

APLICAÇÃO DA LEI PAULO GUSTAVO NO SETOR AUDIOVISUAL DA BAIXADA FLUMINENSE

APPLICATION OF THE PAULO GUSTAVO LAW IN THE AUDIOVISUAL SECTOR OF THE BAIXADA FLUMINENSE

Bruno Souza Duarte Lima*

 <https://orcid.org/0000-0002-2753-434X>

Correspondência: lima.bsd@gmail.com

Universidade do Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Brasil.

DOI: 10.12957/cdf.2026.97047

Recebido em: 23 fev. 2026 | **Aceito em:** 20 abr. 2026

RESUMO

Este artigo investiga a aplicação dos recursos da Lei Paulo Gustavo (LPG) no setor audiovisual da Baixada Fluminense, contrastando esse fomento emergencial com a trajetória histórica das políticas culturais no Brasil. Para isso, o estudo inicialmente, revisita o histórico nacional de fomento cinematográfico; em seguida, analisa o contexto territorial da Baixada, marcado pela perda de seus antigos cinemas de rua e pela posterior articulação de redes de cineclubes e coletivos de resistência; por fim, examina empiricamente 31 editais voltados ao audiovisual da LPG publicados entre 2023 e 2024 pelos treze municípios da região. Os resultados demonstram alto índice de preenchimento de vagas destinadas à produção de obras e ao incentivo direto, evidenciando a forte demanda reprimida e a capacidade criativa local, porém também houve níveis baixos de ocupação nas categorias de formação, preservação e mostras.

Palavras-chave: Baixada Fluminense; Lei Paulo Gustavo; setor audiovisual.

ABSTRACT

This article investigates the application of resources from the Paulo Gustavo Law (LPG) in the audiovisual sector of the Baixada Fluminense, contrasting this emergency funding with the historical trajectory of cultural policies in Brazil. To this end, the study initially revisits the national history of cinematographic funding; then, it analyzes the territorial context of the Baixada, marked by the loss of its old street cinemas and the subsequent articulation of cineclub networks and resistance collectives; finally, it empirically examines 31 audiovisual public calls from the LPG published between 2023 and 2024 by the thirteen municipalities in the region. The results demonstrate a high fill rate for opportunities dedicated to the production of works and direct incentives, evidencing a strong repressed demand and local creative capacity; however, there were also low occupation levels in the categories of training, preservation, and screenings.

Keywords: Baixada Fluminense; Paulo Gustavo Law; audiovisual sector.

*Pesquisador do Observatório Baixada Cultural (OBaC). Doutorando em Economia (PPGE/UFF).



1 INTRODUÇÃO

Em 2018, cineastas e produtores do setor audiovisual da Baixada Fluminense lançaram o “Manifesto A Baixada Filma”, reivindicando o reconhecimento formal da região como polo de produção audiovisual independente no cenário nacional. O documento destacava a intensa atividade cultural local, evidenciada por cineclubes, festivais, oficinas e obras em múltiplos formatos. Além disso, denunciava o baixo volume de investimentos públicos destinados ao setor. Apesar da clareza dessa demanda, políticas efetivas de fomento só começaram a ganhar corpo ao longo da pandemia de Covid-19, quando os impactos econômicos e sociais sobre a cultura se tornaram ainda mais evidentes.

Nesse contexto, a aprovação da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195/2022) representou um importante estímulo ao setor audiovisual, ao direcionar R\$ 3,862 bilhões para Estados, Distrito Federal e municípios. Regulamentada em maio de 2023 pelo Presidente Lula, a verba disponibilizada representou o maior investimento na história do setor cultural no país até o anúncio dos recursos da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB). A soma do valor recebido pelos treze municípios¹ da Baixada Fluminense superaram os repasses da Lei Aldir Blanc², criando uma oportunidade única de dinamizar a produção, circulação e qualificação no audiovisual local. Assim, este trabalho analisa como esses recursos foram aplicados nos municípios da região e quais os resultados da ocupação das vagas oferecidas.

Contudo, para compreender a dimensão e a necessidade desses investimentos locais, este artigo está dividido, para além desta introdução e das considerações finais, em uma primeira seção sobre a trajetória das políticas públicas para o cinema no Brasil, cujos ciclos de intervenção e desmonte estatal moldaram o cenário nacional de fomento; a segunda sobre a historicidade e a resistência do movimento audiovisual na Baixada Fluminense; e, por fim, a terceira seção analisando os editais para o setor audiovisual no território.

¹São eles: Belford Roxo, Duque de Caxias, Guapimirim, Itaguaí, Japeri, Magé, Mesquita, Nilópolis, Nova Iguaçu, Paracambi, Queimados, São João de Meriti e Seropédica.

²Foram repassados no total R\$ 24.221.136,00 da LAB, enquanto na LPG foram repassados R\$ 29.659.871,73 no total para os municípios baixadenses (Borja; Lima; Eller, 2024).

2 POLÍTICAS AUDIOVISUAIS NO BRASIL

A trajetória das políticas públicas para o cinema e o audiovisual no Brasil é marcada por sucessivos ciclos de forte intervenção estatal alternados com períodos de retração ou desmonte. Conforme observam Marson (2009) e Cauzzi, Ruiz e Almeida (2017), esse movimento reflete diferentes concepções sobre o papel do Estado na proteção e no fomento à cultura nacional. Até o final da década de 1980, segundo aponta Marson (2009), o paradigma vigente fundamentava-se na atuação direta do Estado, cujo expoente máximo foi a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). Criada em 1969, ainda sob o regime militar, a Embrafilme operava, na visão de Ikeda (2015) e da própria Marson (2009), como uma empresa de economia mista que centralizou o financiamento, a coprodução e, de maneira quase hegemônica, a distribuição da cinematografia nacional. Esse modelo, aliado à atuação do Conselho Nacional de Cinema (Concine) na fiscalização e na imposição da cota de tela, garantiu a proteção do mercado interno contra a maciça importação de filmes, o que levou o setor ao seu auge na década de 1970. Nesse período, "a fatia do cinema brasileiro em seu próprio mercado chegou a 30% em 1978" (Marson, 2009, p. 18).

Entretanto, segundo Marson (2009), ao longo da década de 1980, o modelo de produção centralizado na Embrafilme começou a apresentar sinais de esgotamento. Para a autora, a grave crise econômica que assolou o país comprometeu o poder de investimento do Estado e minou a capacidade de sustentação da empresa, que passou a ser alvo de severas críticas tanto da mídia quanto da própria classe cinematográfica. As acusações envolviam "inoperância, má gestão administrativa, favoritismo e não cumprimento de compromissos" (Marson, 2009, p. 13). Concomitantemente, como detalham Andrade, Cauzzi e Araújo (2017), o aumento do preço dos ingressos, atrelado ao avanço da televisão e à popularização do videocassete, afastou ainda mais os espectadores das salas de cinema, o que criou um cenário de deslegitimação da política de patrocínio direto.

O golpe definitivo contra esse ciclo ocorreu em março de 1990, com a posse do presidente Fernando Collor de Mello. Adotando uma postura neoliberal, "a concepção política adotada por Collor tratou a cultura como um 'problema de mercado', eximindo o Estado de qualquer responsabilidade nesta área" (Marson, 2009, p. 17). De acordo com Cauzzi, Almeida e Cunha (2017), através da Medida Provisória nº 151, Collor extinguiu sumariamente a Embrafilme, o Concine, a Fundação do Cinema Brasileiro e o próprio

Ministério da Cultura, rebaixando-o a uma secretaria subordinada. Além de eliminar as fontes de financiamento, Marson (2009) acrescenta que o governo promoveu a desregulamentação do setor, extinguindo a cota de tela e abrindo o mercado irrestritamente às importações. Essa abrupta retirada do Estado resultou na paralisação quase total da atividade, saindo de uma média de oitenta filmes lançados anualmente nos anos 1980, para o lançamento de apenas três longas-metragens em 1992 (Marson, 2009).

Diante do colapso do setor e sob pressão da sociedade civil e dos profissionais do audiovisual, Cauzzi, Ruiz e Almeida (2017) e Ikeda (2015) pontuam que o Estado iniciou um processo de reconstrução paulatina de seus mecanismos de fomento, alterando substancialmente sua natureza. Assim, em dezembro de 1991, foi promulgada a Lei nº 8.313 (Lei Rouanet), que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), substituindo a antiga Lei Sarney. Na avaliação de Ikeda (2015), a nova lei estabeleceu as bases do financiamento indireto através da renúncia fiscal, modelo no qual o Estado delega ao mercado a decisão de quais projetos receberão os recursos públicos abatidos dos impostos das empresas privadas. Pouco depois, “no início de 1992, chegou-se à Lei 8.401 (de 8 de janeiro de 1992), que regulamentou a cota de tela”, representando um primeiro respiro regulatório frente à liberalização, como salienta Marson (2009, p. 45).

No entanto, o verdadeiro marco institucional da retomada foi consolidado no governo de Itamar Franco com a aprovação da Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993, que ficou conhecida como a Lei do Audiovisual (Cauzzi; Almeida; Cunha, 2017). Para Ikeda (2015) e Marson (2009), essa legislação específica aprofundou o modelo de incentivo fiscal, criando os Certificados de Investimento Audiovisual, que permitiam aos contribuintes (pessoas físicas ou jurídicas) deduzir integralmente do Imposto de Renda os valores aportados na produção de obras cinematográficas, tornando o investimento em cinema um negócio financeiramente vantajoso e isento de riscos para as corporações patrocinadoras. Portanto, o Estado passava da condição de produtor e distribuidor direto para a de um agente que fomenta indiretamente a produção através de uma política de “mecenato oficial intermediado pelo setor privado” (Marson, 2009, p. 72).

A conjugação do binômio Lei Rouanet e Lei do Audiovisual pavimentou o surgimento do fenômeno que a imprensa e a crítica rotularam de “Cinema da Retomada”, ganhando grande visibilidade a partir de 1995, durante o primeiro mandato de Fernando Henrique Cardoso, como observam Ikeda (2015). Segundo Marson (2009), a produção foi reativada, o público voltou a se interessar pelos filmes nacionais e o cinema brasileiro reconquistou seu reconhecimento internacional, com obras sendo indicadas ao Oscar e

premiadas em importantes festivais. Nesse contexto de euforia, a autora destaca que o campo cinematográfico buscou legitimação através da sua inserção comercial e do sucesso de bilheteria. Contudo, Marson (2009) alerta que a lógica das leis de incentivo atrelou fortemente a estética e a temática dos filmes aos interesses de marketing dos departamentos de comunicação das grandes empresas patrocinadoras.

Apesar do aumento no volume de produções, Ikeda (2015) e Marson (2009) analisam que o modelo focado estritamente na renúncia fiscal demonstrou sérios limites estruturais no final da década de 1990. Para os autores, as leis incentivavam quase que exclusivamente a fase de produção dos filmes, deixando as etapas cruciais de distribuição e exibição relegadas às forças de um mercado amplamente dominado por oligopólios estrangeiros. O resultado foi a formação de gargalos, por exemplo, muitos filmes eram produzidos com dinheiro incentivado, mas poucos conseguiam penetrar o circuito exibidor e chegar ao espectador, o que impedia a autossustentabilidade da indústria (Marson, 2009).

A constatação de que soluções paliativas e emergenciais não garantiriam a continuidade do setor levou a uma forte articulação política entre cineastas, produtores e o governo, culminando na realização de edições do Congresso Brasileiro de Cinema nos anos 2000 (Marson, 2009). Nessas instâncias, conforme avaliam Ikeda (2015) e Marson (2009), amadureceu a tese de que o Brasil não precisava apenas de mecanismos para viabilizar "projetos isolados", mas sim de uma política sistêmica e abrangente para toda a cadeia audiovisual, integrando cinema, televisão, vídeo e publicidade. Desse modo, Marson (2009) argumenta que se buscava uma intervenção estatal que corrigisse as falhas de mercado e viabilizasse a criação de fundos próprios de financiamento não dependentes do marketing privado.

A resposta institucional do Estado a essas demandas materializou-se em 6 de setembro de 2001, com a edição da Medida Provisória nº 2.228-1. Esse dispositivo legal instituiu a Política Nacional do Cinema e alterou a arquitetura de governança do setor ao criar o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema (ANCINE) (Cauzzi; Ruiz; Almeida, 2017). Na visão de Ikeda (2015) e Marson (2009), a criação da ANCINE representou o retorno do Estado à condição de regulador, fiscalizador e indutor do mercado, atuando não mais como monopolista, como nos tempos da Embrafilme, mas como uma agência reguladora dotada de autonomia administrativa e financeira.

Cauzzi, Ruiz e Almeida (2017) lembram que a mesma Medida Provisória de 2001 instituiu a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional

(CONDECINE), uma taxa de natureza regulatória que passou a incidir sobre a exploração comercial de obras audiovisuais, incluindo remessas de lucro ao exterior por distribuidoras e exibidoras. Com a arrecadação da CONDECINE, como evidenciam Marson (2009) e Cauzzi, Ruiz e Almeida (2017), o Estado recuperou a capacidade de formar fundos de fomento direto, visando irrigar não apenas a produção, mas também os segmentos historicamente negligenciados de comercialização, distribuição e modernização de infraestrutura, com o intuito de construir uma cadeia produtiva autossustentável.

Com a consolidação da ANCINE e o desenvolvimento de arranjos mais complexos ao longo dos anos 2000, as fronteiras entre o cinema e outros suportes começaram a se diluir. Esse movimento de convergência produtiva entre o cinema e a televisão é dissecado por Marson (2009) e por Cauzzi, Almeida e Cunha (2017), cujo exemplo mais notório apontado pelos pesquisadores foi a atuação da Globo Filmes. De acordo com Cauzzi, Almeida e Cunha (2017, p. 40), através da oferta de um "capital virtual", materializado em expressiva publicidade nos canais abertos e em estratégias de *cross media*, a emissora viabilizou grandes sucessos de bilheteria e aproximou as linguagens do cinema e da televisão comercial, consolidando um padrão híbrido de produto audiovisual voltado ao entretenimento de massas.

A evolução do marco regulatório atingiu um novo patamar com a promulgação da Lei nº 12.485, em setembro de 2011, conhecida como a "Lei da TV Paga" (Cauzzi; Ruiz; Almeida, 2017). As autoras explicam que, em resposta à necessidade de expansão de tela, a lei estabeleceu o Serviço de Acesso Condicionado e introduziu cotas obrigatórias de exibição para conteúdos audiovisuais brasileiros no horário nobre dos canais por assinatura. Além disso, as pesquisadoras demonstram que a Lei da TV Paga ampliou a base de recolhimento da CONDECINE para o segmento de telecomunicações, gerando um expressivo volume de recursos para o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).

Na análise de Cauzzi, Ruiz e Almeida (2017), a capitalização do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) permitiu que as políticas públicas passassem de lógicas conjunturais, até então atreladas à instabilidade dos incentivos fiscais, para estratégias estruturais de longo prazo. O FSA passou a investir na cadeia como um todo mediante o retorno dos lucros das produções bem-sucedidas. Paralelamente, as autoras observam que programas como o "Cinema Perto de Você" (Lei nº 12.599/2012) adotaram incentivos tributários para descentralizar o parque exibidor. Essa medida buscou levar salas de

projeção a cidades de médio porte e bairros populares, combatendo a elitização que marcou o acesso ao cinema desde os anos 1990 (Cauzzi; Ruiz; Almeida, 2017).

No cenário contemporâneo, a economia do audiovisual enfrenta o profundo impacto da digitalização e do surgimento das plataformas de Vídeo sob Demanda (VoD). Para Valiati, Zaffari e Silva (2017), o advento de empresas de streaming alterou as formas de distribuição e o consumo de bens simbólicos, promovendo uma economia de escopo global que fragmenta a demanda e desafia a regulação baseada em territórios físicos. Assim, as políticas públicas para o setor veem-se forçadas a entrar em um novo ciclo de debates regulatórios para garantir a proteção, a concorrência justa e o financiamento do conteúdo nacional num ambiente marcado pela convergência transmídia e pela desmaterialização do produto audiovisual. Se em âmbito nacional os desafios concentram-se na regulação dessas novas plataformas, em recortes periféricos a luta histórica ainda se dá pelo direito básico à produção e exibição, como veremos ao analisarmos a historicidade do movimento audiovisual na Baixada Fluminense.

3 O AUDIOVISUAL NA BAIXADA FLUMINENSE

A relação entre o audiovisual e o território da Baixada Fluminense remonta ao início do século XX, e que desmistifica a ideia de que a região seria um espaço destituído de memória cinematográfica. Desde a década de 1920, encontram-se relatos e registros documentais sobre a programação de cinema na região que hoje corresponde ao município de Nova Iguaçu, ainda que a historiografia local enfrente desafios para precisar a inauguração da primeira sala da cidade (Souza; Monteiro, 2013). Ao mapearem esse passado, Souza e Monteiro (2013) destacam que o cinema mais antigo identificado formalmente na Baixada foi o Cine Verde, fundado no ano de 1924. Esse empreendimento pioneiro foi logo seguido pela abertura do Cinema Nilópolis, em 1925, e, mais tarde, pela inauguração do Cine Teatro Imperial, em 1937.

É fundamental compreender que esses primórdios do audiovisual na região não possuíam, em sua gênese, um caráter popular ou democratizante. Ao contrário, a difusão cinematográfica inicial estava estritamente ligada aos hábitos de consumo e sociabilidade da elite iguaçuana. Segundo Souza e Monteiro (2013) a frequência às salas de exibição operava como um mecanismo de distinção social, no qual as classes abastadas locais buscavam reproduzir os costumes culturais europeus e da então capital federal como um

símbolo de status. Conforme os autores, a própria geografia dessas construções denunciava esse caráter excludente, pois os cinemas localizavam-se nas áreas centrais e nobres, frequentadas pela elite local, sendo seus proprietários figuras de grande influência política e econômica na sociedade iguaçuana.

Contudo, a dinâmica socioespacial da Baixada Fluminense sofreria uma alteração em meados do século XX. Com a crise da citricultura, atividade basilar da economia iguaçuana ao longo de toda a década de 1940, os grandes proprietários de terras viram-se diante da urgência de diversificar seus investimentos e buscar novos modelos de negócios. A principal solução encontrada foi o loteamento massivo de suas vastas propriedades rurais. Essa medida deflagrou um processo de especulação imobiliária que fomentou uma migração para a região, impulsionando uma reestruturação econômica e, conseqüentemente, transformando o panorama social, demográfico e cultural local (Rodrigues, 2006). Foi exatamente nesse contexto de explosão demográfica e formação de uma nova classe trabalhadora urbana que a Baixada Fluminense vivenciou um boom no número de salas de cinema. A exibição cinematográfica deixou de ser um privilégio exclusivo da elite para se tornar um negócio de massas (Souza; Monteiro, 2013).

[...] entre finais da década de 1940 e 1950 foram criados nada mais que vinte e seis cinemas em Nova Iguaçu. Dentre eles, o Cine Iguaçu se tornou o mais conhecido da região, tendo sido inaugurado por um importante proprietário de terra em 1952, com 1017 lugares. Desta vez, a configuração da distribuição das salas de cinema não se dá em torno das localizações nobres, apesar do maior número de salas ainda se encontrarem no Centro, mas espalhadas pelo município, atendendo à nova classe econômica de Nova Iguaçu formada por migrantes e pequenos produtores. Sendo os únicos aparatos culturais fixos da cidade e por configurarem uma opção de baixo custo, rapidamente os cinemas foram incorporados às práticas de lazer das novas classes econômicas (Cine, 2012; Simões, 2011 *Apud* Souza; Monteiro, 2013, p. 5).

Diametralmente oposto a esse passado culturalmente vibrante nas ruas, a realidade atual da região metropolitana evidencia um processo de desmonte e elitização do acesso à cultura. O parque exibidor popular foi aniquilado, e a exibição cinematográfica resume-se hoje a poucas salas geridas por grandes oligopólios, localizadas exclusivamente dentro de shopping centers. Quanto aos imponentes prédios que abrigavam os antigos cinemas de rua, constata-se a total ausência de políticas públicas voltadas para a conservação patrimonial ou requalificação desses espaços (Souza; Monteiro, 2013). Esses edifícios históricos encontram-se, em sua maioria, abandonados, descaracterizados ou

transformados em templos religiosos e estabelecimentos comerciais, sem qualquer identificação de sua relevância passada.

O vácuo deixado pelo fim dos cinemas de rua começou a ser taticamente preenchido a partir da década de 1980, momento em que se observam os primórdios dos movimentos cineclubistas e do vídeo popular na região. Esse despertar foi fortemente impulsionado por iniciativas de comunicação comunitária, com destaque para a TV Maxambomba e a TV Olho (Melo, 2023). Sendo uma das primeiras experiências de TV comunitária do país, a TV Maxambomba subverteu a lógica da recepção passiva ao promover a “produção e exibição de vídeos em bairros da Baixada Fluminense, através de um telão armado todas as noites sobre uma Kombi em praças e ruas desta região” (Nascimento, 2009 Apud Rosa, 2016, p. 11). Muito além de exibir filmes, a TV Maxambomba possuía um projeto pedagógico e político que visava fortalecer a atuação de coletivos culturais locais, adotando uma abordagem interativa e territorializada que seria herdada e aprimorada pelos cineclubes da Baixada Fluminense no século XXI (Rosa, 2016).

Ao longo dos anos 2000, diante da precariedade de infraestrutura urbana, da falta das políticas públicas de cultura, algo comum a praticamente todos os municípios da região, e da insatisfação com a ausência de equipamentos culturais locais, emergiram diversos agrupamentos na Baixada Fluminense, voltados para diferentes segmentos do campo artístico (Melo, 2021). Um dos catalisadores para a disseminação e organização desses grupos foi o profundo incômodo com a lógica que obrigava os moradores a se deslocarem exaustivamente até a cidade do Rio de Janeiro para usufruir de qualquer atividade cultural (Rosa, 2016).

Esta segregação espacial é exemplificada pela já citada escassez de salas de cinema na região. O mapeamento realizado pela Casa Fluminense em 2020 revelou a disparidade ao mostrar que dos treze municípios da Baixada, apenas seis possuíam salas de cinema. Após os impactos econômicos da pandemia de COVID-19, esse número foi ainda mais reduzido, caindo para cinco com o fechamento definitivo da sala de exibição comercial no município de Paracambi. O caso do município de Belford Roxo ilustra perfeitamente essa privação de direitos culturais, visto que a cidade carrega o estigma de ser o maior município do Brasil sem uma única sala de exibição comercial (Lima, 2022).

Dessa maneira, diante de um Estado ausente e de um mercado excludente, moradores da região que antes frequentavam as atividades culturais hegemônicas no Rio de Janeiro passaram a assumir o protagonismo, organizando iniciativas artísticas de forma

independente em seus próprios municípios (Melo, 2021). Além do incômodo com a invisibilidade local, transformações macroeconômicas e sociais no cenário brasileiro também pavimentaram o caminho para esse movimento. Destacam-se a relativa democratização do acesso aos meios de produção e equipamentos audiovisuais digitais, a valorização institucional das políticas culturais durante os dois primeiros governos Lula (2003-2010), a elevação do poder de consumo das classes populares e a fundamental expansão do acesso ao ensino superior por parte das juventudes periféricas. Conforme argumenta Melo (2021), a confluência desses fatores contribuiu para forjar uma nova epistemologia, alterando o modo de pensar e representar territórios historicamente estigmatizados pela violência e pela miséria, como a Baixada Fluminense.

Nesse processo, os coletivos audiovisuais que surgem na região precisam ser compreendidos a partir de uma noção expandida e contemporânea do conceito de coletivo, aproximando-o estruturalmente da ideia de Redes (Moreira; D'arrochella; Cupolillo, 2022). Isso porque esses agrupamentos não operam como entidades fechadas, burocráticas ou hierarquizadas, mas atuam em constante fluidez e colaboração com outros coletivos da região, permitindo trocas de saberes, recursos e transformações mútuas (Migliorin, 2012 Apud Moreira; D'arrochella; Cupolillo, 2022). Essa rede se materializa na prática como uma teia de apoio mútuo, indispensável para o fortalecimento e a viabilidade da produção cultural local.

Aprofundando essa dinâmica, Melo (2023) utiliza a categoria de "circuito" para observar que os produtos audiovisuais e as ações culturais da região devem ser entendidos como partes interdependentes de um mesmo conjunto, ainda que estejam espacialmente separados por fronteiras municipais. O tecido conjuntivo que os une são “os encontros entre pessoas com interesses comuns e as relações construídas entre elas ao circularem com frequência pelos mesmos espaços” (Melo, 2023, p. 6). Ou seja, um festival sediado em Nova Iguaçu, um set de filmagem em Belford Roxo e uma mostra de cinema de guerrilha no Rio de Janeiro estão organicamente interligados por laços de afinidade estética, interesse político e circulação de seus agentes. Em suma, os coletivos caracterizam-se como “associações entre pessoas de várias funções diferentes, que possuem como objetivo comum desenvolver o cenário artístico e cultural de determinada região” (Moreira; D'arrochella; Cupolillo, 2022, p. 17). Um exemplo empírico dessa atuação em rede é o trabalho desenvolvido pelo coletivo BaixadaCine, fundado em 2016, responsável pela criação do cineclube Velho Brejo em parceria estratégica com o Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ) campus Belford Roxo. Atualmente, refletindo a

dinâmica nômade típica dessas redes de resistência, as sessões do cineclubes ocorrem no Centro Cultural Donana, mantendo o princípio de serem gratuitas e abertas ao grande público (Lima, 2022). A existência de iniciativas como essa subverte a exclusão mercadológica e garante o acesso à cultura audiovisual na cidade.

No vasto território da Baixada, a práxis desses coletivos audiovisuais se sustenta sobre a tríade da exibição, formação e produção. No que tange ao eixo da exibição, nota-se uma curadoria que se contrapõe à hegemonia de Hollywood:

[...] destacam-se os festivais e cineclubes que têm como marca a difusão de produções audiovisuais em sintonia com critérios estéticos e políticos relacionados ao chamado “cinema de arte” e ao videoativismo. Gratuita e aberta ao público, esse tipo de manifestação cumpre um papel importante para a circulação de filmes fora da rota comercial (Melo, 2023, p. 3).

Analisando esse fenômeno, Melo (2023) reflete sobre os coletivos de audiovisual da região como integrantes de uma "onda cineclubista periférica", destacando que a exibição comunitária atua como a porta de entrada e a principal forma de militância inicial desses grupos. No entanto, a evolução orgânica dessas organizações as leva inevitavelmente para o campo da produção e da educação não formal. A emergência dos cineclubes transcende a mera função de equipamento cultural compensatório ao se converterem em incubadoras de produção audiovisual autoral, fomentando a realização de filmes de baixo orçamento, e atuam na formação crítica e técnica dos moradores por meio de cursos, debates e oficinas. Um caso emblemático dessa trajetória completa é o Cineclubes Mate com Angu, fundado no ano de 2002 em Duque de Caxias, consolidando-se como o mais antigo cineclubes em atividade contínua na região (Silva, 2022). Mais do que consumir produtos audiovisuais externos, esses coletivos criam, editam e exibem suas próprias obras, assumindo para si a responsabilidade política de disseminar novas perspectivas e ressignificar a realidade e a iconografia local da Baixada Fluminense (Silva, 2022; Melo, 2023).

A produção oriunda dessas redes dialoga com as táticas de apropriação do espaço urbano. O cinema feito na Baixada, muitas vezes categorizado como "cinema de guerrilha", não se define apenas pela precariedade ou por ser feito "com o que se tem", mas sim pela fabricação de um repertório de táticas capazes de potencializar os poucos recursos disponíveis (Leroux, 2017). O Cinema de Guerrilha da Baixada (CGB), originário de São João de Meriti, atua nesse limiar, convertendo o cenário urbano no seu

próprio estúdio e transitando as fronteiras entre a expressão popular e a consagração artística, criando filmes que desestabilizam o olhar viciado sobre a periferia (Leroux, 2017).

Neste contexto de disputa de imaginário, muitos desses coletivos surgem baseados no princípio de democratizar o acesso não apenas à exibição, mas sobretudo às vozes e narrativas da linguagem cinematográfica (Rosa, 2016). O objetivo é a construção de um cenário audiovisual mais inclusivo, plural e representativo. Não é obra do acaso que esses cineclubes pensem o fazer cinema a partir do chão de seu território; eles criam cinema exatamente para os locais onde o cinema institucional não existe e para sujeitos com acesso severamente limitado a essa forma de expressão artística e política (Lima, 2022).

Por conseguinte, a atuação dos coletivos incide diretamente na formação da identidade cultural da Baixada Fluminense, promovendo a autoestima e a valorização de seu território. Como atesta Rosa (2016, p. 14), essas organizações “podem ser consideradas referências na mobilização e na articulação entre várias linguagens e coletivos da região”. Os cineclubes disputam ativamente narrativas hegemônicas e evidenciam o potencial inventivo e cultural da Baixada, muitas vezes, a face invisibilizada. Ao não se limitarem apenas à projeção em tela, mas abrirem as rodas para debates e oficinas práticas, eles instauram espaços para vivências artísticas e sociabilidades que, de outra forma, seriam aniquiladas pela escassez de infraestrutura urbana (Rosa, 2016).

No que concerne ao financiamento e à viabilidade material de todas essas ações, as redes de apoio mútuo deixam de ser uma escolha filosófica e tornam-se um imperativo de sobrevivência. Dada a escassez crônica de editais específicos e os valores ínfimos arrecadados de forma independente, essas redes funcionam como cooperativas informais (Silva, 2022). Elas possibilitam o acesso aos caros meios de produção, uma vez que projetores, câmeras, caixas de som e iluminação são frequentemente compartilhados, cedidos ou emprestados entre diferentes grupos da região (Silva, 2022). Essa dinâmica colaborativa interartes fica registrada no depoimento do ativista Maciel, integrante do Cineclubes Imbariê nos Trilhos, de Duque de Caxias: “Eu pegava o projetor emprestado com o pessoal da Capa Pão. A Capa Pão é um coletivo de quadrinhos que tem aqui em Caxias” (Silva, 2022, p. 18). Dessa maneira, a prática cotidiana da colaboração solidária não apenas viabiliza a realização concreta das mostras e gravações, mas reforça os laços afetivos e o movimento sistêmico em rede entre os coletivos, transformando a carência material em uma tecnologia social de cooperação.

A solidez dessas redes, forjada em anos de escassez, se provou fundamental durante a crise sem precedentes gerada pela pandemia de COVID-19. Quando as medidas sanitárias forçaram o cancelamento abrupto de todas as atividades presenciais de rua e a interdição dos parques espaços culturais físicos, os coletivos não se desmobilizaram; ao contrário, eles precisaram adaptar suas táticas e migrar aceleradamente para o trabalho e a mobilização no ambiente remoto. Desse esforço de adaptação surgiram iniciativas de resistência, tais como: “cineclubes e festivais de cinema online, além do lançamento na internet de textos, cartas, manifestos, podcasts, as chamadas lives com eventos ao vivo e inúmeros debates nas redes sociais” (Melo, 2021, p. 88).

Paralelamente à programação online, que visava manter o público engajado, intensificou-se uma luta por políticas públicas emergenciais da cultura no território. Antecipando-se ao colapso socioeconômico de seus agentes, a rede de agentes culturais articulou rapidamente a redação e divulgação da Carta Manifesto dos Trabalhadores e Trabalhadoras da Cultura da Baixada Fluminense. Sobre a dimensão e a importância histórica desse documento, a literatura descreve:

Lançado na internet no dia 30 de março de 2020, o documento foi encaminhado ao poder público com o objetivo de ‘recomendar ações imediatas de enfrentamento e prevenção de um colapso no setor cultural’, com destaque para fatores estruturais que agravam a situação no contexto da Baixada Fluminense. Para elaboração do material, diversos artistas se reuniram, havendo presença significativa daqueles da área audiovisual. A carta contou com mais de 200 assinaturas, dentre elas a do Baixada Cine e de outros coletivos vinculados ao Baixada Filma (Melo, 2021, p. 95).

Além do caráter reivindicatório, o período da pandemia funcionou como um momento de aprofundamento das redes de apoio. A colaboração entre os grupos tornou-se essencial para mapear gargalos burocráticos, realizar mutirões de auxílio na formatação de projetos e garantir que um número significativamente maior de agentes locais, historicamente alijados dos processos de fomento, tivesse acesso aos disputados editais municipais viabilizados pela Lei Aldir Blanc. É importante ressaltar que a capilaridade demonstrada por esses atores durante a pandemia foi resultado de um acúmulo de forças que vinha se desenhando na década anterior. Esses coletivos audiovisuais já haviam crescido e se diversificado substancialmente desde 2015, ano em que o Mapeamento dos Grupos Criativos da Baixada Fluminense apontou a existência de vinte e um agrupamentos formalmente ligados à cadeia do audiovisual operando na região. Dos treze

municípios que conformam a Baixada Fluminense, apenas as cidades de Itaguaí e Magé não apresentaram coletivos audiovisuais consolidados identificados naquele levantamento. Demonstrando a vitalidade do circuito, entre os inúmeros grupos que demarcavam o território audiovisual periférico e permaneciam em intensa atividade por volta de 2017, destacaram-se:

Buraco do Getúlio (Nova Iguaçu), Mate com Angu (Caxias), Donana (Belford Roxo), Código (Japeri), Cine Marapicu (Queimados), Ankito (no IFRJ de Nilópolis), Cineclube Digital (no SESC de Nova Iguaçu), Cineclube Velho Brejo (Belford Roxo), Cineclube Videoverso (Mesquita), Cineclube Ágora (Duque de Caxias), Cineclube Xuxucomxis (Nova Iguaçu), além, é claro, do Cineclube de Guerrilha, o CGB, que funciona no Bar do Caramujo (de J. Ulivan), em São João de Meriti (Leroux, 2017, p. 16).

Unidos pelo sentimento comum de inconformismo diante do apagamento e da exclusão, os coletivos culturais da Baixada Fluminense transcenderam a mera vontade de fazer filmes para formar redes de resistência política e estética. O papel exercido por essas associações e cineclubes prova que eles ultrapassam o âmbito da exibição estritamente audiovisual. Eles consolidaram-se como trincheiras de resistência em um território geopoliticamente periférico, disseminando não apenas o cinema independente brasileiro, mas sobretudo o pensamento crítico e a identidade aos participantes de suas sessões e eventos. Foi exatamente para subsidiar e socorrer essa rede precarizada e autônoma que os recursos da Lei Paulo Gustavo foram operacionalizados.

4 A LEI PAULO GUSTAVO E OS EDITAIS NA BAIXADA

A materialização das políticas públicas de fomento na Baixada Fluminense sempre esbarrou na ausência de mecanismos direcionados às especificidades do território. Como demonstrado, as redes cineclubistas e os coletivos de produção audiovisual operaram, durante décadas, à margem dos grandes orçamentos estatais, dependendo de táticas de guerrilha e redes de solidariedade para existir. Apesar da clareza das demandas locais, cristalizadas em mobilizações que denunciavam o subfinanciamento crônico, políticas efetivas de fomento só começaram a ganhar contornos reais a partir da desestruturação provocada pela pandemia de Covid-19, quando o colapso econômico do setor cultural exigiu respostas institucionais do Estado.

Nesse contexto de urgência, a aprovação da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar nº 195/2022) representou um marco divisório. Trata-se da primeira política pública de fomento com recursos descentralizados e obrigatoriamente carimbados para o setor audiovisual que atingiu as periferias do país. Ao direcionar nacionalmente R\$ 3,862 bilhões para Estados, Distrito Federal e municípios, a lei assumiu um ineditismo histórico (Brasil, 2022). Regulamentada em maio de 2023, a verba disponibilizada configurou o maior investimento direto na história do setor cultural brasileiro até o advento da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB). Para a Baixada Fluminense, a soma dos valores recebidos pelos treze municípios criou uma janela de oportunidade ímpar para dinamizar a cadeia produtiva local, historicamente asfíxiada.

A engenharia financeira da Lei Paulo Gustavo teve como lastro os superávits acumulados do Fundo Nacional de Cultura (FNC) e, majoritariamente, do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). Do montante global, R\$ 2,797 bilhões foram blindados exclusivamente para o audiovisual, visando cobrir todos os elos da cadeia produtiva (Brasil, 2022). O repasse aos entes federativos adotou critérios descentralizadores, considerando os coeficientes do Fundo de Participação dos Estados (FPE) e do Fundo de Participação dos Municípios (FPM), atrelados à proporção populacional (MINC, 2023).

Para compreender o impacto dessa injeção de recursos na Baixada Fluminense, foram examinados 31 editais voltados especificamente ao setor audiovisual, selecionados de um universo de 56 certames publicados entre 2023 e 2024 pelos treze municípios da região³. A análise tipológica classificou as vagas ofertadas em seis eixos de investimento direto, espelhando a complexidade da cadeia: (1) incentivo direto aos trabalhadores/as; (2) produção de obras; (3) cinema itinerante; (4) formação/capacitação; (5) mostras/festivais; e (6) reformas/preservação de espaços. A Tabela 1 apresenta a distribuição das oportunidades geradas, revelando as prioridades adotadas pelos gestores municipais e o perfil do fomento na região.

³ Para viabilizar uma amostragem precisa dos impactos exclusivos sobre a cadeia do audiovisual, certames que englobavam múltiplas linguagens artísticas foram isolados desta análise tipológica.

Tabela 1 - Distribuição de oportunidades geradas pelos editais da LPG para o audiovisual na baixada fluminense por categoria

Municípios	Nº Editais	Incentivo direto aos trabalhadores(as)	Produção de obras	Cinema Itinerante	Formação/Capacitação	Mostras e festivais	Reforma/Preservação
Belford Roxo	2	-	45	2	16	-	-
Duque de Caxias	3	15	155	-	70	6	14
Guapimirim	2	-	18	-	1	-	2
Itaguaí	2	-	50	7	3	6	-
Japeri	3	19	45	1	5	1	11
Magé	3	-	83	2	8	1	15
Mesquita	1	-	32	2	1	-	2
Nilópolis	1	-	27	1	1	1	3
Nova Iguaçu	6	80	57	10	4	3	10
Paracambi	2	TD*	TD	-	-	TD	TD
Queimados	3	-	33	-	2	-	1
São João de Meriti	2	25	50	2	2	10	3
Seropédica	1	-	17	1	-	-	-
TOTAL	31	139	612	28	113	28	61

Fonte: Elaboração própria com base nos editais dos municípios da Baixada Fluminense.

*Em Paracambi, devido à ausência de especificação quantitativa prévia, adotou-se 'TD' (Total Deferido).

A centralidade do fomento recaiu de forma ampla sobre a "Produção de obras", que concentrou 612 vagas. Esse dado evidencia que a prioridade das gestões e a principal demanda da base foi a concretização de bens culturais tangíveis (curtas, longas, videoclipes e documentários). A categoria de "Incentivo direto aos trabalhadores/as", materializada em premiações por trajetória e bolsas de pesquisa, foi adotada em apenas cinco municípios, mas gerou 139 vagas para a manutenção de profissionais precarizados.

Chama atenção a assimetria na categoria de "Formação/Capacitação". Das 113 vagas ofertadas em toda a região, 70 concentraram-se em Duque de Caxias, indicando que a maioria dos municípios negligenciou o fomento à educação audiovisual de base. Da mesma forma, as categorias de "Cinema itinerante" e "Mostras e festivais", vitais para a circulação das obras em territórios desprovidos de salas comerciais, receberam aportes residuais (28 vagas cada).

Contudo, a simples oferta de editais não garante a democratização do recurso. O cruzamento entre as vagas abertas e os projetos efetivamente deferidos permitiu mensurar não apenas o alcance financeiro, mas a capacidade de absorção e as barreiras burocráticas enfrentadas pelos agentes culturais locais. Assim, a Tabela 2 tensiona a relação entre o número de vagas abertas e o preenchimento efetivo, revelando gargalos na implementação da política.

Tabela 2 - Número de vagas ofertadas e preenchidas por categoria nos editais da LPG na BXD

Categorias	Vagas Ofertadas	Vagas Preenchidas	%
Incentivo direto aos trabalhadores/as	139	132	94,96%
Produção de obras	612	517	84,48%
Cinema Itinerante	28	26	92,86%
Formação/Capacitação	113	39	34,51%
Mostras e festivais	28	16	57,14%
Reforma/preservação	61	35	57,38%

Fonte: Elaboração própria com base nos editais e seus resultados publicados pelos municípios da Baixada Fluminense.

A análise dos percentuais de preenchimento apresenta o panorama real do audiovisual na Baixada Fluminense. O índice quase total de ocupação no "Incentivo direto" (94,96%) e no "Cinema itinerante" (92,86%) demonstra que os coletivos possuem grande expertise nessas áreas e que havia uma demanda reprimida pela valorização de trajetórias (prêmios) e por exibições em espaços não convencionais – tática histórica dos cineclubes da região. O índice de 84,48% na "Produção de obras" confirma a alta capacidade criativa represada no território.

Em contrapartida, o baixo número de vagas preenchidas mostra como a burocracia dos editais dificulta o acesso. A baixa ocupação em "Formação/Capacitação" (apenas 34,51% preenchidas) sugere que as exigências técnicas, pedagógicas e/ou formais para se propor um curso com verba pública não dialogam com a dinâmica orgânica da "guerrilha", onde os saberes são transmitidos de forma horizontal e não escolarizada.

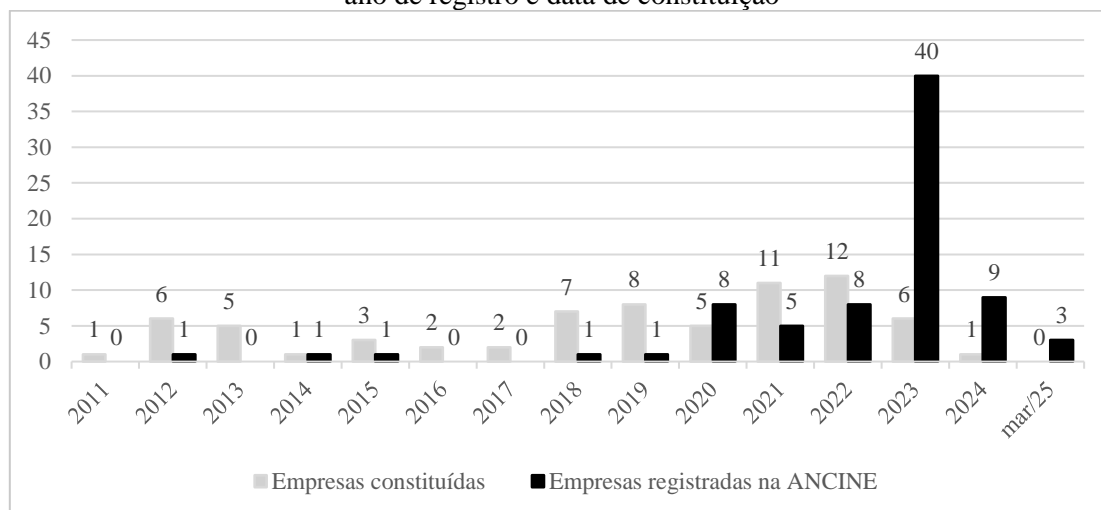
Embora a exibição comunitária seja a vocação principal e a origem histórica da maioria dos cineclubes baixadenses, a formatação exigida para a realização oficial de um "festival" com financiamento público impõe desafios logísticos. A exigência de alvarás, pagamentos de direitos de autor, contratação de infraestruturas e a complexidade da prestação de contas financeira podem ter inibido a participação dos coletivos menores na categoria "Mostras e festivais", na qual apenas 16 vagas foram ocupadas do total de 28 ofertadas. Este dado evidencia que é necessário que o modelo do edital seja desenhado de acordo com a escala e a realidade material da produção cultural periférica que frequentemente opera de forma mais orgânica, ágil e menos institucionalizada.

Contudo, o dado mais sintomático repousa nos parcos 57,38% de ocupação para "Reforma/preservação". Como recuperar uma infraestrutura que foi sistematicamente dizimada? A impossibilidade de preencher essas vagas corrobora o resgate histórico feito anteriormente: os imponentes cinemas de rua da Baixada Fluminense foram fechados,

vendidos ou convertidos em igrejas e comércios. Os coletivos contemporâneos operam, em sua maioria, sem sede própria, utilizando praças, lonas e pátios de equipamentos públicos. O desenho da política pública, formulado a partir da realidade dos grandes centros urbanos (onde há salas de arte e espaços culturais para serem reformados), revelou-se parcialmente inadequado para a morfologia periférica, onde o patrimônio físico do audiovisual já não pertence aos agentes culturais.

Apesar dos descompassos burocráticos, o impacto econômico direto da Lei Paulo Gustavo provocou uma metamorfose no perfil jurídico do setor. O imperativo formal para acessar recursos mais robustos (que exigiam Pessoa Jurídica) forçou uma rápida profissionalização institucional. Dados abertos da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), atualizados até março de 2025, indicam a existência de 82 empresas sediadas na Baixada Fluminense com atividade econômica ligada ao audiovisual. A maioria dessas produtoras (73 registros) foi formalizada entre 2020 e 2025, com um pico em 2023, ano em que surgiram 40 novas empresas de forma simultânea à publicação dos editais da LPG.

Gráfico 1 – Empresas Registradas na ANCINE, sediadas em municípios da Baixada Fluminense, com atividade econômica principal ou secundária relativa ao setor audiovisual, por ano de registro e data de constituição



Fonte: Elaboração Própria a Partir dos Dados Abertos da ANCINE.

Esse movimento de formalização possui uma dupla face. Por um lado, celebra a inserção oficial de dezenas de realizadores baixadenses no mercado audiovisual regulado, rompendo a barreira da informalidade. Por outro lado, expõe o risco de uma “editalização” da sobrevivência, na qual empresas são abertas com o fim estrito de viabilizar a captação de um edital emergencial, o que lança sérias dúvidas sobre a

sustentabilidade e a continuidade dessas produtoras caso o Estado recue e o fluxo de fomento seja interrompido novamente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados empíricos extraídos da implementação da Lei Paulo Gustavo na Baixada Fluminense confirmam, em larga medida, o diagnóstico histórico feito pelos próprios produtores e realizadores da região ao longo das últimas décadas. A maciça ocupação das vagas de produção e incentivo direto ratifica que a capacidade técnica, a efervescência criativa e a demanda por realização já existiam e atuavam de forma pujante; o que faltava era o investimento para escoar essa força produtiva.

A Lei Paulo Gustavo deve ser criticamente reconhecida pelo seu caráter monumental, já que foi a primeira vez que o Estado brasileiro fez chegar recursos descentralizados e exclusivos para o audiovisual diretamente aos municípios periféricos, furando a bolha do financiamento restrito às capitais. O repasse não apenas financiou curtas-metragens, mas salvou trajetórias, gerou empregos locais e validou formalmente a profissão de inúmeros agentes por meio da abertura de produtoras (CNPJs).

No entanto, as fragilidades apontadas nos baixos índices de ocupação de vagas formativas e de infraestrutura soam como um alerta. A LPG foi concebida sob um paradigma emergencial e de execução acelerada, revelando descompassos entre as exigências burocráticas do Estado e a materialidade da cultura periférica. A experiência demonstra que políticas de fomento intermitentes, pautadas apenas no repasse pontual de capital, são insuficientes para reverter décadas de desmonte. Sem a conversão de fundos emergenciais em políticas de Estado contínuas, permanentes e adequadas aos territórios, o polo de produção audiovisual que se consolidou na Baixada Fluminense corre o risco de sofrer uma nova e severa retração, retornando forçadamente à invisibilidade e ao trabalho não remunerado de guerrilha.

REFERÊNCIAS

ANCINE – Agência Nacional do Cinema. **Dados Abertos: Empresas Produtoras Registradas**. Rio de Janeiro: ANCINE, 2025.

ANDRADE, L. L.; CAUZZI, C. L.; ARAÚJO, L. V. L. A Cadeia Produtiva do Audiovisual: estruturas de mercado e padrões de consumo. In: VALIATI, Leandro *et al.* (Org.). **Consumo do Audiovisual no Brasil**. Porto Alegre: Editora da UFRGS / CEGOV, 2017.

BAIXADA FILMA. **Manifesto A Baixada Filma**. [S.l.: s. n.], 2018.

BORJA, B.; LIMA, B.; ELLER, C. Política municipal de cultura na Baixada Fluminense. Indicadores culturais para acompanhamento e análise da LAB, LPG e PNAB. In: ROCHA, A.; OLIVEIRA, L. D.; AMARO, T.; DIAS, A. (Org.). **Periferia-Mundo: interpretações desde a Baixada Fluminense**. Rio de Janeiro: Consequência Editora, 2024.

BRASIL. Lei Complementar nº 195, de 8 de julho de 2022. Dispõe sobre apoio financeiro da União aos Estados, ao Distrito Federal e aos Municípios para garantir ações emergenciais direcionadas ao setor cultural. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 8 jul. 2022.

CAUZZI, C. L.; ALMEIDA, G. F.; CUNHA, A. M. O Audiovisual e os Setores Culturais e Criativos: caracterização e evolução recente. In: VALIATI, Leandro *et al.* (Org.). **Consumo do Audiovisual no Brasil**. Porto Alegre: Editora da UFRGS / CEGOV, 2017.

CAUZZI, C. L.; RUIZ, K. P. B.; ALMEIDA, G. F. Instituições e o Audiovisual: esferas de apoio, divulgação e regulação. In: VALIATI, Leandro *et al.* (Org.). **Consumo do Audiovisual no Brasil**. Porto Alegre: Editora da UFRGS / CEGOV, 2017.

IKEDA, Marcelo Gil. As leis de incentivo e a política cinematográfica no Brasil a partir da "retomada". **Revista Eptic**, v. 17, n. 3, p. 163-176, set./dez. 2015.

LEROUX, Liliane. Táticas do cinema de guerrilha da Baixada para transitar entre o popular e o artístico. **Polêmica**, v. 17, n. 1, p. 1-23, 2017.

LIMA, Cíntia de Aguiar. Passeando por Belford Roxo: o flâneur baixadense. In: **Anais...** [S. l.: s. n.], 2022.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine**. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

MELO, Renata da Silva. A periferia como futuro: O cinema em tempos de pandemia visto a partir da Baixada Fluminense do Rio de Janeiro. **CROLAR - Critical Reviews on Latin American Research**, v. 9, n. 1, p. 86-98, 2021.

MELO, Renata da Silva. "O Rio de Janeiro é mais que a cidade do Rio de Janeiro": circuitos urbanos e coletivos audiovisuais da Baixada Fluminense. **Ponto Urbe**, n. 31, 2023.

MINC – Ministério da Cultura. **Cartilha Lei Paulo Gustavo - Audiovisual**. Brasília: MinC, 2023.

MOREIRA, Leonardo Cesar Alves; D'ARROCHELLA, Marcio Luiz Gonçalves; CUPOLILLO, Pedro de Almeida. Coletivos culturais cineclubistas da Baixada Fluminense: um conjunto de panoramas. **Periferia**, v. 14, n. 1, p. 7-29, 2022.

RODRIGUES, Adrianno Oliveira. **De Maxambomba a Nova Iguaçu (1833-90's): economia e território em processo**. 2006. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

ROSA, Carolina Lourenço da Costa Duarte. **O movimento cineclubista em territórios periféricos: a valorização da identidade através da democratização das práticas e nexos audiovisuais**. Projeto Experimental (Graduação em Comunicação Social) – Faculdades Integradas Hélio Alonso, Rio de Janeiro, 2016.

SILVA, Vanessa Faria. Organizações Substantivas no setor cultural: um estudo sobre os cineclubes da região da Baixada Fluminense – RJ. *In: Anais do XLVI Encontro da ANPAD*, 2022.

SOUZA, Livia Corrêa Pinto de; MONTEIRO, Tiago José Lemos. Dos cinemas de rua à produção: memorial do documentário de curta metragem "Tempo de Projeção". *In: Anais do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)*, Manaus, 2013.

VALIATI, V. A. D.; ZAFFARI, G.; SILVA, P. P. Digitalização e Novas Tendências na Produção e no Consumo do Audiovisual. *In: VALIATI, Leandro et al. (Org.). Consumo do Audiovisual no Brasil*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/CEGOV, 2017.

Os artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores, bem como no que se refere ao uso de imagens.