOXI	21/04/2016	1042
Spcine Sao Rafael	Smurfs e a Vila Perdida, Os	SPE	02/07/2017	1013
Spcine Sao Rafael	Hotel Transilvânia 3: Férias Monstruosas	SPE	20/09/2018	922
Spcine Sao Rafael	Carrossel: O Filme	DW/PARIS		889

13. TRÊS LAGOS

Nome do Cinema	Título	Dist	Data da 1a Exibição	Período Público
Spcine Tres Lagos	Bela e a Fera, A	Disney	21/05/2017	3400
Spcine Tres Lagos	Cabana, A	Paris	02/07/2017	2579
Spcine Tres Lagos	Toy Story 4	Disney	03/10/2019	2132
Spcine Tres Lagos	Vingadores: Ultimato	Disney	25/07/2019	2090
Spcine Tres Lagos	Carrossel 2 - O Sumiço de Maria Joaquina	Downtown/Paris	11/08/2016	2037
Spcine Tres Lagos	Incríveis 2, Os	Disney	04/10/2018	1933
Spcine Tres Lagos	Turma da Mônica - Laços	Downtown/Paris	29/08/2019	1933
Spcine Tres Lagos	Smurfs e a Vila Perdida, Os	SPE	02/07/2017	1848
Spcine Tres Lagos	Aladdin	Sony	01/08/2019	1830
Spcine Tres Lagos	Piratas do Caribe – A Vingança de Salazar	Disney	03/08/2017	1548

14. VILA DO SOL

Nome do Cinema	Título	Dist	Data da 1a Exibição	Período Público
Spcine Vila do Sol	Bela e a Fera, A	DISNEY	21/05/2017	2030
Spcine Vila do Sol	Carrossel 2 - O Sumiço de Maria Joaquina	DW/PARIS	11/08/2016	1436
Spcine Vila do Sol	Turma da Mônica - Laços	DW/PARIS	29/08/2019	1338
Spcine Vila do Sol	Smurfs e a Vila Perdida, Os	SPE	02/07/2017	1289
Spcine Vila do Sol	Carros 3	DISNEY	14/09/2017	1090
Spcine Vila do Sol	Incríveis 2, Os	DISNEY	04/10/2018	1087
Spcine Vila do Sol	Toy Story 4	DISNEY	03/10/2019	1083
Spcine Vila do Sol	WiFi Ralph – Quebrando a Internet	DISNEY	21/03/2019	1080
Spcine Vila do Sol	Homem-Aranha: Longe de Casa	SPE	22/08/2019	1053
Spcine Vila do Sol	Hotel Transilvânia 3: Férias Monstruosas	SPE	20/09/2018	1025

15. VILA ATLANTICA

Nome do Cinema	Título	Dist	Data da 1a Exibição	Período Público
Vila Atlantica	Bela e a Fera, A	Disney	21/05/2017	2254
Vila Atlantica	Incríveis 2, Os	Disney	04/10/2018	1843
Vila Atlantica	Vingadores: Ultimato	Disney	25/07/2019	1468
Vila Atlantica	Homem-Aranha no Aranhaverso	Sony	07/03/2019	1220
Vila Atlantica	Turma da Mônica - Laços	Downtown/Paris	29/08/2019	1165
Vila Atlantica	Toy Story 4	Disney	03/10/2019	1124
Vila Atlantica	WiFi Ralph – Quebrando a	Disney	21/03/2019	1105

	Internet			
Vila Atlantica	Smurfs e a Vila Perdida, Os	Sony	02/07/2017	1098
Vila Atlantica	Viva - A Vida é Uma Festa	Disney	02/08/2018	1023

16. CIDADE TIRADENTES

Nome do Cinema	Título	Dist	Data da 1a Exibição	Período Público
Spcine Cidade Tiradentes	Toy Story 4	DISNEY	03/10/2019	2.299
Spcine Cidade Tiradentes	Bela e a Fera, A	DISNEY	18/05/2017	2.182
Spcine Cidade Tiradentes	Turma da Mônica - Laços	DW/PARIS	29/08/2019	2.168
Spcine Cidade Tiradentes	Jumanji: Bem Vindo a Selva	SPE	29/03/2018	2.094
Spcine Cidade Tiradentes	Cabana, A	PARIS	30/06/2017	2.060
Spcine Cidade Tiradentes	Thor: Ragnarok	DISNEY	11/01/2018	2.007
Spcine Cidade Tiradentes	Vingadores: Ultimato	DISNEY	25/07/2019	1.961
Spcine Cidade Tiradentes	Smurfs e a Vila Perdida, Os	SPE	16/06/2017	1.945
Spcine Cidade Tiradentes	Rei Leão, O	DISNEY	14/11/2019	1.941
Spcine Cidade Tiradentes	Incríveis 2, Os	DISNEY	04/10/2018	1.930

17 e 18. CCSP - PAULO EMÍLIO e LIMA BARRETO

Nome do Cinema	Título	Dist	Data da 1a Exibição	Período Público
Spcine Paulo Emílio Salles Gomes	Festival Anima Mundi 2017	FEM	26/07/2017	1.668
Spcine Paulo Emílio Salles Gomes	Segunda mostra de cinema chines	FEM	28/09/2016	1.449
Spcine Paulo Emílio Salles	Sao Paulo Intl Film Festival (2016)	FEM	20/10/2016	1.186

Gomes				
Spcine Paulo Emílio Salles Gomes	41ª Mostra Internacional de São Paulo	FEM	19/10/2017	1.128
Spcine Paulo Emílio Salles Gomes	In-Edit - 9o Festival Internacional do Documentário Musical	FEM	15/06/2017	1.125
Spcine Paulo Emílio Salles Gomes	25° Mix Brasil	FEM	16/11/2017	981
Spcine Paulo Emílio Salles Gomes	Inéditos do Cinema Brasileiro	INDP	07/03/2017	725
Spcine Paulo Emílio Salles Gomes	Aquarius	VITRINE	15/09/2016	701
Spcine Paulo Emílio Salles Gomes	Festival Mix (2016)	FEM	10/11/2016	636
Spcine Paulo Emílio Salles Gomes	Me Chame Pelo Seu Nome	SPE	08/03/2018	600

Nome do Cinema	Título	Dist	Data da 1a Exibição	Periodo Publico
Spcine Lima Barreto	Sao Paulo Intl Film Festival (2016)		20/10/2016	2433
Spcine Lima Barreto	43° Mostra Internacional de Cinema de São Paulo		06/02/2019	2272
Spcine Lima Barreto	Festival Anima Mundi 2017		26/07/2017	2131
Spcine Lima Barreto	Mostra Breves e Inéditos		12/03/2019	2128
Spcine Lima Barreto	42ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo		18/10/2018	2019
Spcine Lima Barreto	Aquarius	Vitrine	02/09/2016	2002
Spcine Lima Barreto	Post- Horror Cinema	Independente	05/09/2017	1805
Spcine Lima Barreto	Mostra Distopia		01/02/2019	1789
Spcine Lima	Mostra Romance 21: Os Melhores do		19/09/2017	1777

Barreto	Século			
Spcine Lima Barreto	Retrospective: Hirokazu Koreeda		18/07/2017	1756

19. CINE OLIDO

Nome do Cinema	Título	Dist	Data da 1a Exibição	Periodo Publico
Spcine Cine Olido	11° Festival In Edit Brasil	FEM	13/06/2019	1934
Spcine Cine Olido	In-Edit - 9o Festival Internacional do Documentário Musical	FEM	15/06/2017	1815
Spcine Cine Olido	41ª Mostra Internacional de São Paulo	FEM	19/10/2017	1628
Spcine Cine Olido	42ª Mostra Internacional de Cinema em São Paulo	FEM	18/10/2018	1472
Spcine Cine Olido	10° Festival In Edit Brasil	FEM	07/06/2018	1454
Spcine Cine Olido	Festival Mix (2019)	FEM	14/11/2019	1452
Spcine Cine Olido	43° Mostra Internacional de Cinema de Sao Paulo	FEM	17/10/2019	1368
Spcine Cine Olido	Vida Invisível, A	SPRIVIT	10/01/2020	1145
Spcine Cine Olido	6ª Mostra Mosfilm De Cinema Russo	FEM	05/12/2019	1030
Spcine Cine Olido	12º Festival de Cinema LatinoAmericano de São Paulo	INDP	27/07/2017	931

20. ROBERTO SANTOS

Nome do Cinema	Título	Dist	Data da 1a Exibição	Periodo Publico
Spcine Roberto Santos	Parasita	ALP/PAN	30/01/2020	1.231
Spcine Roberto Santos	Quarta Na Faixa (2019)	FEM	01/11/2018	739
Spcine Roberto Santos	Bela e a Fera, A	DISNEY	13/05/2017	599
Spcine Roberto Santos	Bacurau	VITRINE	03/10/2019	594
Spcine Roberto Santos	Aladdin	DISNEY	25/07/2019	508

Spcine Roberto Santos	Festival Varilux de Cinema Francês (2019)	FEM	06/06/2019	473
Spcine Roberto Santos 1	Horizonte Profundo – Desastre no Golfo	PARIS	27/04/2017	391
Spcine Roberto Santos	Cabana, A	PARIS	29/06/2017	380
Spcine Roberto Santos 1	Smurfs e a Vila Perdida, Os	SPE	16/06/2017	378
Spcine Roberto Santos	Turma da Mônica - Laços	DW/PARIS	23/08/2019	341