

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PRODUÇÃO CULTURAL

JÚLIA CAMACHO RODRIGUES

QUASE CATÁLOGO
POLÍTICAS DE FOMENTO E CINECLUBISMO - UM ESTUDO DE CASO

Niterói
2020

JÚLIA CAMACHO RODRIGUES

QUASE CATÁLOGO
POLÍTICAS DE FOMENTO E CINECLUBISMO - UM ESTUDO DE CASO

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao curso de Bacharelado em
Produção Cultural, como requisito parcial
para conclusão do curso.

ORIENTADORA:
PROF.^A DR.^A MARIA TERESA MATTOS DE MORAES

Niterói
2020

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

R696q Rodrigues, Júlia Camacho
Quase Catálogo : políticas de fomento e cineclubismo - um estudo de caso / Júlia Camacho Rodrigues ; Maria Teresa Mattos de Moraes, orientadora. Niterói, 2020.
66 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2020.

1. Cineclube. 2. Política Cultural. 3. Niterói (RJ). 4. Mulheres diretoras. 5. Produção intelectual. I. Moraes, Maria Teresa Mattos de, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

JÚLIA CAMACHO RODRIGUES

QUASE CATÁLOGO
POLÍTICAS DE FOMENTO E CINECLUBISMO - UM ESTUDO DE CASO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Bacharelado em Produção Cultural, como requisito parcial para conclusão do curso.

Aprovada em 14 de dezembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria Teresa Mattos De Moraes (Orientadora) - UFF

Prof.^a Dr.^a Marina Cavalcanti Tedesco - UFF

Prof.^a Dr.^a Juliana Lopes Da Silva - IFB

ATA DA SESSÃO DE ARGUIÇÃO E DEFESA DE TRABALHO FINAL II

Ao décimo quarto dia do mês de Dezembro de 2020, às dez horas, realizou-se de forma remota (online), excepcionalmente, em conformidade com a Decisão N°. 100/2020 de 21/05/2020, do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Federal Fluminense, a sessão pública de arguição e defesa do Trabalho Final II intitulado “**QUASE CATÁLOGO: POLÍTICAS DE FOMENTO E CINECLUBISMO - UM ESTUDO DE CASO**”, apresentado por **Júlia Camacho Rodrigues**, matrícula 214033074, sob orientação do(a) Prof(a). Dr^a Maria Teresa Mattos de Moraes.

A banca examinadora foi constituída pelos seguintes membros:

- 1º Membro (Orientador(a)/Presidente): Dr^a Maria Teresa Mattos de Moraes
2º Membro: Dr^a Marina Cavalcanti Tedesco
3º Membro: Dr^a Juliana Lopes Da Silva

Após a apresentação do(a) candidato(a), a banca examinadora passou à arguição pública. O(a) discente foi considerado(a):

Aprovado

Reprovado

Com nota final após arguição:

10,0

E para constar do respectivo processo, a coordenação de curso elaborou a presente ata que vai assinada pelo presidente da banca:



Presidente da Banca

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao Curso de Produção Cultural e à comunidade do IACS por serem espaços de acolhimento. As trocas e experiências vividas na universidade foram fundamentais nesse percurso. Que este espaço de produção de conhecimento possa acolher cada vez mais estudantes.

À Tetê Mattos, minha querida orientadora, que me mostrou que era possível realizar essa pesquisa. Obrigada pelo direcionamento e por toda contribuição à minha pesquisa e formação.

Agradeço aos professores que me motivaram durante essa trajetória, e aos amigos e colegas de curso, que fizeram essa experiência ser tão especial.

Agradeço às entrevistadas, Julia Pacheco, que contribuiu com esse trabalho ao conceder a mim uma entrevista tão atenciosa, e Nina Tedesco, por me permitir descobrir mais sobre o Cineclube Quase Catálogo. Obrigada pela entrevista concedida, essencial para o desenvolvimento dessa pesquisa, e por estar presente nessa banca.

À Juliana Lopes, que se dispôs a integrar esta banca e contribuir com suas considerações a este trabalho.

Aos meus pais, por todo amparo e motivação, e à minha irmã, Flávia, por ser minha sustentação e meu abrigo tantas vezes.

À Gabriella Felix, pelo incansável apoio e parceria. E, a todos os amigos e familiares que me acompanharam e me incentivaram até aqui.

Por fim, agradeço, simbolicamente, aos cineclubistas e à todas as diretoras e realizadoras de cinema brasileiro.

RESUMO

Estudo da trajetória da prática cineclubista, desde seu surgimento até o presente momento, focando a interface da atual política de fomento Programa de Fomento ao Audiovisual de Niterói e o cineclube feminista Quase Catálogo, dedicado ao cinema de mulheres. A metodologia se baseou nos seguintes tipos de pesquisa: a bibliográfica, com a realização de revisão tanto sobre questões cineclubistas, quanto de políticas culturais, bem como análise de documentos (relatórios da prefeitura e dados oficiais da ANCINE); a qualitativa, com apresentação de trechos de duas entrevistas (uma, com Julia Pacheco, coordenadora do programa Niterói Cidade do Audiovisual, e outra, com Nina Tedesco, uma das idealizadoras e curadoras do Cineclube Quase Catálogo); e a quantitativa, já que, em alguns capítulos, serão observadas tabelas e percentuais.

Palavras-chave: cineclube; Quase Catálogo; políticas culturais; Niterói; mulheres diretoras.

ABSTRACT

Trajectory study of the film society practice, from its emergence to the present moment, focusing on the interface of the current promotion policy "Programa de Fomento ao Audiovisual de Niterói" and the feminist film society "Quase Catálogo", dedicated to the women's cinema. The methodology was based on the following types of research: the bibliographic, reviewing both film societies and cultural politics issues, as well as document analysis (Niterói's city hall's reports and official ANCINE data); the qualitative, containing excerpts from two interviews (one, with Julia Pacheco, coordinator of the program "Niterói Cidade do Audiovisual", and the other, with Nina Tedesco, one of the creators and curators of the "Cineclube Quase Catálogo"); and the quantitative, since, in some chapters, tables and percentages will be observed.

Keywords: film societies; Quase Catálogo; cultural politics; Niterói; female directors.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	8
1	INTERFACES HISTÓRICAS DO CINECLUBE E DAS POLÍTICAS CULTURAIS	12
2	CINECLUBISMO E O EDITAL DE FOMENTO AO AUDIOVISUAL DE NITERÓI	26
2.1.	Programa Niterói Cidade do Audiovisual e Editais de Fomento ao Audiovisual de Niterói	30
3	O CINECLUBE “QUASE CATÁLOGO”	43
3.1.	Construção social do gênero e a representatividade das mulheres	43
3.2	A disparidade de gênero no audiovisual brasileiro	44
3.3	O cineclube “Quase Catálogo”	47
3.4	Cinema e cineclubismo enquanto práticas sociais	59
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	63

INTRODUÇÃO

Historicamente, a França foi berço de diversos movimentos sociais, culturais e artísticos. Assim como o cinema, o cineclubes também teve origem nesse país. Há registros da existência da prática cineclubista desde 1907, de forma não estruturada. Oficialmente, sua origem vem dos anos 1920, em um contexto artístico francês de ruptura com a ideia naturalista e realista, trazendo inovações teóricas e estéticas em um movimento que ficou conhecido como *avant-garde*. No âmbito do cinema, foi com a intenção de “promover o cinema de pesquisa estética” (LISBOA, 2011: p. 358) que o crítico italiano Riccioto Canudo e o crítico francês Louis Delluc criaram o movimento cineclubes, entre 1920 e 1921. A primeira sessão oficial de um cineclubes data de novembro de 1921, em Paris, com a exibição do filme expressionista alemão *O Gabinete do Doutor Caligari* (Robert Wiene, 1919), seguido de debate.

Delluc também foi o responsável pela expressão “cine-club”, criada em janeiro de 1920 no lançamento do semanal *Journal du Cine-Club*, posteriormente chamado apenas de *Cine-Club*. Neste, Delluc “militava por um cinema francês de qualidade, livre das pressões econômicas e com uma postura de *avant-garde* artística” (LISBOA, 2011: p. 358). Este jornal, destinado especialmente aos espectadores, publicou, pela primeira vez, detalhadamente, a programação de todas as salas de cinema, incluindo a origem dos filmes, seus realizadores e intérpretes. Tinha como objetivo apresentar uma outra abordagem ao cinema e categoricamente legitimá-lo enquanto arte, tentando também estimular encontros de amantes do cinema, sendo de grande influência na criação de alguns novos cineclubes pela França na época.

Já Riccioto Canudo fundou o CASA - *Club d'Amis du Septime Art* (Clube de Amigos da Sétima Arte), um espaço cultural que reunia artistas, teóricos e milionários que financiavam experimentos da *avant-garde* francesa. Nesse primeiro momento, o cineclubes era uma atividade distante das camadas mais populares da sociedade, com uma intelectualidade que não ultrapassava a burguesia, e que difundia a ideia do “cinema como arte, com sua especificidade estética, independente do seu valor comercial” (LISBOA, 2011: p. 359).

Sendo assim, surgiu como um movimento teórico de compreensão do cinema, com preocupações estéticas e forte caráter também de legitimação como a sétima arte, e de resistência à padronização imposta pelo modelo comercial presente. Era uma época de forte tensão política e social, com movimentos artísticos e operários dividindo a cena. Para além, em pouco tempo já foi manifestado o caráter de luta no cineclubismo contra a censura com a exibição de um filme proibido no Ciné-Club de France, em 1927.

Felipe Macedo (2006) aponta que cineclube é definido no dicionário como “uma associação que reúne apreciadores de cinema para fins de estudo e debates e para a exibição de filmes selecionados”, entretanto o autor apresenta um contraponto:

A imprensa e o senso comum amesquinham esse sentido e tratam o cineclubismo como uma atividade de mero lazer cultural, fomentada talvez por algum tipo de *nerd*, um tipo de fanático juvenil amante do cinema. Ou como um sinônimo de sofisticação do consumidor, uma espécie de grife que adorna desde sessões especiais na televisão até salas “diferenciadas” que exibem os filmes com expectativa de público menor (MACEDO, 2006: p. 309)

Os cineclubes sempre foram um local de estudo, informação e também de formação para muitos profissionais do audiovisual. É inegável sua função cultural, mas, certamente, longe de ser um mero lazer. Se, na década de 1920, o objetivo do cineclube, inicialmente, era estudar e debater a estética do cinema, ao longo de um século de existência, outros objetivos foram incluídos e alcançados. Macedo (2006) afirma que “os cineclubes têm uma história própria, que liga a evolução do seu trabalho às diferentes situações nacionais, culturais e políticas em que se desenvolveram” (MACEDO, 2006: p. 310). Assim, se moldam ao tempo, ao local e às circunstâncias, por isso fica tão evidente em sua trajetória como os elementos políticos e sociais foram destaque em tantos momentos.

“Toda produção cultural traz consigo uma intenção cultural (e política) que é atribuída ao seu valor de uso e troca dentro de determinados campos.” (SILVA, 2011: p. 95-96). Com efeito, a cultura se manifesta nas trocas entre diferentes grupos, conscientemente ou não, e, assim, se estabelecem os significados e suas atribuições dentro de um campo cultural. O cineclubismo, por essência, é um movimento que tem um propósito na cultura em que está inserido, seja este cultural, ético, religioso ou outro. A estrutura democrática, participativa, de pesquisa e reflexão já são expressões desse objetivo. Além disso, é um importante mecanismo para garantir mais visibilidade a determinados grupos sociais e diferentes temáticas dentro do audiovisual.

A questão central deste trabalho concentra-se em analisar a prática cineclubista na cidade de Niterói, a partir de uma política de fomento público, observando o recorte de gênero no cineclubismo atual da cidade. Considerando a relevância desse debate, a proposta é recuperar e investigar a história do cineclube diante das políticas culturais brasileiras e apurar as desigualdades de gênero no setor audiovisual no país, buscando compreender essas relações de poder e saber.

A fim de realizar o estudo proposto, a metodologia se baseou nos seguintes tipos de pesquisa: a bibliográfica, com a realização de revisão tanto sobre questões cineclubistas, quanto de políticas culturais, bem como análise de documentos (relatórios da prefeitura e dados oficiais da ANCINE); a qualitativa, com apresentação de trechos de duas entrevistas (uma, com Julia Pacheco, coordenadora do programa Niterói Cidade do Audiovisual, e outra, com Nina Tedesco, uma das idealizadoras e curadoras do Cineclube Quase Catálogo); e a quantitativa, já que, em alguns capítulos, serão observadas tabelas e percentuais.

Trata-se, aqui, de um estudo de caso - CINECLUBE QUASE CATÁLOGO, que se inicia com o aprofundamento em bibliografia pautada nas questões da história do cineclube e das políticas públicas vinculadas à prática cineclubista. A partir disso, o embasamento avança às questões mais centradas no setor audiovisual do Estado do Rio de Janeiro e da cidade de Niterói, destacando-se uma política cultural realizada pela Prefeitura Municipal de Niterói. Por fim, será apresentada análise do cineclube feminista contemplado duas vezes em editais de fomento da cidade.

Esse trabalho surge diante do desejo de pesquisar o contexto do cineclube Quase Catálogo e também de uma proximidade pessoal com os temas abordados. A prática discente da graduação em Produção Cultural, sobretudo no que tange a Políticas Culturais e Projetos Culturais, proporcionaram a vontade de investigar as questões do cineclube, enquanto prática cultural, atravessado pelas políticas de fomento. Ainda, as contribuições de disciplinas nos campos das Teorias de Arte e Cultura e de Planejamento Cultural favorecem um olhar atento à teia de significados que uma prática social promove na sociedade.

As experiências na ANCINE, em dois anos de estágio, evidenciaram a disparidade de gênero no audiovisual brasileiro e as tentativas de correção dessas desigualdades por parte da agência. Além desse ponto, outra questão que o trabalho busca promover reflexão é o constante baixo investimento governamental na categoria de cineclubes. Em decorrência disso, construiu-se o tema de cineclubes, políticas culturais e um projeto que representa, na prática, a união dessas duas esferas, o cineclube Quase Catálogo, dedicado ao cinema realizado por mulheres diretoras.

Para investigar a atuação cineclubista no Brasil, especialmente no Estado do Rio de Janeiro, recorre-se à contribuição de três importantes pesquisadores e cineclubistas do estado: Débora Butruce, Felipe Macedo e Rodrigo Bouillet. No campo do audiovisual, o trabalho se desenvolve a partir de dados apresentados pela ANCINE, com o aporte teórico dos estudos de gênero de Joan Scott, dialogando com conceitos de cinema enquanto prática social (TURNER, 1997).

Dessa forma, o primeiro capítulo retoma o surgimento e a trajetória do cineclubismo no Brasil. São pontuados alguns importantes momentos históricos e políticos que afetaram a atividade, bem como as políticas elaboradas para seu fortalecimento. Para mais, o capítulo aborda questões conceituais acerca da cultura, da função do cineclube enquanto prática social e da importância das políticas culturais no país.

Já o segundo capítulo se concentra em um universo mais regional: como o Estado do Rio de Janeiro que se destaca no audiovisual do país e a cidade de Niterói, no estado. Diante disso, é discutido o programa municipal “Niterói Cidade do Audiovisual”, com ênfase no Programa de Fomento Audiovisual, que foi o responsável pelas duas edições do Edital de Fomento ao Audiovisual de Niterói, extensamente examinado neste trabalho.

Para o terceiro e último capítulo, revela-se o projeto de cineclube contemplado nas duas edições do mencionado edital. Um projeto feminista, dedicado a exibir e debater filmes de diretoras mulheres. Dessa forma, são tratadas as questões da disparidade de gênero na sociedade e sua manifestação no audiovisual brasileiro, das dificuldades de produção e exibição de filmes de realizadoras, bem como da função social do audiovisual e dos cineclubes para as comunidades em que se encontram.

Esse trabalho não visa trazer respostas definitivas - e nem seria possível fazê-lo. Na verdade, trata-se da intenção de provocar novas reflexões sobre o cineclube e o feminismo que atravessa as telas. No caso aqui trabalhado, dar foco em como políticas públicas no âmbito da cultura permitem que a prática cineclubista aconteça de maneira mais inclusiva, enredada nas situações e atividades que buscam novos sentidos e propostas. Não só para os espectadores que moram ou vêm à cidade de Niterói, mas também para aqueles que percebem as disparidades socioculturais e buscam transformações. Assim, o trabalho procura informar e atentar o leitor acerca dessas questões, a fim de promover novos olhares sobre a prática cineclubista.

1 – INTERFACES HISTÓRICAS DO CINECLUBE E DAS POLÍTICAS CULTURAIS

Também no início do século XX, o movimento cineclubista surgiu em outros países fora da Europa, inclusive no Brasil, como uma nova possibilidade de exibição, mais precisamente como uma reação a determinadas insuficiências no cinema comercial. Felipe Macedo aponta algumas razões que levaram pessoas do mundo todo a buscar essa alternativa, seja pela insatisfação com os “modelos rígidos e etnocêntricos estabelecidos pela indústria cinematográfica” (MACEDO, 2006: p. 312), a decepção do realizador de estar integralmente subordinado às regras dos estúdios, à revolta com a “censura onipresente”, e à preocupação com a “afirmação de cinemas nacionais, que retratassem outras culturas e modos de vida” (Id.ibid.).

Assim, ainda em 1917, havia uma organização no Rio de Janeiro formada por alunos que frequentavam juntos os cinemas Íris e Pátria e, em seguida, debatiam os filmes. Esses encontros com métodos cineclubistas eram liderados por Adhemar Gonzaga e Pedro Lima, e os debates aconteciam na casa do colecionador de filmes Álvaro Rocha. Embora ali já houvesse traços de cineclubismo, foi apenas em 13 de junho 1928, também no Rio de Janeiro, com a fundação do Chaplin Club, que se concretizou, de fato, o surgimento da atividade no país, pois só nesse momento houve um “movimento sistemático de exibição e discussão de filmes” (BUTRUCE, 2003: p. 117).

com a fundação do *Chaplin Club* temos a primeira iniciativa brasileira para discutir o cinema enquanto manifestação cultural e artística. Corresponde ao primeiro cineclubes a constituir estatutos, organizar sistematicamente reuniões e sessões de cinema, editar uma publicação e ter uma preocupação com a pesquisa cinematográfica (LOURENÇO, 2011: p. 46)

O Chaplin Club foi fundado por quatro estudantes universitários da elite carioca - Otávio de Faria, Plínio Sussekind Rocha, Cláudio Mello e Almir Castro. A partir de encontros realizados na casa de Mello, os amigos debatiam sobre o cinema europeu, especialmente alemão, criticavam fortemente o cinema falado hollywoodiano e exaltavam o cinema de Charles Chaplin. Com o objetivo de estudar e analisar o cinema em novo patamar, buscavam apresentar filmes do “cinema de arte” ou “verdadeiro cinema” (LOURENÇO, 2011: p. 26). De forma análoga às intenções iniciais do movimento francês, aqui, no Brasil, havia uma preocupação fortemente estética, e também com “aspectos formais do cinema, parecendo buscar um conceito de qualidade técnica no cinema mudo dos Estados Unidos” (LISBOA, 2011: p. 363).

O Chaplin Club teve papel essencial na construção de um novo caráter no universo cinéfilo. O cineclubes inaugurou um debate amplo acerca da linguagem cinematográfica, da estética dos filmes, dos contextos e suas relações, enquanto parte de um movimento

cinematográfico. Por meio desses debates, o Chaplin Club foi de grande importância, também, para promover estudos e inserir um olhar muito mais extensivamente analítico. Um grande destaque foi a revista *O FAN*, que teve nove exemplares publicados entre 1928 e 1930. Analisou profundamente o cinema brasileiro, as relações políticas na questão de incentivo à produção, além de extensas críticas a elementos da indústria.

FIGURA 1 – Capa da primeira edição da revista *O FAN*, publicada em agosto de 1928



Fonte: Arquivo da Cinemateca Brasileira.¹

A criação de outros cineclubes, predominantemente com forte caráter jovem e intelectual, se deu sobretudo a partir da fundação do Clube de Cinema de São Paulo, criado por Paulo Emílio Salles Gomes, em 1940, no meio acadêmico da Universidade de São Paulo. No entanto, Lisboa (2011) destaca que, nos anos 1940-1950, o cineclubismo ficou muito restrito aos meios estudantis, não conseguindo se estabelecer um movimento político e social como havia na França - fato que só foi ocorrer efetivamente no Brasil após o Golpe de Estado de 1964. Butruce (2003) também ressalta como o estágio inicial do cineclubismo nacional é bastante exclusivo, uma vez que a discussão se limitava a um restrito grupo de intelectuais da cultura cinematográfica.

Apesar de ser um movimento restrito, “a iniciativa sugere uma nova forma de se relacionar com o cinema, o início de uma reflexão crítica e coletiva” (BUTRUCE, 2003: p.

¹ Disponível em http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/colecoes_fan.html. Acesso em 13/08/2020.

118). Dessa forma, havia uma dinâmica de repensar a fruição, o consumo e uma forma alternativa de exibição do cinema por parte do público. Lourenço (2011) ainda indica outros aspectos dessa íntima relação entre cineclube e cinema:

A consolidação do movimento cineclubista é inseparável da consolidação da cultura cinematográfica. Ela é resultado de basicamente dois movimentos: a afirmação do cinema enquanto arte; e uma trajetória histórica de formação e organização de um público interessado em consumir, discutir e pesquisar sobre cinema. O gosto pelo cinema levava aos prazeres da leitura e da escrita. Estas atividades permitiram outras formas de fruição dos filmes e uma mudança na forma de ver e experimentá-los. (LOURENÇO, 2011: p. 43)

Destaca-se, também, que a história do cineclube no Brasil teve evidentes mudanças acompanhando o contexto político nacional e o próprio desenvolvimento da sociedade. Nesse contexto, salienta-se como um dos primeiros grandes entraves quando o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) fechou o Clube de Cinema pouco tempo após seu surgimento. Este só foi reaberto em 1946 com o fim do Estado Novo, mesma época em que diversos outros cineclubes passaram a ser criados no país, sendo, de fato, um movimento político-cultural.

No final da década de 1940, o Clube de Cinema de São Paulo se une ao Museu de Arte Moderna (MAM) para formar a Filmoteca do MAM. Esta foi o início do que, futuramente, se consagrou a Cinemateca Brasileira², órgão independente em 1956 com a criação do Centro de Cineclubes de São Paulo, que cumpriu papel essencial para o cenário cineclubista na década seguinte, atuando na distribuição de filmes e organização de mostras e cursos do setor, além de ser uma instituição de extrema importância até hoje. Assim como ocorreu aqui no Brasil, quase em todos os países, as cinematecas evoluíram a partir de cineclubes.

Paralelamente, o Centro de Cineclubes foi a primeira entidade representativa de cineclubes. Como reforça Baldini (2012), o propósito inicial era apoiar e orientar cineclubes de todo o país, mas o desenvolvimento da atividade nas regiões superou rapidamente esse projeto. Sua ação de destaque foi a elaboração da Jornada dos Cineclubes Brasileiros, um “encontro sob o formato de fórum de discussão e deliberação, até então anual que agora passa a bienal”³ (BOUILLET, 2006: p. 6). As Jornadas sempre ocorreram de forma itinerante, percorrendo

² Para mais informações sobre a Cinemateca, consultar (FOSTER, 2010).

“Filmes Domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira”. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, na linha História e Políticas do Audiovisual, para obtenção do título de mestre em Imagem e Som. São Carlos, 2010.

³ Agora leia-se como 2003.

diversas cidades pelo Brasil ao longo de suas edições, e foram uma importante conquista dos cineclubistas.

A partir de 1950, foram instituídas as federações de cineclubes em diversos estados brasileiros, acompanhando as demandas de um movimento que vinha crescendo notavelmente no país. Para compreender esse fenômeno, faz-se necessário resgatar um contexto mais amplo. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, os países europeus iniciaram um processo de reconstrução do cineclubismo, que estava praticamente interrompido durante os anos de guerra. As federações nacionais foram sendo criadas aos poucos e, em 1947, foi instituída a Federação Internacional de Cineclubes (FICC)⁴, membro do Comitê Consultivo da Unesco, que estabeleceu princípios básicos ao cineclubismo, como o caráter não comercial, o compromisso com o cinema independente e experimental, e o propósito de criar uma rede internacional de circulação de filmes (*Caderno Cine Mais Cultura*, p. 9).

Nesse contexto, surgiu o Conselho Nacional dos Cineclubes (CNC), frente à criação das federações regionais nos estados brasileiros e à necessidade de um órgão que organizasse os cineclubes. É uma associação cultural sem fins lucrativos, filiada à FICC, que se torna a entidade nacional representante dos cineclubes brasileiros (Macedo, 2006). O CNC foi criado, em 1962, durante a III Jornada Nacional dos Cineclubes e sua diretoria é definida durante essas Jornadas.

Em meio a diversas mudanças que ocorriam na sociedade, um relevante fator dessa época foi a forte participação da juventude nessa organização. Houve uma expansão do cineclubismo principalmente por meio de escolas e universidades, assim como o fortalecimento do caráter político devido aos movimentos estudantis. Nesse momento em que os cineclubes debatiam o acesso à cultura, também se organizaram como um importante instrumento de resistência à ditadura militar. Igualmente deve ser destacado o Cinema Novo, importante movimento da época, com fortes objetivos sociais e politizados que impactou não só o cinema, mas também os cineclubes nesse período. A relação inversa também era verdadeira, pois os cineclubes, com sua atuação informativa na categoria cinematográfica, fortaleceram o Cinema Novo.

⁴ “A Federação Internacional de Cineclubes (FICC) é uma organização internacional representativa dos cineclubes, membro do Comitê Consultivo da UNESCO, que foi fundada em 1947 durante o Festival de Cannes, França, e que hoje agrupa mais de 30 países, com cerca de 50 Federações Nacionais. Estas associações de cultura cinematográfica, estão unidas por seu compromisso com a difusão do audiovisual em nível popular, extensivo ao processo educacional, contra o elitismo e os privilégios no campo da educação e da função do cinema.” (MACEDO, 2006: p. 330)

Com o agravamento da ditadura, os debates culturais e de acesso ao cinema foram deixados em segundo plano, pois, além de ter sido necessário se organizar enquanto movimento de resistência e tentar uma função de “educar o povo através do cinema”, a indústria cinematográfica e cultural como um todo também passava por um processo de desmantelamento e enfrentava graves repressões e perseguições, inclusive aos cineclubes. Desse período, também cabe salientar a importância que as Jornadas tiveram em um contexto de movimento cineclubista sob os efeitos da ditadura, bem como de organização de resistência.

A VII Jornada é realizada às vésperas do Ato Institucional 5 (AI-5), e seus dados mostram o efeito da Ditadura no movimento cineclubista. No ano de 1968, segundo dados de Macedo (2006), existiam cerca de 300 cineclubes em atividade no país; em 1969, com as pressões para o desmantelamento das mais diversas instituições no país, esse número caiu para no máximo uma dúzia. (BALDINI, 2012: p. 60)

No entanto, na década de 1970, mesmo ainda em plena ditadura no país, os cineclubes voltam a se estruturar, assim como os profissionais da área, por meio de sindicatos e associações, visando reorganizar e fortalecer o setor. Passaram a discutir temas sociais, extremamente necessários ao contexto, e alcançaram um público maior. Tais fatores garantiram um caráter bem mais popular ao cineclubismo, que foi ganhando força em diversos estados e capitais.

Na 10ª Jornada Nacional de Cineclubes, em Juiz de Fora (MG), foi criada a Distribuidora Nacional de Filmes para Cineclubes - Dinafilme, integrada ao CNC. O órgão tinha um patrimônio de clássicos em 16mm que eram cedidos do acervo da Cinemateca, e, posteriormente, também de um setor da Embrafilme, além de filmes de outros países latino-americanos. Era uma forte alternativa à censura dos filmes na década de 1970, contudo, sua sede foi invadida, mais de uma vez, pela polícia federal, para apreensão de filmes clássicos, documentários etc., dentre outras repressões. Por mais que o movimento cineclubista e suas entidades tentassem se reorganizar, a ditadura foi um período extremamente difícil para o setor.

Assim como ocorreu na França, no final da década de 1930, quando alguns cineclubes operários foram criados tão somente com a intenção política de “promover uma educação popular através do cinema” (LISBOA, 2011: p. 359), durante o período da *Front Populaire* francesa, no Brasil ocorreu algo similar. Até o fim da ditadura, muitos cineclubes se fortaleceram em um papel majoritariamente político, de resistência. Dessa forma, com a redemocratização nos anos 1980, vários destes cineclubes não tinham mais seu propósito – majoritariamente político - e acabaram encerrando suas atividades. Muitos de seus representantes seguiram caminhos políticos e de movimentos sociais e partidários. Efetivou-se nesse momento uma nova

fase para aqueles que Débora Butruce chamou de “interessados em um trabalho verdadeiramente cultural” (BUTRUCE, 2003: p. 122), dentro de um contexto que, na época, não enxergava a atuação política como uma ação cultural. Todavia, enfrentavam, agora, a dificuldade da quase ausência de produções audiovisuais causada pelas medidas ditatoriais e de censura.

Ao longo dessa década, Butruce (2003) aponta que alguns cineclubes se direcionaram para o rumo da profissionalização da atividade, montando salas com equipamentos em 35mm. O que, para Bouillet (2006), gera ganhos econômicos, porém perdas ideológicas em seus desdobramentos. Esse fato só foi possível pela grande quantidade de cinemas que teve de encerrar suas atividades. Assim, os espaços e equipamentos, nesse momento com mais disponibilidade, passaram a ser mais acessíveis. Por outro lado, dividiram o movimento cineclubista, pois o uso da projeção em 35mm era visto como um movimento burguês e surgiu um sentimento quase combativo a este novo formato. Os cineclubes 16mm foram ficando cada vez mais escassos, enquanto os 35mm se rendiam gradativamente à lógica de mercado.

Na década de 1980, a Embrafilme fechava o departamento que cuidava de fazer cópias 16mm de filmes originalmente em 35mm. Ao mesmo tempo, havia a progressiva diminuição da fabricação de projetores e de películas virgens em 16mm. Sendo assim, a exibição deste tipo de material tornou-se cada vez mais difícil (escassez de peças para reposição de um lado, desgaste das cópias do outro) e a produção de conteúdo a ficar restrita a pequenos círculos, como o universitário. (BOUILLET, 2006: pág. 105)

Além disso, a década seguinte trouxe outras dificuldades em um contexto cultural mais amplo. Em 1990, o então presidente do Brasil Fernando Collor extinguiu o Ministério da Cultura e suas políticas culturais. Também erradicou a Embrafilme (órgão responsável pelo financiamento, coprodução e distribuição do cinema nacional) e o Concine (órgão fiscalizador do setor audiovisual brasileiro que controlava a obrigatoriedade da exibição dos filmes nacionais)⁵. A produção audiovisual brasileira sofreu drástica queda.

O início da década de 1990 também foi de quase total desarticulação do movimento cineclubista. Além dos prejuízos a todo o setor cinematográfico, esse fato também se deu tanto pela inativação de cineclubes e suas entidades representativas, quanto por enfrentarem também a escassez da película de 16mm. Conhecida como “bitola cineclubista”, essa era a mais utilizada

⁵ Para mais informações ver MARSON, Melina. *Para entender a Retomada: Cinema e Estado no Brasil nos anos 1990*. Revista Observatório Itaú Cultural / OIC - n. 10 (set./dez. 2010). – São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2010. p. 27-32.

na atividade por muito tempo. Em comparação às películas de 35mm, as de 16mm ganhavam nas questões de praticidade e leveza dos projetores. A outra grande mudança no formato de exibição só ocorreu mais recentemente, com o início das projeções digitais com a vantagem de sua mais fácil e acessível reprodutibilidade.

Só então com a criação e reformulação de algumas leis de fomento, foi-se criando um possível cenário de melhoria para a indústria cinematográfica nacional. Em 1995, com importantes mecanismos de fomento em atividade, como a Lei Rouanet (Lei 8.313/91) e a Lei do Audiovisual (Lei 8.685/93), e programas de apoio e fomento direto, o cinema brasileiro retomou suas atividades. Esse foi o início do chamado período da Retomada do Cinema Brasileiro. O cenário desarticulado dos cineclubes também só encontrou forças nesse período, quando, paulatinamente, a produção cinematográfica e o cineclubismo brasileiro foram recuperando suas operações.

Todavia, mais uma vez, esse foi um momento em que a atividade cineclubista teve dificuldade de ampliar o acesso do público. Em um cenário de tentativa de reconstrução, o movimento cineclubista sobrevivia, especialmente, em grupos universitários e alguns outros também mais restritos. Era a antiga pauta da dificuldade do acesso ao cinema sendo novamente apontada, como Débora Butruce argumenta:

Diante da lógica tão invisível quanto determinante do mercado, as opções de atividades culturais se mostram cada vez mais restritas, pois ficam condicionadas a uma ótica monopolista que acaba por esmagar qualquer particularidade. É vital a criação de espaços que possibilitem o contato com um outro tipo de manifestação cultural, um pouco mais livre dessa pressão mercadológica. Os cineclubes se mostram como o lugar propício para essa prática, difundindo obras cinematográficas que não têm lugar na rede de exibição comercial. (BUTRUCE, 2003: p. 123)

A contestação de Butruce exposta nesse artigo foi publicada no primeiro semestre de 2003. E foi justamente ali, após tantos anos sem articulação como movimento, que o cineclubismo ganhou um novo ânimo com a posse do ministro da cultura Gilberto Gil (2003-2008) e do cineasta Orlando Senna (2003-2007) na Secretaria do Audiovisual, no governo Lula. Ainda em 2003, ocorreu a 24ª Jornada dos Cineclubes durante o 36º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, que foi fundamental para a reorganização do movimento. Apenas nesta década, houve um efetivo aumento no número de cineclubes em todo o país, em especial no Rio de Janeiro.

Diferentemente de alguns estados brasileiros com cineclubes em atividade por décadas, no Rio de Janeiro, não existiam cineclubes antigos nesse momento. Assim, muitos foram criados no início dos anos 2000, em uma nova fase do cineclubismo no estado. Foi como uma

nova experiência, com “ares de ruptura accidental” (BOUILLET, 2006: p. 105), uma vez que a quase ausência de “cineclubistas históricos” não gerou tradições a serem seguidas na prática. Para o cineclubista que já foi Diretor-Geral da ASCINE-RJ, mesmo assim, o estado se destacou nessa nova etapa. Além da expansão no número de cineclubes, para Bouillet (2006), o estado também garantiu grande participação representativa nas entidades e eventos para debater e tentar reorganizar o movimento devido à sua relevância nacional.

No âmbito político e organizacional, o Rio de Janeiro foi o berço da primeira associação estadual de cineclubes, a ASCINE-RJ, criada em 2004, durante a I Mostra Rio das Ostras de Cinema. Seu foco de atuação era a criação de iniciativas cineclubistas no estado, promoção de debates e projetos, além de articulação com secretarias, instituições e outros órgãos do setor. A instituição foi pioneira nessa atuação em nível estadual e de parceria com festivais e órgãos públicos. Nas palavras dos cineclubistas Rodrigo Bouillet e Leonardo Rossato

a associação cumpriu o papel inédito de intermediar as relações entre detentores e exibidores (cineclubes) de conteúdos. Não se tratava mais de uma coordenação que estabelecia as regras de participação dos exibidores, mas sim de um facilitador a garantir novos espaços, sessões, público e repercussão aos festivais, bem como visibilidade (exibições e debate cineclubista na programação oficial) e acesso a novos conteúdos (seja no período de realização do festival seja através de cessão dos diretores por tempo indeterminado) para os filiados. (BOUILLET e ROSSATO, 2015: p. 10)

Nos primeiros anos do milênio, ainda muito carregados de dificuldades para a rearticulação do setor, as iniciativas que conseguiram efetiva participação na melhoria do cenário ganharam destaque, uma vez que suas atuações eram de urgência. Um importante evento foi a afirmação da representatividade do Conselho Nacional dos Cineclubes Brasileiros (CNC), reorganizado em 2004, que se tornou fundamental para o diálogo com o governo, em especial com o Ministério da Cultura (MinC), articulando também a atividade cineclubista com a indústria cinematográfica do país nesse momento. Em seu estatuto, o Conselho se apresentava como uma entidade representativa dos cineclubes brasileiros com os seguintes objetivos (Artigo 3º):

- a) Representar e defender os interesses dos cineclubes brasileiros junto aos órgãos de direitos público e privados do país, coordenando suas atividades de forma a possibilitar um maior aproveitamento da cultura cinematográfica;
- b) Representar o cineclubismo brasileiro junto a Federação Internacional dos Cineclubes, seção Latina, e também junto à organização das nações unidas para a educação e a cultura (UNESCO), além de outras instituições internacionais que direta ou indiretamente estejam ligadas ao cinema;
- c) Promover e organizar, anualmente, a Jornada Nacional de Cineclubes, de preferência no mês de julho, a qual se destina à avaliação das atividades cineclubísticas e a estabelecer as linhas gerais do movimento;

- d) Promover e organizar, anualmente, a Pré-Jornada Nacional de Cineclubes, de preferência no mês de janeiro, a qual se destina a deliberar sobre o temário, organização e demais questões relativas à Jornada Nacional;
- e) Prestar assistência, apoiar e oferecer condições materiais para funcionamento e desenvolvimentos dos cineclubes filiados;
- f) Promover a criação de novos cineclubes, federações ou entidades equivalentes.

Artigo 4º – O CNC terá também por finalidades incentivar junto a seus filiados, ou promover diretamente, as seguintes atividades:

- a) Pesquisa, prospecção e recuperação de filmes;
- b) Produção, co-produção de filmes e sua difusão;
- c) Formação profissional;
- d) Manifestações culturais e cinematográficas;
- e) Documentação e publicação;
- f) Realização de convênios com entidades culturais no país ou no exterior para intercâmbio de filmes;
- g) Distribuição, projeção e exibição de filmes;

Parágrafo Único: Estas atividades poderão ser executadas isoladamente ou através de convênios com instituições públicas ou privadas, do país ou do exterior.

É importante frisar que o referido governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva se destacou por sua abordagem fortemente social, evidenciando uma nova postura do governo, principalmente, no que tange à concepção de cultura, suas manifestações e sua democratização. Foi um governo de intenso incentivo cultural, essencial para o desenvolvimento de diversas atividades no país, tanto na gestão do ministro Gilberto Gil (2003-2008), quanto na de Juca Ferreira (2008-2010). Além da continuação de importantes leis de incentivo, especialmente Lei Rouanet (1991) e Lei do Audiovisual (1993), nos dois mandatos do presidente também houve a implementação de importantes políticas e programas culturais, como a elaboração do Plano Nacional de Cultura (PNC) e o Sistema Nacional de Cultura (SNC).

Essa nova concepção, preocupada com a popularização das culturas e do fazer cultural, foi muito bem representada e trabalhada em um outro programa do governo federal. Sendo um grande marco nas políticas culturais brasileiras, o Programa Cultura Viva (atual Política Nacional de Cultura Viva) foi implementado em 2004, após a instituição do PNC e do SNC. Em sua plataforma virtual no governo⁶, é afirmado que

A Política Nacional de Cultura Viva foi desenhada para valorizar a cultura de base comunitária, a articulação em rede e a gestão compartilhada, com base nos princípios da autonomia, protagonismo e empoderamento da sociedade civil, contemplando iniciativas ligadas aos Indígenas, Quilombolas, de Matriz Africana, economia solidária, produção cultural urbana e periférica, cultura digital, cultura popular, ao segmento da juventude, abrangendo todos os tipos de linguagem artística e cultural como música, artes cênicas, cinema, circo, literatura, entre outras. Tem o objetivo de promover a articulação destas iniciativas em rede, contribuindo para a inclusão social, o combate ao preconceito e a todas as formas de discriminação e intolerância, o

⁶ Disponível em <http://culturaviva.gov.br/saiba-mais/>. Acesso em 15 dez 2020.

reconhecimento e a valorização da diversidade cultural brasileira e o pleno exercício dos direitos culturais.

Dentro desse programa, encontram-se os Pontos de Cultura, que são grupos e entidades que articulam e desenvolvem atividades culturais em suas comunidades. Além desses, existem os Pontões de Cultura, que funcionam de forma similar, porém em uma escala maior, articulando redes regionais de Pontos de Cultura e grupos culturais. Essas iniciativas foram essenciais para essa mudança no contexto cultural brasileiro, especialmente na questão da mobilização da sociedade civil engajada em produzir cultura e ampliar seu acesso. Também tiveram forte atuação no estado e na cidade do Rio de Janeiro.

Também no âmbito estadual, no final de 2006, foi inaugurado o Circuito ASCINE-RJ, uma parceria da instituição fluminense com festivais de cinema, para que os cineclubes associados pudessem exibir filmes dos festivais em suas sessões. Esta parceria durou quase dois anos e se relacionou com 11 festivais. Não só a Associação também organizou debates para cada evento de exibição, e gerou bastante visibilidade para os cineclubes participantes, assim como para os festivais, que, dessa forma, tinham exibições em mais lugares e com público mais diverso. Além disso, a ASCINE-RJ também firmou outra importante parceria, desta vez com a RioFilme, em 2007, que garantiu aos cineclubes acesso ao acervo integral da empresa, além do lançamento dos filmes poucas semanas após o lançamento comercial.

Nesse momento, a atividade cineclubista já detinha maior legitimação, embora exerça, até hoje, uma constante luta por incentivo e apoio governamental. Bouillet (2006) afirma que “o respaldo social da atividade, bem como a tentativa de criação de políticas públicas para o seu melhor desenvolvimento, são indicativos claros da importância da prática cineclubista” (BOUILLET, 2006: p. 9). Os cineclubes, então, começam a ser mais percebidos como, de fato, um importante ator no cenário cultural, político e social brasileiro, tanto pelo público quanto pelo governo. Em seu mais amplo cenário, Bouillet (2006) também afirma que se consolidou uma “cultura cineclubista que celebra a diversidade” (BOUILLET, 2006: p. 107), na programação, na abordagem, nos locais de realização das sessões, na origem de seus organizadores e no formato de exibição. De fato, um movimento que se iniciou de forma tão reservada, não pode mais ser caracterizado dessa forma, pois já nesse momento, o cineclubismo “assume uma postura de democratização de informação, cultura e lazer muito longe de qualquer restrição” (Id. *ibid*).

Os cineclubes reforçam sua importância também quando analisados como alternativa ao circuito comercial envolvendo outras questões. Débora Butruce (2003), por exemplo, critica o circuito comercial de exibição pela questão do alto custo dos ingressos. Assim, a autora afirma

que os cineclubes também cumprem a “função de popularizar a atividade cinematográfica, revelando-se uma opção mais acessível para uma grande parcela da população” (BUTRUCE, 2003: p. 123). De fato, especialmente analisando o cenário brasileiro, a dificuldade de acesso a um bem cultural por questões financeiras é uma realidade muito antiga e, infelizmente, ainda muito atual. Além do acesso do público, para Butruce (2003) os cineclubes também são uma alternativa para os realizadores:

E no que concerne à produção cinematográfica de curtasmetragens, já que não é possível se pensar em retorno financeiro, os cineclubes são, por excelência, o canal de comunicação de que dispõe este tipo de filme para chegar ao público. São o canal de escoamento de toda essa produção, a possibilidade de colocar em circulação obras que geralmente ficam restritas a um circuito de mostras e festivais específicos. (BUTRUCE, 2003: p. 123)

Ainda nesse contexto de reorganização do movimento, um importante acontecimento foi a consolidação da Instrução Normativa nº 63, de 02 de outubro de 2007 pela ANCINE, que “define cineclubes, estabelece normas para o seu registro facultativo e dá outras providências”. Em seu artigo 2º, a medida institui também que os cineclubes visam “i. à multiplicação de público e formadores de opinião para o setor audiovisual; ii. à promoção da cultura audiovisual brasileira e da diversidade cultural, através da exibição de obras audiovisuais, conferências, cursos e atividades correlatas”. Essa determinação da Instrução Normativa foi de extrema importância para, em nível federal, constituir e legitimar o valor cultural dos cineclubes, não se limitando apenas à formação de público.

Também, no campo do audiovisual, uma ação de destaque do governo federal foi o Cine Mais Cultura, parte do Programa Mais Cultura, em 2008. No *Caderno nº 4 do Cine Mais Cultura*, é reforçado que entidades de exibição cinematográfica sem fins lucrativos - caso dos cineclubes e também cinematecas e associações culturais - historicamente produzem um trabalho alternativo e de resistência ao modelo comercial predominante, além de incentivar o acesso a produções não comerciais e, mais que isso, incorporar o público como sujeito ativo. Em concordância, o programa teve como objetivos centrais “estimular a democratização do acesso a obras audiovisuais, com ênfase na produção brasileira; a formação de público com visão crítica e a formação de redes sociais e culturais que viabilizem o intercâmbio e a divulgação de informações” *Caderno nº 4 do Cine Mais Cultura* (p. 6)⁷.

⁷ Esse caderno não indica o ano de publicação.

O Cine Mais Cultura foi primordial para a difusão da cultura como necessidade básica no país e para ampliar o acesso ao cinema. Essa iniciativa, em especial, também foi responsável pelo grande aumento na quantidade de cineclubes pelo país pois, através de editais e parcerias, disponibilizava os equipamentos necessários, além de oficinas de capacitação para agentes do audiovisual, principalmente das periferias de diversos estados brasileiros. Os filmes brasileiros foram concedidos pela Programadora Brasil - programa da Secretaria do Audiovisual do MinC, cujo objetivo era, justamente, ampliar o acesso a essas obras que estão à margem do circuito comercial, disponibilizando para instituições sem fins lucrativos exposições públicas não-comerciais. Assim, as políticas culturais se reafirmam como essenciais tanto para a produção cinematográfica quanto para a manutenção e viabilização dos cineclubes brasileiros. São – ou, pelo menos, deveriam ser - a garantia da diversidade cultural no cenário brasileiro.

Também em 2008, foi lançado o programa Cinema para Todos, uma iniciativa do Governo do Rio de Janeiro, por meio de uma parceria entre as Secretarias de Estado de Cultura e de Educação. O projeto atendia a rede pública de ensino do Rio de Janeiro, realizando ações como oficinas de cinema e sessões exclusivas de exibição, distribuição de ingressos de cinema e implementando cineclubes, a fim de incentivar e democratizar o acesso desses alunos ao cinema.

Segundo TEIXEIRA COELHO (1997: p. 292)⁸, as políticas culturais são habitualmente entendidas como um conjunto de intervenções com o objetivo de “satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas”, ou ainda, que visam “promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável”. Podendo ser desempenhadas por agentes como o Estado, iniciativas privadas, instituições civis ou organizações comunitárias, e sob a definição de uma “ciência da organização das estruturas culturais”, as políticas culturais teriam como finalidade o “estudo dos diferentes modos de proposição e agenciamento dessas iniciativas bem como a compreensão de suas significações nos diferentes contextos sociais em que se apresentam”.

Fora o debate de tratar das políticas culturais como uma ciência, o que deve ser destacado nesse contexto é o que Rubim (2007) evidencia como a transversalidade da cultura, ou seja, esse lugar central, ao mesmo tempo expansivo, que perpassa todas as áreas que compõem uma sociedade. Para o autor,

⁸ Todas as citações desse parágrafo provêm da página 292.

A transversalidade da cultura, entretanto, não implica em seu desaparecimento enquanto campo social. Na contemporaneidade, a cultura comparece como um campo social singular e, de modo simultâneo, perpassa transversalmente todas as outras esferas societárias, como figura quase onipresente. (RUBIM, 2007: p. 148)

Esse caráter transversal da cultura é importantíssimo para compreender não só sua constituição, mas, ao mesmo tempo, sua atuação. E, dessa forma, torna-se possível analisar as intervenções das políticas culturais e suas significações, especialmente aqui enquanto políticas públicas no âmbito da cultura, em uma rede tão complexa que é a sociedade brasileira e suas áreas.

Dentro desse extenso circuito em que se dão as relações culturais, Rubim (2007) também ressalta um importante papel da política cultural: atuar na fruição, no consumo e nos públicos culturais. Sendo possivelmente o único setor com caráter não profissional dentro dessa cadeia, este é também evidentemente indispensável, afinal “sem fruição e consumo, em seu sentido mais amplo, a cultura não se realiza: ela fica paralisada e incompleta” (RUBIM, 2007: p. 156). O caráter da não profissionalização é um ponto pertinente, pois justamente aponta não só a transversalidade da cultura e sua amplitude, mas também a uma capacidade inerente e geral do público de consumi-la. Frente a isso, a atividade cineclubista se mostra quase como um elo, ou talvez até um ponto limítrofe. Cabe pensar que não só é uma atividade de amplo acesso e participação, mas que historicamente também se mostrou parte de um processo profissionalizante de seus membros, ou em outras palavras, de seu público.

Diante do exposto, percebe-se o cineclubismo enquanto ferramenta de apoio e promoção de um cinema diverso. Sempre com caráter democrático e abrindo espaços para discussões, mas com diversas facetas dentro dessa prática. O cineclubismo proporcionou um novo espaço para as muitas formas de cinema independente, militante, clássico, reflexivo. Estimula a formação de espectadores, ao mesmo tempo, promove uma participação mais ativa destes. É, portanto, uma forma alternativa de exibição e de fruição cultural.

Também, destaca-se sua contribuição com o estudo e a formação de profissionais do audiovisual, sobretudo enquanto movimento organizado de apreciação e debate sobre as obras cinematográficas. Não somente essas discussões ultrapassam as barreiras da cinematografia. As experiências tangem questões culturais, e também sociais e políticas, que contribuem com toda uma teia de aspectos da sociedade. Como Felipe Macedo (2006) precisamente afirma,

os cineclubes produzem fatos novos, interferem em suas comunidades, contribuem para mudar consciências e formar opiniões, mobilizam. Não raro, são as sementes que chegam à floração de cineastas e outros artistas; crescem como instituições, transformando-se em museus, cinematecas, centros de produção; criam o caldo de

cultura para mudanças culturais, comportamentais, para a geração de movimentos sociais. Os cineclubes produzem e modificam a cultura (MACEDO, 2006: p. 311)

Além da visível contribuição do cineclubismo para a sociedade, cabe pensar que é uma atividade cultural que, como qualquer outra, deve ser amparada e incentivada pelos órgãos responsáveis. É também papel do Estado fornecer as condições necessárias para as manifestações artísticas e culturais, cumprindo com os direitos culturais da população. Políticas culturais são fundamentais para qualquer exercício cultural. É evidente, pois, que as políticas públicas afetam direta e intensamente a atividade cineclubista, e que se deve ter o compromisso de garantia da existência desse movimento.

2 – CINECLUBISMO E O EDITAL DE FOMENTO AO AUDIOVISUAL DE NITERÓI

Desde o surgimento do cinema, a presença e o desenvolvimento cinematográfico se deram de forma mais intensa no Sudeste do país, sobretudo em São Paulo e no Rio de Janeiro. De acordo com dados da ANCINE, no ano de 2019, o Sudeste tinha 1.846 salas de cinema, mais que o triplo do Nordeste, segunda região com mais salas no ano. A soberania desses números no Sudeste se repete, pelo menos, desde 2011, data de início desse estudo, quando a região já detinha 1.353 salas de exibição, frente a 399 no Sul, segundo colocado naquele ano.

TABELA 1: Salas de Exibição por Região - 2011 a 2019.

Região	Salas por ano									Participação 2019	Evolução 2011 a 2019
	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019		
Centro-Oeste	203	213	239	245	258	274	279	285	286	8,2%	40,9%
Nordeste	284	307	351	403	446	490	513	548	586	16,7%	106,3%
Norte	113	125	136	156	194	198	212	228	235	6,7%	108%
Sudeste	1.353	1.440	1.497	1.574	1.660	1.728	1.718	1.761	1.846	52,6%	36,4%
Sul	399	432	455	455	447	470	501	525	554	15,8%	38,8%
Total	2.352	2.517	2.678	2.833	3.005	3.160	3.223	3.347	3.507	100,0%	49,1%

Fonte: Relatório ANCINE⁹.

A prevalência do número de salas no Sudeste se dá, principalmente, por ser a região de São Paulo, abundantemente com mais salas de cinema do país. Além disso, o Rio de Janeiro ocupa a segunda posição do país em termos de número de salas desde 2007, pelo menos. O estado fluminense não chegou perto das 1.107 salas paulistas em 2019, mas alcançou o segundo número mais elevado do ano: 382¹⁰. Esses números refletem a densidade demográfica da região que concentra cerca de 42%¹¹ da população do Brasil, mas também - e principalmente - o histórico de investimento e desenvolvimento da atividade cinematográfica da região que reúne 52,6% das salas de todo país, especialmente nestes dois estados.

⁹ Panorama do Crescimento do Parque Exibidor Brasileiro, Salas de Exibição por Região - 2011 a 2019, pág. 33, publicado pela ANCINE e pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA. Disponível em https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/salas_de_exibicao_2019.pdf Acesso em: 03 out 2020

¹⁰ Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA. Quantidade de Salas por UF - 2007 a 2019. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2306.pdf> Acesso em: 03 out 2020

¹¹ Informe de Mercado Salas de Exibição - 2019, 2. Evolução do Parque Exibidor Brasileiro, pág. 8, publicado pela ANCINE e pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA. Disponível em https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/salas_de_exibicao_2019.pdf Acesso em: 03 out 2020

Em concomitância ao desenvolvimento cinematográfico, há também o do cineclubismo. O Rio de Janeiro, capital do país até 1960, foi também o estado com o primeiro cineclubes do país e um dos primeiros a criar federações e associações relativas à atividade cineclubista, fatos que também apontam para essa potência audiovisual da região. Assim, o cineclubismo sempre foi parte da história cultural e cinematográfica do Rio de Janeiro, desde a criação do Chaplin Club, passando por inúmeras outras iniciativas que marcaram a narrativa da atividade no estado fluminense, como por exemplo, o cineclubes Estação Botafogo, inaugurado em outubro de 1985 e muito importante nessa trajetória, sendo uma grande rede de salas de cinema atualmente.

Nos anos 2000, com o cineclubismo em reconstrução no Brasil, houve um grande impulso na retomada da atividade na cidade carioca, com dez novos cineclubes inaugurados em pouco mais de um ano. Para Rodrigo Bouillet (2006), essa iniciativa pode ser conferida a jovens cineastas formados nos anos da Retomada, iniciada no final da década anterior. Destacam-se, então, os cineclubes Cachaça Cinema Clube, fundado em 2002 por Débora Butruce, Karen Black, João Mors e Lis Kogan; a Sessão Cineclubes e o Cineclubes Tela Brasilis. Estes dois últimos foram fundados em 2003, a partir das revistas eletrônicas de cinema Contracampo e Cinestesia, respectivamente. Bouillet (2006), também, salienta que todos estes referidos cineclubes foram organizados, em sua maioria, por estudantes do curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF), posteriormente reformulado e transformado no curso de Cinema e Audiovisual.

Na cidade de Niterói, sede da UFF, também havia uma movimentação cineclubista interessante. Em 2000, foi inaugurado o Projeto Cineclubes Henrique Lage com a iniciativa de exibir gratuitamente filmes em 16mm para a comunidade e para alunos da rede pública de ensino de Niterói, de São Gonçalo e adjacências. A proposta era exibir os filmes seguidos de debates realizados por professores da Escola Técnica Estadual Henrique Lage e convidados. Para isso, o projeto teve o apoio do Centro Técnico Audiovisual - CTAv, da Filmoteca do Canadá¹² – UFF, e da Rio Vermelho Filmes.

No mesmo ano, foi criado o Cineclubes Sala Escura. Lançado como projeto de extensão do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF, e criado pelo Laboratório de Investigação Audiovisual (L.I.A.), foi coordenado pelo professor da UFF Tunico Amancio. Além desses, destacam-se o cineclubes CineOlho, também niteroiense, organizado por egressos da UFF, e o Nictheroy Cine Clube, criado em 2007 pelo diretor niteroiense Ângelo Defanti.

¹² Parte do Centro de Estudos Canadenses, hoje chamado de Núcleo de Estudos Canadenses - NEC, do Instituto de Letras da UFF. Disponível em <http://letras.uff.br/>. Acesso em 15 out 2020.

Cabe apontar que Bouillet (2006, p. 105) reforça que a doação de projetores e a proximidade com o curso universitário tornam a exibição em 16mm uma realidade possível e acessível. O estado do Rio de Janeiro, então, se destaca na reconstrução do cineclubismo, a partir de 2000, bem como a UFF se revela de grande importância para a formação de muitos cineclubistas daquela geração

...estudantes de cinema, UFF e CTAv garantiram o cineclubismo fluminense da virada do século. Ou seja, eram jovens realizadores universitários, que buscavam na UFF materiais seus e de seus pares, ou ainda materiais não tão recentes, circunscritos à experiência acadêmica da realização do curta-metragem, e no CTAv buscavam filmes mais antigos e de metragem diversa. (BOUILLET, 2006: p. 105)

Dessa forma, observa-se o espaço universitário não só capacitando os realizadores, mas também contribuindo diretamente para o exercício da atividade cineclubista, por meio de facilitadores como a disponibilização de equipamentos, obras e espaços para se realizarem as exposições. Frente a isso, Bouillet (2006) atenta a recorrência de estudantes de cinema na atividade cineclubista. Os cursos de cinema se propagaram na segunda metade da década de 1990, por isso também pode-se atribuir o crescimento da atividade no Rio de Janeiro no início dos anos 2000 a esse grupo, pois, verdadeiramente, muitos cineclubes eram organizados por estudantes ou egressos.

Esse é um dos motivos da potência de Niterói no audiovisual: a cidade abriga o primeiro curso de Bacharelado em Cinema do Brasil, criado em 1968 por Nelson Pereira dos Santos¹³. O departamento de Cinema e Vídeo, fundado em 1992, ainda incluiu a titulação em Licenciatura em Cinema e Audiovisual, em 2012. O cineasta, com outros professores, também participou do projeto de instalação do Instituto de Arte e Comunicação Social, que, atualmente, dispõe de cursos que também contribuem com a indústria audiovisual, como Produção Cultural, Estudos de Mídia, Jornalismo e Publicidade e Propaganda.

Assim, a UFF, evidentemente, participou na formação de gerações de profissionais do setor. Outro motivo, mais atual, foi o crescimento do setor de exibição em Niterói, na última década, sendo a segunda cidade do estado com mais salas de cinema, atualmente, com menos apenas que o Rio de Janeiro.

¹³ Após ter sido exilado da Universidade de Brasília (UnB), Nelson Pereira dos Santos sugeriu que o reitor da UFF criasse um curso de Comunicação nos moldes do existente na UnB. Assim, foi criado o curso com habilitação em cinema, publicidade e jornalismo. Disponível em <http://www.cinevi.uff.br/corso/historia>. Acesso em 15 out 2020.

TABELA 2 - Municípios com Salas de Exibição – 2019

UF	Município	Complexos	Salas
RJ	ANGRA DOS REIS	1	4
RJ	ARARUAMA	1	2
RJ	ARMAÇÃO DOS BÚZIOS	1	1
RJ	BARRA DO PIRÁÍ	1	2
RJ	BARRA MANSA	1	2
RJ	BOM JESUS DO ITABAPOANA	1	1
RJ	CABO FRIO	2	8
RJ	CAMPOS DOS GOYTACAZES	2	10
RJ	DUQUE DE CAXIAS	1	8
RJ	ITABORAÍ	1	5
RJ	ITAGUAÍ	1	4
RJ	ITAPERUNA	1	1
RJ	MACAÉ	1	5
RJ	NILÓPOLIS	1	3
RJ	NITERÓI	5	24
RJ	NOVA FRIBURGO	2	6
RJ	NOVA IGUAÇU	2	13
RJ	PARACAMBI	1	1
RJ	PETRÓPOLIS	4	8
RJ	RESENDE	3	8
RJ	RIO DAS OSTRAS	1	3
RJ	RIO DE JANEIRO	43	220
RJ	SÃO GONÇALO	2	14
RJ	SÃO JOÃO DE MERITI	1	6
RJ	SAQUAREMA	1	2
RJ	TERESÓPOLIS	1	3
RJ	TRÊS RIOS	1	3
RJ	VALENÇA	1	2
RJ	VASSOURAS	1	1
RJ	VOLTA REDONDA	4	12

Fonte: Relatório da ANCINE¹⁴.

Niterói possui um histórico de investimento em cultura. Ao longo do tempo, o foco dessa atuação foi variando, ora mais em preservação do patrimônio, ora mais em produção e difusão artísticas. Mas, de fato, a cultura é um tema relevante na cidade nas últimas décadas. Por meio da Secretaria Municipal das Culturas (SMC) e da Fundação de Artes (FAN), a prefeitura de Niterói realizou uma série de políticas culturais nesse período. Além dos já citados, também houve iniciativas de encontros e conferências de cultura, inclusive com alcance

¹⁴ INFORME DE MERCADO – Salas de Exibição - 2019 p. 46-47. Elaborado pela Superintendência de Análise de Mercado - SAM da ANCINE. Publicado no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual - OCA em 22/06/2020.

internacional, e também a criação de selos para viabilizar a criação e difusão nos campos de música, filmes e livros¹⁵.

Apesar do alto número de profissionais do audiovisual residentes ou formados na cidade e da forte presença da atividade em Niterói, não havia muitas políticas consistentes no âmbito do audiovisual na cidade¹⁶. No entanto, nos últimos anos, o audiovisual foi o setor que recebeu um amparo municipal jamais visto antes na cidade. Cabe destacar que esse movimento vai em contraponto à situação estadual e federal daquele momento. O setor cultural passava a enfrentar as consequências das crises políticas e econômicas tanto do Brasil, quanto do Rio de Janeiro. Dessa forma, o desenvolvimento cultural e audiovisual em Niterói é de ainda maior destaque, uma vez que não encontrava contextos favoráveis para seu crescimento e, ainda assim, empenhou esforços para investir na região.

2.1. – Programa Niterói Cidade Do Audiovisual e Editais de Fomento ao Audiovisual de Niterói

É nesse contexto que surge o programa municipal “Niterói Cidade do Audiovisual”, inaugurando um período de forte investimento no setor da cidade. Composto por diversas estratégias e ações de curto, médio e longo prazo, voltadas especificamente para o audiovisual em seus variados pontos da cadeia produtiva, o programa visa impulsionar essa indústria da cidade.

Criado em setembro de 2017, por meio de uma parceria da prefeitura da cidade com a ANCINE e o Ministério da Cultura, o projeto lançado incluiu sete iniciativas: 1. a criação do Centro Petrobrás de Cinema, um equipamento cultural com auditório multiuso para apresentações musicais, teatrais, de dança e cinema, além do Museu do Cinema; 2. conteúdo para este centro, com mostras, cineclubes etc; 3. um Programa de Fomento Audiovisual; 4. a criação da Niterói Film Commission, com o objetivo de incentivar a produção audiovisual da cidade e atrair o turismo; 5. a realização de um Festival Internacional de Audiovisual de Niterói, promovendo produções em diversos formatos, bem como mostras e palestras; 6. a realização de mostras e festivais de cinema, atraindo importantes eventos do cinema para a cidade; e 7. a redução do ISS, por meio da Lei Municipal nº 3.360, aprovada em julho de 2018, de 5% para

¹⁵ Mais informações em NIGROMONTE, CARNEIRO e BARON. Política Cultural em Niterói: um panorama histórico. In: Gestão Cultural. Juliana Carneiro e Lia Baron (orgs.). P. 10-37.

¹⁶ Mais informações em PACHECO, NIGROMONTE e BARON. Niterói Cidade do Audiovisual: análise da implementação do programa e seus desafios. LexCult, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 99-114, jan./abr. 2019 - ISSN 2594-8261

2% para serviços relacionados à produção e exibição de conteúdos audiovisuais. Na imagem a seguir, encontra-se o *folder* elaborado pela prefeitura para apresentação do programa.

FIGURA 2: Folder de apresentação do programa Niterói Cidade do Audiovisual



Fonte: Material de divulgação da Prefeitura Municipal de Niterói¹⁷

Em seu vídeo institucional¹⁸, o programa assume que a cidade possui um “potencial cultural, artístico e tecnológico”, e que, dessa forma, “Niterói tem uma vocação natural para o audiovisual”. Segundo a prefeitura, o objetivo principal do programa é:

diversificar, através da economia da cultura, a matriz econômica da cidade, além de visar à dinamização do mercado local e atrair investimento para a Niterói, gerar emprego e renda, aumentar a arrecadação de tributos, atrair novos recursos, aumentar o fluxo turístico, promover a imagem da cidade em escala global e estimular a produção artística e cultural da cidade e região.¹⁹

¹⁷ Publicado na página do Facebook “Niterói Cidade do Audiovisual”, em 16 de maio de 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/niteroiaudiovisual/photos/2161264807318769> Acesso em 20 nov 2020.

¹⁸ Publicado na página do Facebook “Niterói Cidade do Audiovisual”, em 17 de abril de 2019. Disponível em <https://www.facebook.com/watch/?v=587809281697006>. Acesso em 20 nov 2020.

¹⁹ Disponível em <http://culturaniteroi.com.br/niteroiaudiovisual/sobrenos.php> Acesso em: 20 nov 2020.

Frente a isso, constata-se a força dessa linguagem no local, bem como o empenho da iniciativa em tornar a cidade um verdadeiro polo de produção e distribuição audiovisual no país. Em entrevista concedida à autora deste trabalho, Julia Pacheco, diretora de planejamento e projetos especiais da FAN/SMC e coordenadora do Programa Niterói Cidade do Audiovisual, afirma que o programa foi lançado pensando em várias ações articuladas, que pudessem dar conta do segmento do audiovisual como um todo. Relata também que

O programa foi lançado por uma gestão municipal que compreende o papel estratégico da cultura no desenvolvimento das cidades e foi concebido em um contexto de crise econômica no estado do Rio de Janeiro, o que estimulou o município a procurar alternativas para obter novas fontes de recursos, investir no mercado da região e capacitar agentes residentes na cidade para ampliação de oportunidades locais. (Informação verbal)²⁰

A principal ação de fomento dentre essas iniciativas é o Programa de Fomento ao Audiovisual, que inclui não somente a abertura de editais para produções em vários formatos, mas também investimentos em infraestrutura, desenvolvimento e exibição, além de capacitação profissional. Propostos pela Prefeitura do Município de Niterói, por meio da Secretaria Municipal das Culturas (SMC) e da Fundação de Artes de Niterói (FAN), dois editais já foram lançados até o momento: nº 03/2018 e nº 08/2019.

Uma modalidade de fomento regular ao Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) foi utilizada na primeira edição: a parceria entre a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e uma determinada prefeitura, a fim de incentivar os projetos locais, usufruindo da complementação dos recursos do Fundo Setorial do Audiovisual - FSA. Essa parceria permitiu o aporte total de R\$ 6 milhões²¹, divididos igualmente entre ANCINE e Prefeitura. Para Pacheco, a possibilidade de acessar a linha de Arranjos Regionais do FSA e trazer investimentos para o município foi determinante para a implementação do programa. Além disso, ressalte-se que a iniciativa foi pioneira, uma vez que Niterói foi a primeira cidade não capital a realizar um edital de fomento ao audiovisual nestes moldes²².

²⁰ PACHECO, Julia. Entrevista concedida à autora do presente estudo, por *whatsapp*, em 22 out 2020.

²¹ “Do volume de R\$ 6 milhões, cuja metade é oriunda do FSA e a outra metade é aportada pela Prefeitura de Niterói, R\$ 5,7 milhões são destinados ao edital, e R\$ 300 mil são destinados a ações de formação, preservação e memória desenvolvidas em parceria com o Departamento de Cinema e Vídeo da UFF.” NIGROMONTE, CARNEIRO e BARON. Política Cultural em Niterói: um panorama histórico. In: Gestão Cultural. Juliana Carneiro e Lia Baron (orgs.), p. 35.

²² Relatório Edital de Fomento ao Audiovisual (03/2018) - Processo Seletivo, p. 3 (MIMEO).

Diante do exposto, é importante destacar que os dois editais já lançados são na modalidade de fomento direto. Isso significa que os recursos são provenientes diretamente de entidades públicas, como a ANCINE e a Secretaria de Culturas do município. Dessa forma, é uma ação de política pública de cultura de forma direta, que independe da iniciativa privada.

Ao contrário do fomento indireto, prática que se tornou cada vez mais comum, uma vez que necessita de menos verba pública prévia para a realização dos projetos. Nesta, é permitido que se utilizem valores provenientes de impostos devidos ao Estado por empresas na forma de investimento à atividade cultural, ou seja, um dinheiro público, gerido pela iniciativa privada. No entanto, é evidente que deixar a escolha dos investimentos apenas sob incumbência da iniciativa privada não é a melhor opção, quando se busca a efetiva difusão e diversidade cultural. Os editais de fomento direto são, portanto, um mecanismo importantíssimo para a concretização dessa responsabilidade cultural.

O Edital de 2018 foi elaborado a partir de uma série de estudos e consultas, em uma intenção de construção mais democrática. Houve contato com instituições nacionais reconhecidas do setor, produtores e agentes do audiovisual da cidade, participantes do Fórum do Audiovisual de Niterói e com o Departamento de Cinema e Vídeo da UFF.

Julia Pacheco conta²³ que também foi realizado um mapeamento de todos os editais de Arranjos Regionais lançados nos dois anos anteriores. Esse trabalho da SMC/FAN investigou quais cidades e estados haviam feito essa modalidade de fomento durante esse período e quais editais foram lançados, suas linhas de contratação e os valores aportados, bem como as formas de processo seletivo e os modelos de contratação. O edital elaborado foi, então, colocado em consulta pública na plataforma digital do governo federal “participa.br”, a fim de receber sugestões da sociedade civil e agentes do setor, permitindo que estes contribuíssem e opinassem sobre o mecanismo de fomento que seria implementado. A plataforma recebeu cerca de 3.000 acessos e promoveu algumas mudanças no edital, a partir das opiniões recebidas.

Desse modo, estabeleceram-se as oito linhas de apoio do edital. Foram contemplados projetos de produção de obras cinematográficas de curta, média e longa-metragem; produção de obras audiovisuais para TV; distribuição de obras de longa-metragem para comercialização; produção e difusão de conteúdos audiovisuais em novas mídias; projeções em espaços urbanos; mostras e festivais de cinema; pesquisas sobre o setor audiovisual; e o que será melhor examinado aqui - manutenção de cineclubes. A esta última categoria, foram destinados somente R\$ 60 mil, o que corresponde a cerca de 1,05% do orçamento total do edital.

²³ Em entrevista concedida à autora do presente estudo, por *whatsapp*, em 22 out 2020.

O edital também apresentou a definição de conceitos utilizados, no qual é estabelecido que cineclube é um “grupo cuja atividade principal seja a apreciação de obras cinematográficas de forma coletiva, democrática e de livre acesso a todos, cujas atividades se realizem na cidade de Niterói”²⁴. Apesar da dificuldade de se delimitar uma atividade ou manifestação cultural, esse conceito apresentado se relaciona bem com o exposto por Felipe Macedo (2006). Em seu “Pequeno Manual do Cineclube” (2006), o cineclubista reforça essas características que, quando juntas, diferem o cineclube de qualquer outra forma de difusão e fruição audiovisual. Para Macedo (2006: p. 310), são três características: 1. o cineclube não tem fins lucrativos; 2. o cineclube tem uma estrutura democrática; 3. o cineclube tem um compromisso cultural ou ético.

Enfim, o primeiro edital de fomento recebeu 310 propostas nos 61 dias de período de inscrição, contemplando 39 projetos distribuídos entre as linhas de produção, distribuição, difusão e pesquisa. Detalha-se que foram selecionados: 4 projetos de produção de longa-metragem, sendo 1 de ficção ou animação, 2 de documentário, e 1 para novo realizador; 10 de produção de curta ou média-metragem (ficção, animação ou documentário); 4 de produção de telefilme (ficção, animação ou documentário); 3 de produção de obra seriada (ficção, animação ou documentário); 3 de manutenção de cineclube; 4 de projeção em espaços urbanos; 4 de mostras e festivais; 4 de produção e difusão em novas mídias; e 3 de pesquisa (Prêmio Nelson Pereira dos Santos). Na categoria de manutenção de cineclubes, foram selecionados três projetos, recebendo o aporte de R\$20 mil cada. São estes:

TABELA 3: Cineclubes selecionados no Edital de Fomento ao Audiovisual de Niterói

Categoria VIII - Manutenção de Cineclube

Código	Nome do Projeto	Nome do Proponente	PONTOS	Situação
100276	Cineclube Quase Catálogo - Mulheres Diretoras	CARADUA PRODUcoes CULTURAIS LTDA	90.5	Selecionado
100207	Cineclube Rã Vermelha	Lucas Vitor Scalioni - 06747721640	88.25	Selecionado
100366	Circuito de Cineclubes Cine e Manas	Carolina Monteiro Rodrigues	84.5	Selecionado

Fonte: Edital de Fomento ao Audiovisual de Niterói (nº 03/2018) – Resultado da Seleção

²⁴ Edital de Fomento ao Audiovisual de Niterói (nº 03/2018): p. 03.

As categorias utilizadas no edital foram determinadas a partir do mapeamento realizado pela equipe técnica, mas também serviram de marcador para entender a realidade da cidade.

Para Julia Pacheco, o primeiro edital foi o mais diversificado possível para descobrir qual era a demanda da cidade e o que estava sendo produzido no local, já que não havia estudos detalhados atualizados sobre essa realidade. Ela relata que

As linhas de fomento foram desenhadas em função do mapeamento que a gente fez, da consulta à sociedade civil, de tentar dar conta dos vários elos da cadeia produtiva do setor. Então, tinha linha de produção, difusão, distribuição e de pesquisa. A gente fez uma linha no primeiro edital de novas mídias, que no segundo virou uma linha de jogos eletrônicos, para tentar também abarcar esse campo, esse segmento que está dentro do audiovisual. E quando a gente faz um edital de fomento, a gente faz para fomentar determinada demanda, mas também serve como um mapeamento para a gente entender qual é a demanda, o que está sendo produzido. Então acho que, no primeiro edital de fomento, a gente tentou colocar o mais diversificado possível para também entender o que chegava de demanda. (Informação verbal)²⁵

Além disso, Pacheco também relatou que as categorias de cineclubes e projeção em espaços urbanos foram muito bem pensadas, por atravessarem a questão da democratização do acesso. Principalmente, na intenção de ter projetos de difusão audiovisual fora do eixo zona sul – centro de Niterói, que são as áreas mais fartas de salas de exibição. Assim, Julia Pacheco conta que

Especialmente essa linha de cineclubes, assim como a linha de projeção em espaços urbanos, foram linhas que a gente pensou muito. Eram formas também de democratizar esse acesso da linguagem de audiovisual, da produção audiovisual, para que pudessem ter cineclubes e projeções em espaços urbanos em locais que não tem cinema, para que outras pessoas pudessem ter acesso às produções audiovisuais. (Informação verbal)²⁶

De fato, é essencial que a esfera pública atue nesse sentido de democratização do acesso ao audiovisual, bem como da democratização da cultura como um todo. Ademais, ser este um caráter intrínseco à atividade cineclubista por suas próprias características.

A massificação da cultura se processa pela potencialidade da democratização da cultura. No cinema, isso é evidente. O cineclubismo apresenta esse caráter democrático enquanto uma prática que, por um lado, alimenta a criatividade e a liberdade, e, por outro, estimula a autonomia concebendo uma responsabilidade política pela atividade. SILVA, 2011: p: 98

²⁵ PACHECO, Julia. Entrevista concedida à autora do presente estudo, por *whatsapp*, em 22 out 2020.

²⁶ PACHECO, Julia. Entrevista concedida à autora do presente estudo, por *whatsapp*, em 22 out 2020.

Para a escolha dos projetos, foram constituídas comissões. Uma Comissão de Avaliação foi a responsável pela etapa de classificação, realizando a análise técnica individual dos projetos já habilitados, ou seja, projetos que cumpriram os requisitos de documentação e estavam aptos a participar, conforme aprovado previamente pela Comissão de Habilitação. Após, na fase de seleção, houve nova análise, mas, dessa vez, coletivamente, conferindo pontuação única.

As análises técnicas realizadas pelas Comissões de Habilitação e Avaliação seguiram os seguintes critérios para pontuação nas categorias de manutenção de cineclubes, projeção em espaços urbanos, mostras e festivais e pesquisa: I. Excelência, originalidade e/ou singularidade da proposta - 0 a 30 pontos; II. Interesse público da proposta e democratização do acesso aos bens, serviços e processos resultantes - 0 a 20 pontos; III. Valorização e dinamização da produção audiovisual de Niterói - 0 a 10 pontos; IV. Viabilidade de realização e adequação orçamentária (considerando o impacto e importância do valor concedido em relação ao orçamento global do projeto) - 0 a 10 pontos; V. Coerência e clareza da proposta - 0 a 10 pontos; VI. Histórico do proponente - 0 a 10 pontos; VII. Histórico da equipe técnica - 0 a 10 pontos; totalizando 100 pontos.

Em conformidade com o que já foi relatado aqui sobre a importância da Universidade Federal Fluminense para o audiovisual do Rio de Janeiro, um dado interessante a destacar é o vínculo dos participantes do edital com a instituição. Em matéria publicada no *site* da Prefeitura de Niterói²⁷, é informado que 43% dos diretores dos projetos contemplados no primeiro edital são alunos ou ex-alunos da universidade, enquanto no universo dos roteiristas esse número é de 52%. Além disso, a maioria das produções tem como locação a cidade de Niterói. O então prefeito da cidade Rodrigo Neves também relatou que “o mercado deu uma resposta muito grande aos incentivos que criamos no setor audiovisual. Fazemos investimentos, pois acreditamos que a cultura e o audiovisual são determinantes para o desenvolvimento social e cultural de uma cidade”²⁸.

Ainda, segundo o Secretário das Culturas Marcos Gomes e o Presidente da FAN André Diniz:

é na cidade que as relações culturais acontecem, que as produções simbólicas se efetivam, que as imaginações criam, que os laços subjetivos se estreitam. Cabe à gestão municipal reconhecer este dado e garantir, no seu escopo de políticas públicas,

²⁷ Disponível em http://www.niteroi.rj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=6283:2019-12-05-15-35-57. Acesso em 20 nov 2020.

²⁸ Disponível em http://www.niteroi.rj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=6283:2019-12-05-15-35-57. Acesso em 20 nov 2020.

que a cultura não seja um tema secundário, mas um assunto estruturante e transversal. GOMES e DINIZ, 2018: p. 7

Dessa forma, no ano seguinte, foi lançado o edital 08/2019. A parceria com a ANCINE foi descontinuada e o aporte foi feito integralmente pela Prefeitura Municipal de Niterói. Apesar de investir mais capital que no ano anterior, os recursos da Prefeitura permitiram para o segundo edital um valor total de R\$ 4 milhões, uma redução de quase 30% do valor total do edital. Dessa forma, foram contemplados 29 projetos: 16 de produção audiovisual, sendo 3 de longa-metragem (1 de ficção ou animação, 1 de documentário e 1 para novo realizador), 3 destinados a TV (telefilme ou obra seriada) e 10 de curta-metragem; 02 projetos de pesquisa no campo audiovisual; 03 projetos de inovação no campo audiovisual (jogos eletrônicos); e 08 projetos de difusão no campo audiovisual, sendo 4 de mostras e festivais e 4 de cineclube ou projeção em espaços urbanos.

FIGURA 3: Chamada para o 2º Edital de Fomento ao Audiovisual.



Fonte: Site das Secretarias de Cultura de Niterói.²⁹

Devido à redução de valor para o ano de 2019 e com mais informações sobre as atividades audiovisuais na cidade, algumas mudanças foram realizadas. Julia Pacheco relata que a baixa procura pela linha de projeções em espaços urbanos no primeiro edital, abaixo das

²⁹ <https://www.culturanageroi.com.br/blog/?id=4535&equ=niteroiaudiovisual>. Acesso em 06 nov 2020.

expectativas da prefeitura, fez com que essa linha de fomento fosse unida à de cineclubes na segunda edição. Apesar de diferentes, as duas atividades cumpriam o objetivo da prefeitura de fomentar ações que favorecessem à democratização do acesso ao audiovisual na cidade.

Além disso, na edição de 2018, era necessário comprovar um ano de atividade dos cineclubes, pois era uma categoria de manutenção. Como Julia Pacheco relatou, também, foi uma forma de entender a quantidade de cineclubes na cidade buscando mecanismos de fomento naquele momento. Já, no segundo edital, a categoria foi unida à de projeção em espaços urbanos, mas também foi permitido que novos cineclubes fossem propostos. Essa foi uma das demandas muito bem recebidas durante a primeira edição e incorporada à segunda. Na tabela seguinte, encontram-se os projetos contemplados na categoria cineclube ou projeção em espaços urbanos.

TABELA 4: Projetos de cineclube e projeção em espaços urbanos selecionados no 2º Edital de Fomento ao Audiovisual de Niterói

CATEGORIA 9 - CINECLUBE OU PROJEÇÃO EM ESPAÇOS URBANOS

CÓDIGO	PROJETO	PROPONENTE	PONTOS	STATUS
200254	Cineclube A Casa	Associação Cultural Mundo Brasil	88,67	Selecionado
200435	Cineclube Reconsidere	PROJETO CONSTRUINDO SABER. LTDA -ME	87	Selecionado
200289	Cineclube Quase Catálogo	Caradua Produções Culturais	86	Selecionado
200306	Cine de Buteco Sarau	ASSOCIAÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO SOLIDÁRIO DO PREVENTORIO	85	Selecionado

Fonte: Edital de Fomento ao Audiovisual de Niterói (nº 08/2019) – Resultado da Avaliação

No edital de 2019, também foi realizado novo contato com agentes do setor, a fim de aprimorar o mecanismo de fomento. Dentre as sugestões que puderam ser atendidas, encontra-se a mudança no sistema de pontuações diferenciadas. No primeiro edital, era atribuída uma pontuação adicional para os projetos que tinham vínculo com a cidade de Niterói, mas apenas nas linhas de produção. Esse vínculo era caracterizado por roteiristas ou diretores residentes na cidade ou que a obra fosse filmada no município. Já em 2019, o adicional foi estendido para todas as categorias cujo proponente do projeto fosse residente de Niterói.

Assim, na categoria de cineclubes, não era mais necessário comprovar atuação de um ano na cidade, pois propostas de novos cineclubes eram aceitas, mas passou a ser instituída uma bonificação para os proponentes da cidade. Como esses editais foram abertos a todo o estado do Rio de Janeiro, essa era uma forma de a prefeitura garantir que tanto os moradores de Niterói, quanto a própria cidade, fossem fatores com relevância. No entanto, essa forma de bonificação não considerou as pessoas que são da cidade, mas deixaram de morar no local – como é o caso de muitos que vão para o Rio de Janeiro por motivos de trabalho, e as que, mesmo morando em outra cidade, tem forte atuação cultural em Niterói.

Além disso, outra ação de destaque da Prefeitura foi a realização de oficinas de capacitação. Durante o período de inscrições, ocorreram quatro encontros, a fim de auxiliarem os proponentes interessados em participarem do edital e sanarem as dúvidas. No total, cerca de 130 pessoas participaram dos encontros. Também foi realizado um plantão tira-dúvidas remoto, por meio de *e-mail*, telefone e *whatsapp*, nos últimos dias das inscrições como mais uma tentativa de assistir os proponentes. Neste, foram realizados 63 atendimentos, segundo relatório³⁰.

Esta capacitação, juntamente com o atendimento às solicitações recebidas e a natural popularização do edital após uma primeira edição de sucesso, fizeram com que a edição de 2019 fosse ainda mais procurada. O prazo para inscrição foi de apenas 45 dias, 16 dias a menos que o edital anterior. No entanto, recebeu 389 inscrições, um aumento de aproximadamente 25%³¹. Esse crescimento também foi visível nas categorias de difusão. Na primeira edição, a linha de cineclubes recebeu apenas cinco inscrições, contemplando três destas, enquanto a de projeção em espaços urbanos recebeu sete inscrições, contemplando quatro destas. No segundo edital, essas duas categorias foram transformadas em uma única, que contemplou apenas quatro projetos, mas recebeu 21 inscrições, um aumento de 75%³².

Na última edição, foi destinado o valor de R\$ 120.000,00 para essa categoria de difusão, sendo R\$ 30.000,00 para cada um dos quatro projetos selecionados. Conforme relatado pela prefeitura³³, com base no orçamento apresentado nestes quatro projetos, 53,35% desse valor foi destinado à remuneração pessoal. Ou seja, cerca de R\$ 64.030,00 designados para o pagamento

³⁰ Relatório 2º Edital de Fomento ao Audiovisual de Niterói (08/2019) - Processo Seletivo, p. 6-7. (MIMEO)

³¹ Ibid., p. 4. (MIMEO)

³² Ibid., p.8. (MIMEO)

³³ Relatório 2º Edital de Fomento ao Audiovisual de Niterói (08/2019) - Contemplados, p. 7. (MIMEO)

de 26 profissionais, que exercem diferentes funções, dentre elas, produtores e curadores. É informado que os demais gastos contemplam atividades como: aluguel e compra de equipamentos, transporte, alimentação e impressão de material gráfico.

O Programa de Fomento ao Audiovisual também se destacou em questões de diversidade. Foram pensadas ações e estratégias, a fim de ampliar o público, levar propostas a locais e populações que, constantemente, são privados dessa fruição cultural. Para a coordenadora do programa, a mudança na gestão da Secretaria de Cultura impactou essa esfera, uma vez que o segundo edital de fomento já foi na gestão do atual secretário de cultura, que ela relata possuir maior preocupação com diversidade. Na entrevista realizada, Julia Pacheco enfatizou o quanto a inclusão e a diversidade são prioritárias para a atual gestão, e como mecanismos para a descentralização das ações da cultura estão ainda mais presentes.

Do primeiro edital para o segundo, a gestão da Secretaria de Cultura foi diferente. O primeiro edital foi com um secretário, o segundo foi com o atual secretário, que tem essa questão da distribuição territorial e da descentralização das ações da cultura ainda mais presentes. [A descentralização] é uma prioridade, é um dos critérios dessa gestão atual das Secretarias de Cultura. Tanto que o edital refletiu isso: a gente teve uma distribuição territorial maior no segundo edital do que no primeiro. (Informação verbal)³⁴

Desse modo, é relevante mencionar que o segundo edital contemplou mais bairros periféricos do que o primeiro nas categorias de difusão, ampliando a distribuição territorial dos projetos aportados. Dos oito projetos de difusão selecionados, seis (75%)³⁵ são de proponentes de Niterói. Os contemplados de cineclube e projeção em espaços urbanos projetaram realização nos bairros de Boa Viagem, Centro, Fonseca, Engenho do Mato, Ititoca, Jurujuba, Morro do Preventório, Pendotiba e Piratininga.

Outro ponto que deve ser destacado é a participação de mulheres e pessoas negras nos editais. Na ficha de inscrição, havia perguntas relacionadas à raça e gênero, ou seja, foram realizadas de maneira autodeclaratória no sistema de inscrições *online* e relevantes de alguma forma para o processo seletivo. Também foram convencionadas as classificações do IBGE de raça, utilizando as categorias branca, preta, parda, indígena e amarela, e considerando pessoas negras o conjunto de pessoas declaradas pretas e pardas. Em nenhum edital, houve cota, já que algumas linhas de fomento tinham apenas uma vaga, como ocorreu nas categorias de produção

³⁴ PACHECO, Julia. Entrevista concedida à autora do presente estudo, por *whatsapp*, em 22 out 2020.

³⁵ Relatório 2º Edital de Fomento ao Audiovisual de Niterói (08/2019) - Contemplados, p. 4. (MIMEO)

em ambos os editais. Todavia, a ausência de cotas tentou ser reparada utilizando uma preocupação maior no momento de seleção dos projetos.

Julia Pacheco relata que essa preocupação em democratizar mais o audiovisual tanto em termos territoriais, quanto em gênero e raça, também é atrelada à composição do júri.

A gente escolheu uma banca que tivesse essa preocupação na escolha dos projetos. A gente buscou, no primeiro e no segundo edital, ter uma banca que fosse diversa em raça e gênero, e que tivesse a sensibilidade para levar isso em consideração na escolha dos projetos. Acho que é uma prioridade dessa gestão também, não só no edital de audiovisual, mas em todos os outros editais de fomento. A diversidade de raça, de gênero e de território é uma questão fundamental para a gente. (Informação verbal)³⁶

Assim, buscaram compor um júri que, além de notadamente capacitado no setor, fosse também diverso e que, sobretudo, tivesse a sensibilidade para considerar essas questões nas análises realizadas. Para a equipe técnica do edital, a composição do júri é tão importante quanto qualquer outra etapa do processo seletivo.

A gente se preocupa muito com a composição do júri, da banca. Tão importante quanto qualquer outra etapa do processo seletivo, é a composição do júri. A gente busca sempre pensar numa banca que seja diversificada e que seja sensível também para essas questões. Fazemos sempre a reunião de alinhamento no começo dos trabalhos com a banca e mostramos quem foram as pessoas que se inscreveram no edital. Assim, números, gênero, raça, onde elas estão distribuídas territorialmente na cidade. Como isso é uma preocupação e uma prioridade dessa gestão atual, a gente orienta que isso seja levado em consideração. E essa sensibilidade da banca é importantíssima para gente. Além de serem pessoas obviamente referências no setor, também precisam ser atentos à essas questões. Para gente é muito importante. (Informação verbal)³⁷

Por consequência, tornou-se possível obter números representativos dessas minorias superiores às médias brasileiras apresentadas nos dados da ANCINE. No segundo edital de fomento, identifica-se um percentual notável de mulheres nas funções de direção e roteiro nas produções: 50%³⁸ dos projetos tem a direção ocupada por mulheres e 31% tem o roteiro. Ainda, desses oito projetos que tem a direção ocupada por mulheres, uma delas é uma mulher trans. O relatório elaborado pela prefeitura ainda destaca que o percentual de mulheres diretoras selecionadas foi superior ao percentual de mulheres inscritas (36,59%). Percebe-se, então, o esforço em efetivar essa representatividade nos projetos selecionados pelo edital. O mesmo

³⁶ PACHECO, Julia. Entrevista concedida à autora do presente estudo, por *whatsapp*, em 22 out 2020.

³⁷ PACHECO, Julia. Entrevista concedida à autora do presente estudo, por *whatsapp*, em 22 out 2020.

³⁸ Relatório 2º Edital de Fomento ao Audiovisual de Niterói (08/2019) - Contemplados, p. 3. (MIMEO)

feito ocorreu no recorte de raça: 25% dos projetos tem a direção ocupada por pessoas negras e 31% tem o roteiro. Nesse caso, ambos os percentuais de selecionados foram superiores aos de inscrição. Esses dados ajudam a confirmar a verdadeira preocupação com a representatividade da equipe técnica, bem como a sensibilidade dos integrantes do júri nesse processo de seleção e avaliação.

Além disso, essa diversidade já era visível no edital de 2018. Durante o evento de lançamento do segundo edital, em 2019, a então subsecretária de Cultura Lia Baron expôs um panorama dos resultados da primeira edição, na qual houve 32% de mulheres na direção, destacando que, destas, 42,9% eram mulheres negras - mesmo número de mulheres brancas (o restante corresponde a uma mulher que não declarou). Os dados³⁹ da prefeitura também informam que, no universo dos diretores homens, cerca de 46,7% eram negros. Lia Baron ainda relatou que

Se formos fazer uma comparação com os últimos dados que temos nacionais, divulgados pela Ancine em 2018, referentes ao ano de 2016, eles mostram que apenas 19% dos filmes foram realizados por mulheres, o que mostra como os dados de Niterói são relevantes em relação à média nacional. Não temos cotas, mas um trabalho muito minucioso na composição de bancas representativas⁴⁰

Frente a isso, cabe destacar a importância de as minorias sociais estarem incluídas nos processos de construção social e cultural. No âmbito artístico, muitas vezes as pautas de diversidade são limitadas apenas à narrativa ou aos aspectos estéticos das obras, mas não estão verdadeiramente presentes na formação e liderança das equipes que proporcionam essa construção. É de extrema importância buscar, portanto, essas representações e participações mais efetivas no campo da cultura e, especialmente, do audiovisual no Brasil.

³⁹ Relatório Edital de Fomento ao Audiovisual (03/2018) - Processo Seletivo, p. 18.

⁴⁰ Disponível em: http://www.niteroi.rj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=6283:2019-12-05-15-35-57 Acesso em 06 nov 2020.

3 – O CINECLUBE “QUASE CATÁLOGO”

Antes de entrar no estudo sobre o cineclube Quase Catálogo, contemplado pelo Programa de Fomento ao Audiovisual de Niterói, faz-se necessário recuperar algumas questões pertinentes acerca do gênero no audiovisual brasileiro, uma vez que o Quase Catálogo é dedicado ao cinema de mulheres. Para isso, serão abordados conceitos de gênero e dados sobre a indústria audiovisual no país. Só assim, será possível explorar o cineclube Quase Catálogo de forma mais ampla e contextualizada.

3.1 – Construção social do gênero e a representatividade das mulheres

Para analisar a disparidade de gênero presente no audiovisual brasileiro, faz-se necessário retomar a questões como a construção social do gênero e a representatividade das mulheres. Joan Scott (1989) demarca o gênero como um elemento social construído, a partir da percepção sobre as diferenças sexuais, de modo hierarquizado. Para além, a autora identifica que existe uma relação indissociável entre saber e poder, sendo o saber aqui não apenas ideias, mas sim os constituintes das relações sociais, como estruturas, práticas, rituais e instituições (SCOTT, 1988). Sendo o gênero um saber, este seria a primeira forma de dar sentido às relações de poder (SCOTT, 1989).

Daí se segue que gênero é a organização social da diferença sexual. O que não significa que gênero reflita ou implemente diferenças físicas fixas e naturais entre homens e mulheres mas sim que gênero é o saber que estabelece significados para as diferenças corporais. Esses significados variam de acordo com as culturas, os grupos sociais e no tempo, já que nada no corpo, incluídos aí os órgãos reprodutivos femininos, determina univocamente como a divisão social será definida. [...] A diferença sexual não é, portanto, a causa original da qual a organização social possa ser derivada em última instância - mas sim uma organização social variada que deve ser, ela própria, explicada. (Scott, 1988, p. 13)

Assim, Scott (1995) afirma que, como uma organização social, o uso da categoria de gênero não pode ser limitado ao universo doméstico e familiar. É necessário, no entanto, uma visão mais ampla, que inclua também a educação, o sistema político e o mercado de trabalho, pois “um mercado de trabalho sexualmente segregado faz parte do processo de construção do gênero” (SCOTT, 1995, p. 22). Ainda, para Scott, o gênero é “construído através do parentesco, mas não exclusivamente; ele é construído igualmente na economia, na organização política e, pelo menos na nossa sociedade, opera atualmente de forma amplamente independente do parentesco” (SCOTT, 1995, p. 22).

Dessa forma, tal conceito de gênero, enquanto organização social afeta todos os âmbitos dentro da realidade social. No mercado de trabalho, gera consequências como a disparidade de gênero identificada nas pesquisas dos últimos anos. Assim, cabe ainda afirmar que

Uma vez que todas as instituições utilizam alguma divisão de trabalho, uma vez que as estruturas de muitas instituições se apoiam na divisão sexual do trabalho (mesmo que tais divisões excluam um ou outro sexo), uma vez que referências ao corpo com frequência legitimam as formas que as instituições assumem, gênero é, de fato, um aspecto geral da organização social. E pode ser encontrado em muitos lugares, já que os significados da diferença sexual são invocados e disputados como parte de muitos tipos de lutas pelo poder. O saber social e cultural a respeito da diferença sexual é, portanto, produzido no decorrer da maior parte dos eventos e processos estudados como história. (SCOTT, 1988, p. 19 -20)

3.2 – A disparidade de gênero no audiovisual brasileiro

Desde 2014, a ANCINE implementa ações afirmativas dentro do escopo da agência. Dentre as medidas tomadas, estão a paridade de gênero e a incorporação de representantes negros nas comissões de seleção do FSA, assim como a inclusão da diversidade, enquanto valor e objetivo no mapa estratégico da ANCINE⁴¹. Esta última ação ocorreu em 2017, no mesmo ano em que a ANCINE apresentou oficialmente a Comissão de Gênero, Raça e Diversidade, constituída por 14 membros servidores.

Criada pela Resolução⁴² n°4 do Conselho Superior do Cinema, a Comissão tem o objetivo de amenizar as distorções de gênero e raça percebidas a partir do estudo realizado pela agência sobre a produção cinematográfica em 2016⁴³. Considerando a “necessidade da construção de uma política pública efetiva para mitigação desse cenário de desigualdade racial e de gênero no âmbito do setor audiovisual”⁴⁴, a Resolução criou esse grupo de trabalho dedicado a formular políticas promovendo a igualdade de gênero e raça no setor audiovisual brasileiro.

⁴¹ <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/grupo-de-trabalho-sobre-diversidade-de-genero-e-etnico-racial-no-audiovisual-se-reune-na-ancine>. Acesso em: 14 nov 2020.

⁴² RESOLUÇÃO Nº 4, DE 6 DE FEVEREIRO DE 2018, do CONSELHO SUPERIOR DO CINEMA em https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/5429832/do2-2018-03-06-resolucao-n-4-de-6-de-fevereiro-de-2018-5429828. Acesso em: 15 nov 2020.

⁴³ Informe de Mercado - Diversidade de Gênero e Raça nos Longa-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016. Realizado pela Coordenação de Monitoramento de Cinema, Vídeo Doméstico e Vídeo por Demanda da Superintendência de Análise de Mercado da ANCINE, analisou o universo de 142 filmes. Publicado no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA, em 01 jun 2018.

⁴⁴ RESOLUÇÃO Nº 4, DE 6 DE FEVEREIRO DE 2018, do CONSELHO SUPERIOR DO CINEMA em https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/5429832/do2-2018-03-06-resolucao-n-4-de-6-de-fevereiro-de-2018-5429828. Acesso em: 15 nov 2020.

Desse modo, destacam-se dois pontos importantes: o reconhecimento de desigualdades na indústria audiovisual brasileira e a importância de uma ação direta para amenizá-las. O Brasil é um país majoritariamente feminino⁴⁵ e negro⁴⁶ e, mesmo enquanto maiorias quantitativas, são minorias sociais. O alto número dessas populações não é refletido quando se analisa o mercado de trabalho formal, os cargos mais valorizados e remunerados, os trabalhos mais premiados. O que se reflete é, justamente, a ausência ou baixa participação desses grupos por diversos fatores históricos, sociais, culturais e políticos. Dessa forma, apesar de muito tardiamente, a ANCINE deu um importante passo em busca de uma indústria mais diversa ao assumir a existência de tais disparidades.

No mesmo sentido, outra ação fundamental foi o comprometimento da agência ao tentar modificar esse cenário desigual. A criação de um grupo de trabalho destinado a atuar em favor da correção dessas distorções implica a tentativa de efetivar uma indústria mais diversa e, por consequência, obras mais diversas. Destacam-se, então, as competências da Comissão de Gênero, Raça e Diversidade:

Recomendar ações que promovam a inclusão, a diversidade e a igualdade de oportunidades e tratamento aos membros de grupos discriminados em função da cor, raça, etnia, origem, gênero, deficiências, idade, cultura, crenças, orientação sexual e outros; sugerir ações de capacitação voltadas à sensibilização contra discriminação e o preconceito; sugerir ações de capacitação voltadas à necessidade de promoção da inclusão, da diversidade e da igualdade de oportunidades; propor ações em parcerias com outras instituições públicas e privadas, ampliando a consciência da população quanto à promoção da inclusão, da diversidade e da igualdade de oportunidades e vedação da discriminação e preconceito.⁴⁷

Para se chegar a essa tomada de medidas, foi necessário previamente identificar e mensurar tais desigualdades. Por certo, é essencial gerar dados para tornar possível a aplicação de políticas direcionadas e efetivas. É nesse contexto que se encontra uma importante atividade que a agência desempenhou: pesquisa e levantamento de dados sobre a indústria. Conforme o relatório “Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018)⁴⁸, a ANCINE

⁴⁵<https://brasilemsintese.ibge.gov.br/populacao/distribuicao-da-populacao-por-sexo.html> Acesso em: 24 nov 2018.

⁴⁶<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-pnad-c-moradores> Acesso em: 24 nov 2018.

⁴⁷ <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/comiss-o-de-g-nero-ra-e-diversidade-da-ancine-toma-posse-em-evento-pela>. Acesso em 01 out 2019.

⁴⁸ Publicado no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA em 13 jun 2019.

publica no Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro, desde 2014, os percentuais de gênero na função de direção dos longas-metragens, lançados comercialmente em salas de exibição no Brasil. Devido à necessidade de avaliar a indústria em um contexto mais amplo, o estudo passou a ser realizado analisando os dados contidos nos Certificados de Produto Brasileiro - CPB⁴⁹ emitidos pela ANCINE. Assim, entraram, também, na análise longas-metragens lançados não comercialmente, curtas e médias-metragens, além de obras para o segmento da televisão. Então, a primeira análise divulgada sobre a participação de mulheres nas obras audiovisuais brasileiras foi publicada em março de 2016, e foi continuada até 2018.

As pesquisas sobre diversidade de gênero e raça revelaram que a indústria audiovisual brasileira é dominada pela presença de homens brancos. O estudo sobre as obras que tiveram seu CPB emitido em 2016⁵⁰ indicou que as mulheres ocuparam somente 17% dos cargos de direção e apenas 8% dos cargos de direção de fotografia. Ainda naquele ano, nenhuma obra de longa-metragem foi roteirizada ou dirigida por uma mulher negra. Além disso, destaca-se que a maior parte da participação feminina ocorreu em obras menos comerciais e de menor valor dentro do mercado, como curtas e médias metragens e obras de documentários. Mesmo assim, na maioria dos cargos analisados na pesquisa, essa participação ainda é notoriamente inferior à masculina.

Destaca-se, então, que mulheres dirigiram, apenas, 18% das obras de ficção que tiveram seu CPB emitido em 2017 e tão somente 20%, em 2018. Nos dois referidos anos, a presença de mulheres também foi inferior à masculina nas funções de roteiro, produção executiva e direção de fotografia. Apenas na função de direção de arte as mulheres foram maioria⁵¹. Dessas obras analisadas, quando observadas, apenas, obras que tiveram como segmento inicial o mercado de

⁴⁹ Certificado emitido pela Agência Nacional do Cinema - ANCINE, com fins de comprovação da nacionalidade de obras audiovisuais não publicitárias brasileiras constituintes de espaço qualificado, ou seja, excluindo-se conteúdos religiosos ou políticos, manifestações e eventos esportivos, concursos, publicidade, televentas, infomerciais, jogos eletrônicos, propaganda política obrigatória, conteúdo audiovisual veiculado em horário eleitoral gratuito, conteúdos jornalísticos e programas de auditório ancorados por apresentador. <https://www.gov.br/ancine/pt-br/aceso-a-informacao/legislacao/instrucoes-normativas/instrucao-normativa-n-o-104-de-10-de-julho-de-2012>

⁵⁰ Diversidade de Gênero e de Raça no Audiovisual - A importância da produção de dados e informações para a construção de políticas públicas. Publicado pela Superintendência de Análise de Mercado da ANCINE em 18 mai 2018, a partir dos dados da OCA.

https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/MAR%20Cachoeira%20_LUANA%20RUFINO.pdf
Acesso em 24 out 2019.

⁵¹ Todas as informações do parágrafo, até aqui, estão presentes no Relatório Participação feminina na produção audiovisual brasileira (2018). Estudo realizado pela ANCINE publicado no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA em 13 jun 2019. p. 5.

televisão, a participação de mulheres é ainda menor do que no segmento de salas de exibição, sendo de apenas 15% na direção em ambos os anos⁵².

No recorte por tipo de obra, também, se nota uma variação: obras de longa-metragem têm um universo mais masculino e menos diversificado. Os filmes de longa-metragem⁵³ tiveram apenas 19% de mulheres diretoras, em 2018, enquanto obras de curta e média-metragem chegaram a ter 33% de diretoras no mesmo ano. Além disso, nas funções de direção, roteiro e direção de fotografia, a participação de mulheres é sempre menor em obras de ficção do que nas de animação e documentários⁵⁴.

Em análise mais ampla, considerando os filmes brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição de 2014 a 2018, nota-se que a participação das mulheres cresceu de 10% a 22%, porém de forma inconstante. Em 2016, essa participação foi de 20%, enquanto, nos anos de 2015 e 2017, foi de apenas 15%⁵⁵. No mesmo universo, o percentual de roteiristas mulheres cresceu de 14%, em 2014, a 22%, em 2018. No entanto, mais uma vez, não se pode apontar uma mudança no cenário, pois não foi um crescimento constante. Na verdade, o ano de 2017 teve a menor participação registrada na pesquisa na função de roteiristas: apenas 11% eram mulheres⁵⁶.

3.3 – O cineclube “Quase Catálogo”

Em consonância com as recomendações de diversidade da ANCINE, o Edital de Fomento de Niterói contemplou dezenas de projetos em suas duas edições realizadas até o presente momento. Nas categorias de cineclube e projeção em espaços urbanos, os projetos ocorreram em diferentes regiões da cidade e com diversos temas e propostas. Rodrigo Bouillet ressalta essa diversidade encontrada nos cineclubes, dessa forma

...o circuito alternativo de exibição não é alternativo por ser o lado B das salas convencionais de cinema. Em sua diversidade de propostas, os cineclubes oxigenam a programação cultural dos locais onde se instalam. Isto é, promovem um novo tipo de relação entre seus frequentadores e destes com as obras audiovisuais, seus realizadores e com os próprios exibidores, os cineclubistas. (BOUILLET, 2006: p. 9)

⁵² Ibid., p. 7.

⁵³ Obras de ficção destinadas ao segmento de salas de exibição, que tiveram seus CPBs emitidos nos referidos anos. Ibid., p. 8.

⁵⁴ Ibid., p. 9.

⁵⁵ Ibid., p. 12.

⁵⁶ Ibid., p. 13.

Dentre essa diversidade de propostas, um único projeto de cineclube foi contemplado nas duas edições do Edital: o cineclube “Quase Catálogo”. Idealizado por Nina Tedesco e Érica Sarmet, ainda em 2014, o projeto foi pensado diante da dificuldade que sentiam para assistir aos filmes de diretoras mulheres. Tal fato se dava, porque essas obras não estreavam, ficavam pouco tempo em cartaz e em poucos cinemas ou, no caso de filmes antigos, de não serem programados em retrospectivas em mostras de cinema. Dessa forma, decidiram criar um cineclube feminista dedicado ao cinema de diretoras. Para as idealizadoras, é possível que esse tenha sido o primeiro cineclube regular no Brasil dedicado exclusivamente à exibição de filmes dirigidos por mulheres e organizado por mulheres do meio audiovisual⁵⁷.

Assim, iniciou-se o “Quase Catálogo”, que está em atividade desde 2016, realizando, no geral, uma sessão por mês. Em um artigo publicado no primeiro ano de atividade do cineclube, as idealizadoras afirmam que

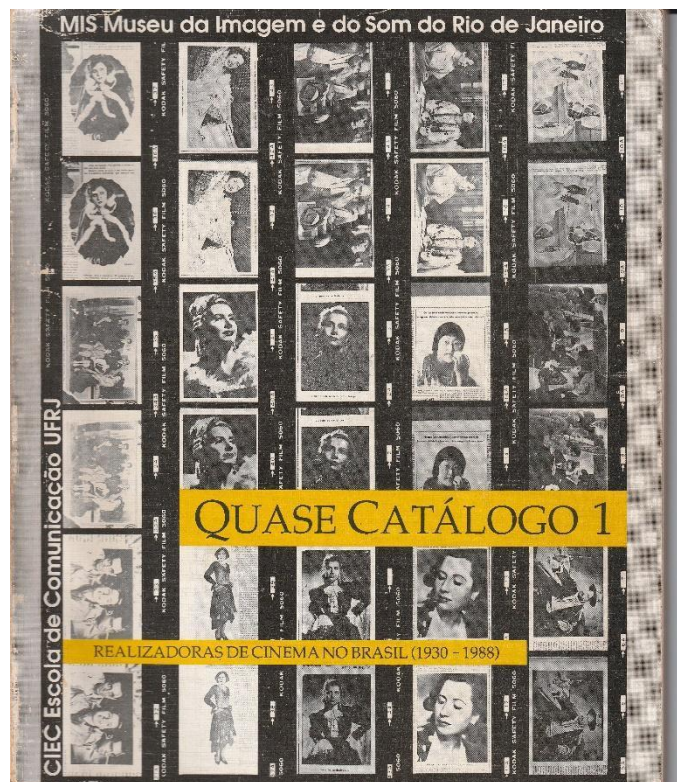
Prestando homenagem à pesquisa organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, o Quase Catálogo busca fazer um resgate da história do cinema realizado por mulheres, contribuindo também para o aumento da visibilidade de produções dirigidas por jovens realizadoras do Brasil e do mundo e promovendo, sempre que possível, debates sobre linguagem, mercado e ensino do audiovisual, atravessados pela interseção entre gênero, raça, sexualidade, classe, localização geográfica e outras condições sociais e políticas que influenciam o fazer cinematográfico da mulher no mundo. SARMET e TEDESCO, 2016⁵⁸

Então, o nome do cineclube vem de uma homenagem ao catálogo de diretoras organizado por Heloísa Buarque de Hollanda, publicado em 1989. O *Quase Catálogo 1: Realizadoras de Cinema no Brasil (1930-1988)* foi um primeiro mapeamento das mulheres cineastas em atividade no país durante esse período analisado. Sobre o catálogo, exibido abaixo, Hollanda declara que

Este trabalho reuniu o número surpreendente de 195 cineastas e 479 filmes produzidos de 1930 a 1988. Digo surpreendente porque apesar da intensa produtividade da mulher no mercado cinematográfico do país, conforme comprova este Quase Catálogo, os sinais dessa evidência são curiosamente recebidos com grande surpresa e em geral investidos de um inequívoco sentido de “descoberta” (HOLLANDA, 1989: p.5).

⁵⁷ Disponível em <https://revistamoventes.com/2016/09/14/cineclubismo-e-mulheres-cineastas-no-estado-do-rio-de-janeiro-a-experiencia-do-cineclube-quase-catalogo/>. Acesso em: 05 dez 2020.

⁵⁸ Disponível em <https://revistamoventes.com/2016/09/14/cineclubismo-e-mulheres-cineastas-no-estado-do-rio-de-janeiro-a-experiencia-do-cineclube-quase-catalogo/>. Acesso em: 05 dez 2020.

FIGURA 4 – Capa do livro *Quase Catálogo I: Realizadoras de Cinema no Brasil (1930-1988)*

Fonte: Acervo Tetê Mattos

A importância dessa pesquisa – do levantamento do cinema dirigido por cineastas mulheres – foi, justamente, a de dar visibilidade a essas obras e artistas tão ignoradas. Esse caráter surpreendente do número de diretoras e filmes no catálogo mostra como foi necessário que houvesse um mapeamento para expor o quanto as mulheres, também, exercem a função de direção na indústria cinematográfica, mas que, na história do país, nunca foram destacadas.

Revelando preocupação com os recortes dentro da categoria de mulheres, Tedesco relata que, para nomear o cineclube dedicado ao cinema de diretoras, primeiramente buscaram nomes de mulheres diretoras importantes na história do cinema brasileiro, mas que

qualquer nome de cineasta que a gente escolhesse iria deixar muitos outros nomes de fora. [...] Por conta disso, a gente resolveu homenagear o Quase Catálogo que é uma fonte inestimável para quem pesquisa filmes de mulheres no Brasil. [...] A gente achou que, homenageando o Quase Catálogo, homenagearíamos todas as diretoras que estão nele. E seria o mais amplo possível dentro dessa categoria tão heterogênea que é a de mulheres, porque era essa a nossa proposta do cineclube.” (Informação verbal)⁵⁹

⁵⁹ TEDESCO, Nina. Entrevista concedida à autora do presente estudo, por *whatsapp*, em 22 nov 2020.

A princípio, qualquer filme que tenha sido dirigido por uma mulher está dentro do escopo do projeto, que possui curadoria também realizada por Sarmet e Tedesco, mas há a priorização por diretoras brasileiras. Segundo Nina Tedesco,

O objetivo do projeto é exibir, assistir e debater filmes de mulheres. Trazer debatedoras mulheres para fazer isso, acadêmicas, críticas, sempre que possível trazer as cineastas ou mulheres que trabalharam na equipe, porque a gente sabe que a desigualdade de gênero está em todas as áreas. Está na academia, na crítica de cinema, nas equipes e também nas questões de remuneração. (Informação verbal)⁶⁰

Iniciando as atividades em maio de 2016, o “Quase Catálogo” exibiu o longa-metragem *Os Homens Que Eu Tive* (1973, Tereza Trautman), em sua primeira sessão, alcançando um público de 104 pessoas. A cineasta, que foi a “primeira mulher a dirigir um filme na ditadura militar e primeira diretora a dirigir um longa-metragem no Brasil desde os anos 1950”⁶¹, ainda esteve presente no debate após a sessão. No mês seguinte, ocorreu a segunda sessão, organizada em parceria com o coletivo de mulheres do NECINE⁶² - UFF. Em uma homenagem à Adélia Sampaio, “primeira cineasta negra do Brasil e primeira mulher a dirigir um filme de temática lésbica”⁶³, foi exibido seu longa-metragem *Amor Maldito* (1984). A diretora, também, participou da conversa com o público, após a sessão que, mais uma vez, esteve presente em grande número. Em julho de 2016, o “Quase Catálogo” realizou a pré-estreia de *Mãe Só Há Uma* (2016, Anna Muylaert) e, devido à parceria com o Cine Arte UFF, foi possível ter a presença da renomada diretora paulista na sessão. Dessa vez, os ingressos se esgotaram e a sessão do cineclubes atingiu um público aproximado de 300 espectadores⁶⁴.

A opção do cineclubes “Quase Catálogo” de priorizar realizadoras brasileiras se dá por diversas razões, mas, sobretudo, pelo entendimento da dificuldade de exibir filmes nacionais de diretoras. Quando há um filme dirigido por uma mulher em cartaz nos cinemas, geralmente, trata-se de diretoras estrangeiras, e quando uma diretora brasileira consegue entrar em cartaz, o filme costuma ser exibido em poucas salas e por um curto período. Além disso, Tedesco ainda

⁶⁰ TEDESCO, Nina. Entrevista concedida à autora do presente estudo, por *whatsapp*, em 22 nov 2020.

⁶¹ Disponível em <https://revistamoventes.com/2016/09/14/cineclubismo-e-mulheres-cineastas-no-estado-do-rio-de-janeiro-a-experiencia-do-cineclubes-quase-catalogo/>. Acesso em: 05 dez 2020.

⁶² Núcleo de Estudantes do Curso de Cinema.

⁶³ Disponível em <https://revistamoventes.com/2016/09/14/cineclubismo-e-mulheres-cineastas-no-estado-do-rio-de-janeiro-a-experiencia-do-cineclubes-quase-catalogo/>. Acesso em: 05 dez 2020.

⁶⁴ Disponível em <https://revistamoventes.com/2016/09/14/cineclubismo-e-mulheres-cineastas-no-estado-do-rio-de-janeiro-a-experiencia-do-cineclubes-quase-catalogo/>. Acesso em: 05 dez 2020.

menciona que “a história do cinema brasileiro deixou de fora praticamente todas as diretoras até pouquíssimo tempo atrás, então existem muitos filmes importantes que precisam ser vistos pela população e ainda não foram” (Informação verbal)⁶⁵.

Outro fator importante na preferência por filmes de diretoras brasileiras é a proximidade. Para a negociação com as empresas detentoras dos direitos do filme (produtoras e distribuidoras), é mais compreensível conseguir os direitos para exibir um filme brasileiro, ainda mais em uma sessão gratuita e aberta como é a atividade cineclubista. Também, como o “Quase Catálogo” sempre tenta incluir no debate as diretoras ou mulheres que participaram das equipes, é muito mais viável quando essa equipe é brasileira.

No entanto, Nina Tedesco, professora do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF, reforça que a principal razão pela preferência por cineastas brasileiras é por achar que “há muitas diretoras brasileiras que precisam ser vistas. Tanto diretoras que estão começando, quanto diretoras que já têm a carreira consolidada ou diretoras que não filmam mais” (Informação verbal)⁶⁶. Assim, dentro dessa categoria, apesar da reduzida presença de mulheres na indústria, ainda há uma vastidão de obras e diretoras que necessitam visibilidade para serem exibidas e debatidas. Cabe observar que existem duas realidades excludentes aqui: a baixa participação das mulheres nas produções audiovisuais brasileiras e a quase ausência da exibição das obras realizadas por elas no circuito comercial. Há uma disparidade de gênero tanto no setor da produção quanto no da exibição.

Dessa forma, o Edital de Fomento ao Audiovisual de Niterói foi de extrema importância para o “Quase Catálogo”, que já funcionava há anos, porém não recebia incentivos até aquele momento. Ao anunciar que o projeto havia sido contemplado no edital, as idealizadoras afirmaram que

É muito importante o investimento em políticas públicas de cultura, para que seu acesso e produção sejam democratizados. Graças a esse investimento da prefeitura, todas as sessões serão gratuitas, seguidas de debate. Cinema é cultura, cinema é educação, e cinema pode ser revolução!⁶⁷

Enquanto projeto de extensão da UFF, o cineclube nunca foi contemplado financeiramente com bolsas da universidade, embora Tedesco as tenha pleiteado. Nos dois

⁶⁵ TEDESCO, Nina. Entrevista concedida à autora do presente estudo, por *whatsapp*, em 22 nov 2020.

⁶⁶ TEDESCO, Nina. Entrevista concedida à autora do presente estudo, por *whatsapp*, em 22 nov 2020.

⁶⁷ Publicado em 18/03/2019 em <https://www.facebook.com/quasecatalogo/posts/2259619370919861>. Acesso em: 05 dez 2020.

primeiros anos de atividade, portanto, o projeto funcionava apenas com a colaboração de voluntárias, além do trabalho das duas idealizadoras. Tedesco declara que havia “uma equipe de voluntárias do curso de cinema que ajudavam na parte da gestão das redes sociais, na produção das sessões, buscavam e levavam as convidadas em casa, fotografavam, filmavam, editavam... tudo isso” (Informação verbal)⁶⁸. Então,

Ganhar esse edital foi muito importante para a gente, porque, claro que as voluntárias foram fundamentais e faziam um ótimo trabalho, mas é muito ruim trabalhar com pessoas voluntárias, porque elas estão trabalhando e não estão recebendo. A gente acaba fazendo isso porque, se não fizer, [a sessão] não acontece. A universidade tem uma escassez grande de bolsas, mas não é o ideal. O ideal é que as pessoas trabalhem recebendo por trabalhar. (Informação verbal)⁶⁹

De fato, editais de fomento são necessários para o exercício da atividade cultural em qualquer meio. O trabalho no âmbito da cultura, muitas vezes, é mal remunerado e pouco valorizado, portanto, mecanismos de fomento devem ser criados para tornar essa relação de trabalho mais justa e viável, principalmente considerando os retornos econômicos, sociais e culturais que essas manifestações artísticas e culturais produzem para a comunidade. Ainda, sobre o que foi proporcionado com os recursos do edital, Tedesco relata que

Para a gente ficou muito mais confortável pagar a pessoa que estava sendo estagiária de produção [...] e permite que a gente faça coisas mais interessantes. Com esse recurso a gente reformulou a identidade visual do cineclube, tivemos um acompanhamento, ainda inicial, para descobrir quem é o nosso público... Ficou mais profissional. Não é que ficou *profissional*, porque o recurso é pouco e não dá para fazer tudo que a gente queria. Mas, por exemplo, dá para pagar para trazer uma diretora de São Paulo, se ficar na casa de um amigo ou de uma amiga, mas dá para trazer. Então, [ter o projeto contemplado no edital] aumenta o nosso campo de possibilidades, um pouco. (Informação verbal)⁷⁰

O “Quase Catálogo” já atuava há anos em Niterói, com diversas sessões realizadas, então, as idealizadoras puderam inscrever o projeto, quando foi lançado o Edital de Fomento ao Audiovisual de Niterói com a linha para cineclubes e foram contempladas nas duas edições. Com os recursos provenientes do edital, o projeto pode contratar uma estagiária e remunerar, devidamente, as pessoas que trabalharam para essa realização, além de ampliarem um pouco as possibilidades de atuação. Tedesco conta que

⁶⁸ TEDESCO, Nina. Entrevista concedida à autora do presente estudo, por *whatsapp*, em 22 nov 2020.

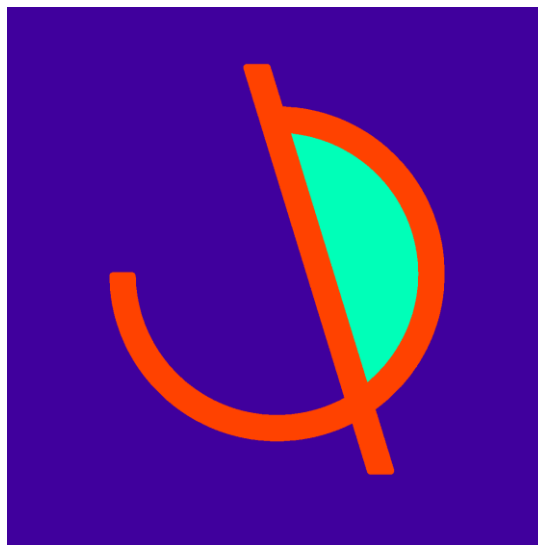
⁶⁹ TEDESCO, Nina. Entrevista concedida à autora do presente estudo, por *whatsapp*, em 22 nov 2020.

⁷⁰ TEDESCO, Nina. Entrevista concedida à autora do presente estudo, por *whatsapp*, em 22 nov 2020.

Para ajudar a gente a escrever o projeto e para administrar os recursos do projeto - que também não são muitos, mas exigem entender de legislação [...] e depois fazer a prestação de contas - entrou uma produtora no projeto, que é a Hadija Chalupe, também professora da UFF, minha colega de departamento. Então passamos a ser eu, Érica [Sarmet], Hadija e uma estagiária de produção para ajudar também a produzir as sessões e a divulgar as sessões. (Informação verbal)⁷¹

Uma outra ação que foi possível com o aporte da Prefeitura foi a reformulação da identidade visual do cineclube. O projeto contratou uma *designer*, a artista visual Julia Aiz, também mulher, mantendo a coerência do conceito do cineclube. A artista criou a identidade do projeto, o que facilitou o reconhecimento do “Quase Catálogo” visualmente, e criou a marca.

FIGURA 5: Nova marca do Cineclube “Quase Catálogo”



Fonte: Página “Quase Catálogo” no *Facebook*⁷²

Divulgado em 17 de maio de 2019, um mês após o anúncio de o projeto ter sido contemplado no Edital de Fomento, o novo visual do cineclube apresentou cores marcantes, e incluiu o roxo, cor fortemente adotada pelo movimento feminista nas suas identidades. Com a reelaboração, as imagens passaram a incluir os símbolos da prefeitura de Niterói e do programa Niterói Cidade do Audiovisual.

⁷¹ TEDESCO, Nina. Entrevista concedida à autora do presente estudo, por *whatsapp*, em 22 nov 2020.

⁷² <https://www.facebook.com/quasecatalogo/photos/a.1734567813425022/2295829337298864>. Publicado em 17 mai 2019. Acesso em: 29 nov 2020.

FIGURA 6: Cineclube “Quase Catálogo”



Fonte: Página “Quase Catálogo” no *Facebook*⁷³

Mesmo com recursos da prefeitura no projeto, as funções de curadoria e produção, apesar de trabalhosas, no fim, não conseguem ser devidamente remuneradas. O que é recebido por essas funções, Tedesco e Sarmet optam por reinvestir no projeto, pois a verba recebida do edital é insuficiente para cobrir todos os gastos. Tedesco afirma que “o que a gente ganha no edital, de cachê, além de ser pouco, a gente coloca no cineclube para que ele possa funcionar melhor, ter uma estrutura melhor, para poder pagar passagem, alimentação, esse tipo de coisa de convidados” (Informação verbal)⁷⁴. Além disso, ser contemplado no edital também proporcionou ao cineclube que a prefeitura divulgasse as sessões, alcançando, assim, um público maior na cidade.

Com o aporte do primeiro edital de fomento, o “Quase Catálogo” realizou onze sessões entre março de 2019 e janeiro de 2020. Foram cinco sessões no Cine Arte UFF e seis, no MAC Niterói, totalizando um público de 439 espectadores. Foram exibidos 31 filmes, sendo 24 curtas-metragens e sete longas-metragens. Destes, nove curtas-metragens eram de diretoras niteroienses ou com formação no curso de cinema e audiovisual da UFF, dois longas-metragens eram de cineastas niteroienses formadas pela UFF e dois longas-metragens tinham a cidade de Niterói como tema. Além disso, 22 debatedoras participaram das sessões⁷⁵, como se observa no quadro das páginas seguintes:

⁷³ <https://www.facebook.com/quasecatalogo/photos/a.1734698180078652/2295828763965588>. Publicado em 17 mai 2019. Acesso em: 29 nov 2020.

⁷⁴ TEDESCO, Nina. Entrevista concedida à autora do presente estudo, por *whatsapp*, em 22 nov 2020.

⁷⁵ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4FXXi0nt_2c. Acesso em: 05 nov 2020.

QUADRO 1: Sessões realizadas pelo Cineclube “Quase Catálogo” (2019-2020)

DATA	TEMA	FILMES EXIBIDOS	DIRETORAS	DEBATE
28/03/2019	Resistência das mulheres em tempos autoritários	Memória para uso diário (doc., longa)	Beth Formaggini	Joana D'Arc Fernandes Ferraz Isadora Godoi
		Mar de Elas (doc., curta)	Coletivo Mar de Elas	
25/05/2019	Cinema contra os manicômios	Bicho de Sete Cabeças (ficção, longa)	Laís Bodanzky	Gianna Larocca Raquel Araujo Bianca Novaes
		id (experimental, curta)	Indira Dominici	
31/05/2019	Sessão especial: 3 anos de Quase Catálogo + debate + lançamento de livros	Amiga Oculta (doc., curta)	Carla Miguelote	Carla Miguelote Helena Solberg Heloisa Buarque de Hollanda Mediação: Érica Sarmet
		A Dupla Jornada (doc., média)	Helena Solberg	
29/06/2019	Negritudes LGBTQI+	Rafiki (ficção, longa)	Wanuri Kahiu	Rosa Miranda Naira Évine Eloá Rodrigues
		Lua (doc., curta)	Rosa Miranda	
10/08/2019	Cinema lésbico brasileiro hoje	O Mistério da Carne (ficção, curta)	Rafaela Camelo	Lumena Aleluia Mariana Baltar Larissa Lima Mediação: Érica Sarmet
		Peixe (ficção, curta)	Yasmin Guimarães	
		A Felicidade Delas (ficção, curta)	Carol Rodrigues	
		Quebramar (doc., média)	Cris Lyra	
		Vó, a senhora é lésbica? - O Filme (ficção, curta)	Bruna Fonseca e Larissa Lima	
22/08/2019	Pré-estreia: Tokio Mao, o Último Kamikaze	Tokio Mao, o Último Kamikaze (doc., longa)	Marina Fonte Pessanha	Marina Fonte Pessanha Ana Paula Ribeiro Mediação: Nina Tedesco
28/09/2019	Cinema, mulheres e acessibilidade	A Hora da Estrela (ficção, longa)	Suzana Amaral	Larissa Muylaert Wanda Silva
		Qual feminismo você vê? (doc., curta)	Elis Brasil e Larissa Muylaert	
24/10/2019	MOSCA Itinerante - Cinema infantil	As Aventuras de Pety (animação, curta)	Anahí Borges	
		Opostos Polares Polar Opposites (animação, curta)	Diana Wey	
		Pulo (ficção, curta)	Ana Schilling e Luiza Perocco	
		Sobre a Gente (animação, curta)	Analucia Godoi	
		O Extraordinário Circo do Bipo (animação, curta)	Juliet Jones	

		Na Capa On The Cover (animação, curta)	Yegane Moghaddam	
23/11/2019	Realidade Lacrimosa - Diálogos entre o Melodrama e o Documentário	Um Passaporte Húngaro (doc., longa)	Sandra Kogut	Mariana Baltar
06/12/2019	Tetê Mattos: cineasta de Niterói	A Maldita (doc., curta)	Tetê Mattos	Tetê Mattos
		Era Araribóia um Astronauta? (doc., média)		
		Fantasia de Papel (doc., curta)		
25/01/2020	Cinema Trans com Trans	Tea For Two (ficção, curta)	Julia Katharine	Duca Caldeira Ariel Nobre Mediação: Érica Sarmet
		Para Todas as Moças (experimental, curta)	Castiel Vitorino Brasileiro	
		Jéssika (ficção, curta)	Galba Gogóia	
		Clandestyna (doc., curta)	Duca Caldeira	
		Preciso dizer que te amo (doc., curta)	Ariel Nobre	

Fonte: Elaborado pela autora.

Por sua construção feminista, o cineclube “Quase Catálogo” se destaca pelo apelo à diversidade. Dentro da pluralidade de obras que o cineclube exhibe e debate, encontram-se filmes em curta, média e longa metragem. Nota-se que as sessões costumam ser elaboradas a partir de um tema principal que atravessa o universo das realizadoras, já tendo abordado as temáticas trans, negra, lésbica e infantil, por exemplo. Além disso, em quase todas as sessões, é exibido um curta-metragem, antes da exibição de um média ou longa, o que demonstra a valorização do cinema independente, dando espaço, também, ao cinema que regularmente está alijado das salas de exibição comercial.

O projeto, também, realiza sessão de melhores curtas, exibindo as obras em curta-metragem dirigidas por mulheres que foram premiadas naquele ano. O “Quase Catálogo” já exibiu filmes de diferentes gerações, filmes históricos e fez lançamentos de obras. Ainda, houve a primeira retrospectiva da premiada cineasta Sabrina Fidalgo, mulher negra que, além de diretora, é roteirista, atriz e produtora.

Antes de ser contemplado no edital, o projeto acontecia como muitos cineclubes da história brasileira: com o apoio de uma universidade. A UFF fornecia um lugar de exibição, o

Cine Arte UFF⁷⁶, transporte de cópias, quando exibiam algum filme em película, transporte de convidadas para o debate, além de isentar o projeto de custos. Por vezes, o cineclube era divulgado pela assessoria de imprensa da universidade, além da divulgação do próprio Cine Arte UFF, que possui um público muito fiel, o que foi de grande ajuda para o “Quase Catálogo”.

Nos dois primeiros anos, este foi o único local de exibição com as sessões regulares do cineclube, apenas realizando algumas sessões especiais em eventos fora dali, principalmente na cidade do Rio de Janeiro. Segundo Nina Tedesco, foi-se tornando cada vez mais difícil conseguir agenda e espaços na programação do espaço para as exposições. O cineclube, então, seguiu para outras parcerias, destacando-se o MAC- Museu de Arte Contemporânea de Niterói, que segue sendo o local de exibição regular até o momento. No segundo edital, o projeto do “Quase Catálogo” manteve as sessões regulares do cineclube no MAC e incluiu atividades de formação de público em escolas, que, por ora, estão suspensas devido à pandemia do Covid-19.

Apesar da proximidade geográfica entre os dois equipamentos culturais, seus públicos são diferentes. Nina Tedesco relata que o perfil do público do Cine Arte UFF era mais previsível: pessoas que já são cinéfilas, interessadas em filmes não tão comerciais. Ali, as sessões atraíam um público bom para um cineclube, em torno de 50 pessoas. Segundo Nina, excepcionalmente, já houve sessões que lotaram ou quase lotaram a sala de cinema. Por outro lado, o público do MAC é mais reduzido, pois ainda estão construindo e entendendo esse novo espaço e nova dinâmica de funcionamento, que precisa desvendar qual a parcela dos frequentadores do museu se proporia a acompanhar um cineclube.

O projeto foi elaborado no formato de cineclube, pois o desejo das idealizadoras era exibir os filmes de mulheres - inclusive os que elas gostariam de assistir também e enfrentavam dificuldades de acesso - e debater, pois a discussão dos filmes também é muito necessária. De fato, o debate é fundamental e eleva a atividade a um lugar de formação do indivíduo muito além de uma exibição mais “tradicional”. Sobretudo o “Quase Catálogo”, com a temática feminista, é de extrema importância para contribuir com uma comunidade um pouco menos desigual.

o movimento cineclubista, dentre outros, através do trabalho de pesquisa realizado pelas equipes que formavam os cineclubes, constituiu-se num lugar de produção, aquisição e divulgação de conhecimentos, materializados no momento do debate. Momento este de troca, de diálogo entre diferentes sujeitos, instituindo um movimento

⁷⁶ “O Cine Arte UFF foi criado em 1968 por um grupo de cineastas, críticos e amantes do cinema que incluía Nelson Pereira dos Santos, Fabiano Canosa, Luiz Alberto Sanz, Roberto Duarte, Cosme Alves Neto e pelo então reitor Manoel Barretto Netto” (<http://www.centrodeartes.uff.br/historia/cine-arte-uff/> Acesso em 03 dez 2020). Atualmente, é parte do centro cultural Centro de Artes UFF.

dialético entre pensar e fazer, que configurou experiências formadoras para os envolvidos neste processo. (CLAIR, 2007, p. 23)

A experiência do debate permite que diferentes sujeitos se encontrem ao redor de um tema, produzam novas ideias e compartilhem conhecimento. É um momento complementar à experiência da fruição do filme exibido. É onde se concretiza essa atividade organizada em torno do cinema. Por isso, também o formato do cineclube é tão importante, pois proporciona esses espaços de exibição e discussão que, muitas vezes, não são encontrados de outras formas.

...cineclube é uma associação. Uma reunião de pessoas com interesses, necessidades, ou objetivos comuns. Uma comunidade, e que, naturalmente, escolheram o cinema como veículo para desfrutar, partilhar, aprender e até mesmo atingir esses fins comuns. O cineclube é, então, uma forma de organização de uma comunidade. (MACEDO, 2006, p. 314)

Ambas as idealizadoras possuem forte ligação com Niterói desde antes da realização do “Quase Catálogo”. Érica Sarmet é niteroiense e morou na cidade praticamente a vida toda, enquanto Nina Tedesco, natural de Porto Alegre – RS, morou, estudou e trabalhou na cidade desde a graduação até o doutorado. Devido a essa relação com a cidade, Tedesco confirma que, para elas, o cineclube precisava ser realizado em Niterói. Acrescenta que “não tinha um cineclube com esse perfil em Niterói e era muito importante, para a gente, que tivesse” (Informação verbal)⁷⁷.

Ainda assim, Nina Tedesco relata que realizar um cineclube na cidade de Niterói é mais difícil comparado ao Rio de Janeiro.

É mais difícil fazer um cineclube em Niterói. Tem menos espaço... tem menos público. É diferente do Rio, que se faz um cineclube bacana no centro, na zona sul, com essas temáticas de interesse, tipo questões de gênero, raciais, de sexualidade, e é muito mais fácil lotar [uma sessão] no Rio, do que em Niterói. (Informação verbal)⁷⁸

Evidente, o Rio de Janeiro possui trajetória e presença, tanto do cinema, quanto da prática cineclubista, muito mais marcantes do que Niterói. Mas é significativo valorizar o esforço para atuar na cidade, mesmo diante dessas dificuldades. Para Nina Tedesco, é importante a implementação de um programa de fomento como esse para sentir que a cultura

⁷⁷ TEDESCO, Nina. Entrevista concedida à autora do presente estudo, por *whatsapp*, em 22 nov 2020.

⁷⁸ TEDESCO, Nina. Entrevista concedida à autora do presente estudo, por *whatsapp*, em 22 nov 2020.

da cidade é valorizada pela prefeitura. Ela afirma que fazer cineclube é um desafio, e é gratificante ter esse reconhecimento. Frente à temática do projeto, também ressalta que

Acho que é importante para a cidade, para qualquer cidade, que tenha um cineclube que exiba filmes de mulheres. Que ofereça a possibilidade de as pessoas assistirem outras narrativas, de as pessoas conhecerem quem são as suas diretoras. E a gente também tem uma preocupação grande em exibir diretoras de Niterói, ou ligadas à Niterói, ou que filmaram em Niterói. Então praticamente todas as nossas sessões, desde que começou essa parceria com a prefeitura, tem essa questão. Mesmo a UFF tendo um curso de cinema, ou seja, mesmo tendo um curso de cinema em Niterói, é importante que as pessoas e, principalmente, as meninas, vejam “nossa, essa mulher é de Niterói e é uma diretora de cinema. Eu também posso ser uma diretora de cinema”. Porque a gente só imagina que a gente pode estar em um determinado lugar, se a gente vir pessoas parecidas com a gente nesse lugar. (Informação verbal)⁷⁹

Desse modo, o “Quase Catálogo” se mostra um projeto importante e bastante necessário na cidade, que cumpre a função de dar visibilidade às realizadoras brasileiras. E é fundamental que haja mecanismos de fomento para sua manutenção, assim como para incentivar mais projetos. O cineclube “Quase Catálogo” colabora para amenizar a grande desigualdade de gênero que existe no setor audiovisual, divulgando, valorizando, debatendo e incentivando cineastas e realizadoras brasileiras, além de impactar social e culturalmente a comunidade niteroiense.

3.4 – Cinema e cineclubismo enquanto práticas sociais

O cenário desigual na indústria audiovisual brasileira foi evidente em todos os anos realizados. Nesse contexto, ações e políticas culturais que valorizem a inclusão de mulheres no audiovisual são ainda mais necessárias e urgentes. Em paralelo ao pensamento de Macedo (2006) sobre como os cineclubes produzem e modificam a cultura, deve-se resgatar a ideia de Graeme Turner (1997) acerca do cinema enquanto prática social para esse momento.

Segundo Turner (1997), o cinema pode ser um instrumento de reelaboração da cultura, uma vez que “o cinema é uma prática social para aqueles que o fazem e para o público” (TURNER, 1997, pág. 13). Indo muito além de ser analisado pelo entretenimento, narrativa, estética ou evento cultural, o cinema é uma atividade social, uma ferramenta para uma mudança social.

Utilizando-se do audiovisual enquanto prática social e seus efeitos, a partir dessa concepção, recorre-se à preocupação não só da carência de mulheres nos diversos setores da

⁷⁹ TEDESCO, Nina. Entrevista concedida à autora do presente estudo, por *whatsapp*, em 22 nov 2020.

indústria, mas também de que modo tal escassez tem seus reflexos manifestados nas obras e na sociedade. Cabe a reflexão de que formas essas reelaborações poderiam ser realizadas? Ainda sobre o cinema, Turner ratifica que “em suas narrativas e significados, podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria” (TURNER, 1997, pág. 13). Dessa forma, a disparidade de gênero identificada, também revela substancialmente a forma como a cultura brasileira se manifesta nessa questão. Essa desigualdade no setor representa, ao mesmo tempo que também alimenta, distorções sociais gravíssimas, sendo indispensáveis ações, a fim minimizar estas assimetrias.

Turner aponta que

A “cultura” foi redefinida como o processo que constrói o modo de vida de uma sociedade: seus sistemas para produzir significado, sentido ou consciência, especialmente aqueles sistemas e meios de representação que dão às imagens sua significação cultural. (TURNER, 1997, p. 48).

Dessa forma, Turner (1997) esclarece que, para entender o cinema enquanto parte dos sistemas culturais, faz-se necessário investigar o próprio cinema como um meio de produzir e reproduzir significação cultural. Torna-se evidente, portanto, a responsabilidade social e cultural que as práticas audiovisuais carregam, pois possuem uma função social de extrema importância. A diversidade de gênero deveria ser um valor fundamental na indústria audiovisual, não só pela inclusão desse grupo nos seus processos, mas também pelos significados que são atribuídos e produzidos.

Diante do exposto, revela-se o contexto que contribui para a presente sociedade assimétrica. Há estruturas sociais e históricas, legitimadas por uma série de fatores que geram a manutenção das desigualdades sociais. E a questão de gênero, ainda enquanto uma organização social, encontra-se sujeita a essas estruturas. Frente a isso, resgata-se uma importante questão: políticas culturais atentas à diversidade, sobretudo, ao reconhecerem a função social do audiovisual. O Edital de Fomento ao Audiovisual de Niterói se destacou pelo momento em que foi feito, pelas de linhas de fomento, e também por permitir e incentivar a diversidade das propostas e dos realizadores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cineclubismo inaugurou um espaço concomitante de exibição e reflexão do cinema. A possibilidade de se ter um grupo com um mesmo interesse, empenhado a acompanhar exposições e debates, proporciona um espaço fundamental de trocas entre os indivíduos, de diferentes níveis sociais, intelectuais, profissionais e culturais. O debate nas sessões dos cineclubes ultrapassou questões estéticas e da linguagem cinematográfica, que também possuem grande relevância. No entanto, enquanto espaço de reflexão, alcançou importantes questões que permeiam os mais diversos grupos da sociedade.

A atividade cineclubista passou por grandes variações, afetada principalmente pelo contexto político do país. Destacou-se enquanto ferramenta de resistência política, movimento organizado alternativo à lógica do circuito de exibição, pela forte ligação com os jovens e os movimentos estudantis, e pela contribuição na formação de cineastas. Atualmente, também se destaca fortemente pela diversidade de propostas, de público e de realizadores. Através do cinema e da discussão, determinados grupos encontraram no formato do cineclubes o espaço necessário para se fazerem presentes por meio do audiovisual, debaterem os temas que os atravessam e impactarem a comunidade.

Evidencia-se a função social e cultural dos cineclubes. Enquanto uma prática audiovisual na qual o público assume um papel mais ativo, de participação e reflexão, seus impactos podem ser bem acentuados. É nesse ponto que a proposta de um cineclubes se revela tão importante, pois é o caminho utilizado para gerar transformações e promover um cinema mais diverso. Em uma sociedade tão desigual, projetos que promovam a visibilidade e incentivem a participação de grupos minoritários nas práticas audiovisuais são indispensáveis. Para além, em uma indústria dominada por homens, é essencial que existam grupos destinados a valorizar o cinema de mulheres. Este é o caso do Cineclubes Quase Catálogo.

Finalmente, cabe ressaltar como mecanismos de fomento podem ser fundamentais tanto para a promoção do cineclubismo, quanto da diversidade no audiovisual. O Edital de Fomento ao Audiovisual, em suas duas edições, foi uma iniciativa que cumpriu com essas intenções. O primeiro passo foi dado com o Programa Niterói Cidade do Audiovisual, que reconheceu o potencial da cidade fluminense para se tornar um polo do setor e investiu em diversas áreas. Mais que isso, essas ações devem ser continuadas e constantemente aprimoradas, para que a cidade e a indústria audiovisual caminhem para um cenário mais amplo e plural.

Diante do enfraquecimento e desmantelamento da cultura no âmbito federal, cabe, também, às instituições mais regionais realizar ações de incentivo cultural dentro de seu possível alcance, uma vez que as práticas culturais afetam diretamente a comunidade ao redor.

É primordial que haja ações continuamente visando à democratização da cultura e à valorização das diversidades culturais no Brasil. Mesmo que em nível local, municipal ou estadual, essas iniciativas fazem parte da tentativa de reverter não só o cenário atual, mas qualquer cenário que se apresente moldado no desrespeito à diversidade tão propícia à criação, à produção de novos sentidos, olhares, formas.

O Programa Niterói Cidade do Audiovisual é essencial não só no presente momento, mas onde houver espaços, salas e oportunidades para mais ações como essa.

REFERÊNCIAS

- BALDINI, Juliana Previatto. *Cineclubismo e Políticas Culturais: uma análise das implicações das políticas do governo Lula na Configuração da rede no Rio Grande do Sul*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS. 2012.
- BOUILLET, Rodrigo. Cineclubismo no Brasil – breve histórico, recentes conquistas e desafios. *Advir* n°20, dezembro 2006, p. 104-108.
- BOUILLET, Rodrigo. ASCINE-RJ - Associação de Cineclubes do Rio de Janeiro. p. 105-110. In: *Circuito em Construção: seminários estaduais para a auto-sustentabilidade cineclubista*. 2006.
- BOUILLET, Rodrigo; ROSSATO, Leonardo Barbosa. Panorama das experiências de difusão cultural do audiovisual brasileiro em exibições públicas não-comerciais: 2005-2009. XI *ENECULT*, Salvador, 2015.
- BUTRUCE, Débora. Cineclubismo no Brasil, Esboço de uma história. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 16, no 1, p. 117-124, jan/jun 2003.
- Cine Mais Cultura. Caderno 4 - Formação de público e cineclubismo.
- CLAIR, Rose. *Experiência e narrativa no movimento cineclubista da década de 1970: "Corações e Mentes"*. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ. 2007.
- GOMES, Marcos. DINIZ, André. (Apresentação). In: CARNEIRO, Juliana e BARON, Lia. (orgs.) *Gestão Cultural*. Niterói: Niterói Livros, 2018. pp. 7-9.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Quase Catálogo 1 – Realizadoras de cinema no Brasil*. Rio de Janeiro: CIEC, 1989.
- LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. “O cineclubismo na América Latina: idéias sobre o projeto civilizador do movimento francês no Brasil e na Argentina (1940-1970)”. In: CAPELATO, Maria Helena. Et al. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2011. 2ª edição.
- LOURENÇO, Júlio César. *A contribuição da atividade cineclubística do Chaplin Club (1928-1931) para a maturidade da crítica cinematográfica brasileira*. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Maringá. Maringá, PR. 2011.
- MACEDO, Felipe. Da distribuição clandestina ao grande circuito exibidor. p. 67-72. In: *Circuito em Construção: seminários estaduais para a auto-sustentabilidade cineclubista*. 2006.
- MACEDO, Felipe (introdução escrita por João Baptista Pimentel Neto). Pequeno Manual do Cineclubista. p. 309-329. In: *Circuito em Construção: seminários estaduais para a auto-sustentabilidade cineclubista*. 2006.
- MARSON, Melina. Para entender a Retomada: Cinema e Estado no Brasil nos anos 1990. *Revista Observatório Itaú Cultural / OIC* - n. 10 (set./dez. 2010). – São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2010. p. 27-32.
- NIGROMONTE, Daniele et al. “Política Cultural em Niterói: um panorama histórico”. In: CARNEIRO, Juliana e BARON, Lia. (orgs.) *Gestão Cultural*. Niterói: Niterói Livros, 2018. pp 10-37.

PACHECO, NIGROMONTE e BARON. Niterói Cidade do Audiovisual: análise da implementação do programa e seus desafios. *LexCult*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 99-114, jan./abr. 2019.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais: entre o possível & o impossível. In: *Teorias & políticas da cultura: visões multidisciplinares* / Gisele Marchiori Nussbaumer (org.), Salvador: EDUFBA, 2007.

SARMET, Érica, TEDESCO, Marina Cavalcanti. Cineclubismo e mulheres cineastas no estado do Rio de Janeiro: a experiência do cineclube Quase Catálogo. *Revista Moveres*, v.1, n.1, set. 2016.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil para análise histórica. Tradução Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Texto original: Joan Scott - Gender: a useful category of historical analyses. *Gender and the politics of history*. New York, Columbia University Press. 1989.

SCOTT, Joan: *Gender and politics of history*. Columbia University Press, N.Y., 1988. Tradução de Mariza Corrêa, IFCH/Unicamp. *Cadernos Pagu* (3) 1994: pp. 11-27.

SILVA, Francine. *Prática do dizer, prática do fazer: cineclubismo, imagens e política*. 25 mar 2011. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2011.

TEIXEIRA COELHO, José. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo, Iluminuras/Fapesp, 1997.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus 1997.

SITES

CENTRO DE ARTES - UFF

<http://www.centrodeartes.uff.br/historia/cine-arte-uff/>

CINECLUBE HENRIQUE LAGE. Disponível em:

http://curtaocurta.com.br/noticias/novo_cineclube_em_niteroi-572.html#.X3ySSmhKiMp.

Acesso em: 28 out 2020.

CERTIFICADOS DE PRODUTO BRASILEIRO – CPB EMITIDOS PELA ANCINE.

Disponível em:

<https://www.gov.br/ancine/pt-br/aceso-a-informacao/legislacao/instrucoes-normativas/instrucao-normativa-n-o-104-de-10-de-julho-de-2012> Acesso em: 15 nov 2020.

COMISSÃO DE GÊNERO, RAÇA E DIVERSIDADE

Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/comiss-o-de-g-nero-ra-e-diversidade-da-ancine-toma-posse-em-evento-pela>. Acesso em: 01 out 2019.

Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/assuntos/noticias/grupo-de-trabalho-sobre-diversidade-de-genero-e-etnico-racial-no-audiovisual-se-reune-na-ancine>. Acesso em: 14 nov 2020.

CULTURA VIVA

Disponível em <http://culturaviva.gov.br/saiba-mais/>. Acesso em 15 dez 2020.

DISTRIBUIÇÃO DA POPULAÇÃO POR SEXO

<https://brasilemsintese.ibge.gov.br/populacao/distribuicao-da-populacao-por-sexo.html>
Acesso em: 24 nov 2018.

DISTRIBUIÇÃO DA POPULAÇÃO POR RAÇA

Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/18282-pnad-c-moradores> Acesso em: 24 nov 2018.

APRESENTAÇÃO EDITAL DE FOMENTO AO AUDIOVISUAL DE NITERÓI.

Disponível em:

<https://www.culturanageroi.com.br/blog/?id=3345&equ=cultura>. Acesso em: 06 nov 2020.

2º EDITAL DE FOMENTO AO AUDIOVISUAL DE NITERÓI

Disponível em: <https://www.culturanageroi.com.br/blog/?id=4535&equ=niteroiaudiovisual>.
Acesso em: 06 nov 2020

DIVERSIDADE DE GÊNERO E DE RAÇA NO AUDIOVISUAL.

Diversidade de Gênero e de Raça no Audiovisual - A importância da produção de dados e informações para a construção de políticas públicas. Publicado pela Superintendência de Análise de Mercado da ANCINE em 18/05/2018, a partir dos dados da OCA.

Disponível em:

https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/MAR%20Cachoeira%20_LUAN A%20RUFINO.pdf Acesso em: 24 out 2019.

EXIBIÇÃO DE FILMES DIRIGIDOS POR MULHERES E ORGANIZADO POR MULHERES DO MEIO AUDIOVISUAL

Disponível em: <https://revistamoventes.com/2016/09/14/cineclubismo-e-mulheres-cineastas-no-estado-do-rio-de-janeiro-a-experiencia-do-cineclube-quase-catalogo/> Acesso em: 05 dez 2020.

INFORME DE MERCADO Salas de Exibição - 2019, 2. Evolução do Parque Exibidor Brasileiro, pág. 8, publicado pela ANCINE e pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA. Disponível em:

https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/salas_de_exibicao_2019.pdf
Acesso em: 03 out 2020.

INFORME DE MERCADO – Salas de Exibição - 2019 p. 46-47. Elaborado pela Superintendência de Análise de Mercado - SAM da ANCINE. Publicado no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual - OCA em 22 jun 2020.

INFORME DE MERCADO, Salas de Exibição - 2019; 4. Panorama do Crescimento do Parque Exibidor Brasileiro, p. 33 - Tabela: Salas de Exibição por Região - 2011 a 2019; p. 8; pp. 46 e 47 - Tabela: Anexo II: Municípios com Salas de Exibição – 2019. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/salas_de_exibicao_2019.pdf
Acesso em: 03 out 2020.

Instrução Normativa nº 63, de 02 de outubro de 2007 pela ANCINE.

Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-63-de-2-de-outubro-de->

2007#:~:text=Instru%C3%A7%C3%B5es%20Normativas%20Consolidadas-,Instru%C3%A7%C3%A3o%20Normativa%20n.%C2%BA%2063%2C%20de%202%20de%20outubro%20de,Anexo%20I%20do%20Decreto%20n%C2%BA Acesso em: 20 set 2020.

Lançamento do segundo Edital de Fomento ao Audiovisual de Niterói. Disponível em: http://www.niteroi.rj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=6283:2019-12-05-15-35-57 Acesso em: 06 nov 2020.

Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA. Quantidade de Salas por UF - 2007 a 2019. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2306.pdf> Acesso em: 03 out 2020.

Panorama do Crescimento do Parque Exibidor Brasileiro, Salas de Exibição por Região - 2011 a 2019, pág. 33, publicado pela ANCINE e pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/salas_de_exibicao_2019.pdf Acesso em: 03 out 2020.

Parte do Centro de Estudos Canadenses, hoje chamado de Núcleo de Estudos Canadenses - NEC, do Instituto de Letras da UFF. Disponível em: <http://letras.uff.br/>. Acesso em: 15 out. 2020.

Prefeitura de Niterói. Disponível em: http://www.niteroi.rj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=6283:2019-12-05-15-35-57. Acesso em: 20 nov. 2020.

Projeto de instalação do Instituto de Arte e Comunicação Social. Disponível em: <http://www.cinevi.uff.br/curso/historia>. Acesso em: 15 out 2020.

Programa Niterói Cidade do Audiovisual. Disponível em: <http://culturaniteroi.com.br/niteroiaudiovisual/sobrenos.php> Acesso em:

Programa Niterói Cidade do Audiovisual Material de divulgação da Prefeitura Municipal de Niterói. Publicado na página do Facebook “Niterói Cidade do Audiovisual”, em 16 mai de 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/niteroiaudiovisual/photos/2161264807318769> Acesso em: 20 nov 2020.

RESOLUÇÃO Nº 4, DE 6 DE FEVEREIRO DE 2018, do CONSELHO SUPERIOR DO CINEMA. Disponível em: https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/5429832/do2-2018-03-06-resolucao-n-4-de-6-de-fevereiro-de-2018-5429828. Acesso em: 15 nov 2020.

Vídeo institucional mencionado foi publicado na página do Facebook “Niterói Cidade do Audiovisual” em 17 de abril de 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=587809281697006> Acesso em: 20 nov 2020.