

As três fases da imagem na prática artística da Companhia Bueiro Aberto: Um breve ensaio sobre estética e política no cinema de quebrada

The three phases of the image in the artistic practice of Companhia Bueiro Aberto: A brief essay on aesthetics and politics in community-based cinema

Renato Queiroz Alves*

**Recebido em
28/04/2025**

**Aprovado em
12/08/2025**

*Renato Queiroz Alves é cineasta, escritor e arte-educador. Um dos fundadores do coletivo de cinema de quebrada Companhia Bueiro Aberto. Membro do conselho editorial da editora Letras do Subsolo. Um dos idealizadores da revista de cinema Zine Gueto Metragem e da oficina de cinema Filme de Bairro.

Como citar:

Alves, R. Q. (2025). As três fases da imagem na prática artística da Companhia Bueiro Aberto: Um breve ensaio sobre estética e política no cinema de quebrada. *Imagem: Revista de História da Arte*, 7(2), 388-410. DOI: <https://doi.org/10.34024/1fqr7d66>

Resumo:

Neste artigo faço algumas reflexões sobre a trajetória do coletivo que faço parte: a Companhia Bueiro Aberto. As nossas práticas artísticas, os nossos posicionamentos políticos, a nossa origem de classe e as nossas referências na história recente: o Núcleo de Comunicação Alternativa e a Associação Brasileira do Vídeo Popular. Assim, podemos dividir a nossa trajetória artística em três diferentes fases. Cada uma dessas fases, em nosso entendimento, pode ser remetida a uma forma de escrita que reflete como aprendemos a identificar e nos valer do poder das imagens: a primeira como panfleto; a segunda como folhetim; a terceira como ensaio.

Palavras-chave:

Estética

Política

Cinema de Quebrada

Companhia Bueiro Aberto

Abstract:

In this article, I reflect on the journey of the collective I'm part of: Companhia Bueiro Aberto. I'll cover our artistic practices, political stances, class origins, and our recent historical references: the Núcleo de Comunicação Alternativa and the Associação Brasileira do Vídeo Popular. We can divide our artistic trajectory into three distinct phases. Each of these phases, in our understanding, can be linked to a form of writing that reflects how we learned to identify and leverage the power of images: the first as a pamphlet, the second as a serial, and the third as an essay.

Keywords:

Aesthetics

Politics

Cinema de Quebrada

Companhia Bueiro Aberto

As três fases da imagem na prática artística da Companhia Bueiro Aberto: um breve ensaio sobre estética e política no cinema de quebrada

Introdução

No contexto atual dos debates acerca do fenômeno da produção popular de vídeo e cinema, discute-se muito sobre alguns de seus aspectos: se trata-se de um movimento social, se trata-se de absorção de antigas idiosincrasias pelas linguagens do século, se deve haver funcionalidade, o que se deve fazer para chegar ao público e se realmente temos a necessidade de chegar a este. Esses debates buscam uma maneira para que possamos compreender melhor o fenômeno.

Algumas reflexões teóricas bastante importantes já foram produzidas acerca destes problemas, algumas delas produzidas por pessoas de fora do circuito de produtores periféricos. Creio que seja ainda mais importante que quem se envolve e vive nesse processo aprofunde a reflexão a respeito, pois é daí que sairão os passos práticos do que está por vir.

Pensando que hoje vivemos um tempo em que diversos coletivos, em quebradas diferentes, produzem seus filmes e pouco a pouco criam intercâmbio, parcerias e começam a formar uma rede mais ampla de colaboração, nos vem inevitavelmente a ideia de que temos muito a construir, mas mais ainda a aprender.

Uma visão autocentrada e pouco complexa se entenderia como algum tipo de pioneirismo, ou o que seja, vanguardismo talvez. O verdadeiro espírito para o momento, no entanto, é ver que, de alguma forma, apesar de termos feito tudo que fizemos, ainda somos os mesmos e estamos fazendo as mesmas coisas e travando batalhas semelhantes às que gerações antes de nós travaram.

As nossas práticas artísticas, valendo-me das palavras de Rancière, fazem “recortes dos tempos, dos espaços, do visível, do invisível, da palavra e do ruído” (Rancière, 2005, p.16). Ou seja, trata-se de uma estética no sentido pleno da palavra. Assim, intento entender melhor nossas próprias práticas através do exercício de refletir principalmente sobre a produção cinematográfica da Companhia Bueiro Aberto.

Tratarei, no entanto, também, de forma secundária neste artigo, da experiência de outros coletivos que nos inspiraram, sendo eles o Núcleo de

Comunicação Alternativa – NCA e a Associação Brasileira do Vídeo Popular – ABVP. Dessa maneira, acredito, é possível visualizar com mais clareza o cinema de quebrada como um mosaico móvel que se transforma a si mesmo.

A Companhia Bueiro Aberto

A Companhia Bueiro Aberto nasceu em 2014 como fruto do encontro de alguns estudantes de origem periférica, filhas e filhos de trabalhadores, que buscavam promover consciência social por meio da atividade videográfica ou cinematográfica. Esses jovens, que já admiravam obras do cinema novo, da *nouvelle vague*, do neorrealismo e do cinema nacional, entendiam que a atividade do cineclubismo, com a exibição e o debate de filmes, poderia promover espaços de conscientização.

O nosso objetivo era muito claro: utilizar o audiovisual como ferramenta da classe trabalhadora na luta de classes. No entanto, com o passar do tempo e a insistência na produção cinematográfica, o coletivo se aprofundou cada vez mais no debate acerca do próprio cinema, complexificando suas práticas e apropriando-se tecnicamente de suas possibilidades. Pouco a pouco, a Companhia Bueiro Aberto foi buscando libertar as imagens que produzimos do jugo das palavras que preenchem nossos discursos, deixando-as exercer seu poder mais livremente. Em seu percurso, passamos por três fases distintas.

Em cada momento buscamos expressar um tipo de discurso. Inicialmente mais atrelado a uma forma mais rígida, mas gradualmente se abrindo àquilo que Rancière, com base em Godard, caracteriza como *fraternidade das metáforas*. Assim, entendo que cada uma dessas fases pode ser relacionada a uma forma de escrita:

- 1 - Em nossa primeira fase entendíamos a imagem como um panfleto;
- 2 - Em nossa segunda fase, entendíamos a imagem como um folhetim;
- 3 - Em nossa terceira fase, entendemos a imagem como ensaio.

Nossa empreitada político-cinematográfica se configurava inicialmente tal qual um panfleto, pois se configurava como uma espécie de discurso político com palavras de ordem conclusivas e com intencionalidade claramente mobilizadora. Daniel Neves de Andrade aponta que se trata de uma obra que:

busca ser transformadora e pedagógica, tem maior urgência de conscientizar aqueles que são considerados alienados do processo de exploração, sobretudo, fomentar o cinema em locais onde as atividades culturais são escassas” (Andrade, 2021, p. 79).

Essa característica principal da chamada primeira fase da Companhia Bueiro Aberto marcará a filmografia que se estende de 2014 até meados de 2017, com filmes como *Democracídio* (2014), *Sítio, Casa-Alvo* (2016) e *Quem matou a educação de São Paulo* (2015).

Esses filmes dialogavam, segundo Daniel Neves de Andrade – agora em tom autocrítico – mais com “militantes esclarecidos” que recebiam aquelas imagens como a confirmação daquilo que já pensavam” (Andrade, 2021, p. 79). A obra inicial do coletivo assemelha-se, portanto, àquilo que Tomás Gutierrez Alea caracterizava como um cinema que “pretende fazer a revolução a partir da tela”, um cinema “anti burguês”, mas ainda não “popular”, que pensa estar “fazendo a revolução na superestrutura sem necessidade de comover a base” (Alea, 1984, p. 30).

Em *Democracídio*, por exemplo, há um momento em que a montagem une imagens de um homem negro sendo torturado com a técnica de afogamento simulado e sons de uma voz over realizando um discurso sobre valores tidos como universais pelo liberalismo: a democracia e os direitos humanos.



Figura 1: Frame do filme *Democracídio* (2014)

Fonte: <https://www.youtube.com/@companhiabueiroaberto3479>

O caráter paradoxal dessa cena busca criar um efeito político. Por um lado, os valores defendidos pelo narrador afirmam uma coisa, por outro lado, a imagem contraria as palavras. A unidade destes opostos produz um “único e mesmo regime de exibição universal” (Rancière, 2019, p. 84). No entanto, a efetividade dessa cena

só acontece de fato se o espectador já está convencido de que não se vive em uma democracia no Brasil.

Talvez não se alcance a efetividade buscada, pois, ao manter o anonimato deste corpo torturado, mantemos a lógica sistemática de apresentar “corpos demais sem nome, corpos demais incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objeto de palavra sem terem a palavra” (Rancière, 2019, p. 94). Por outro lado, as imagens que se seguem são de contraposição entre dois campos, o dos políticos - como a tirania a ser combatida - e o dos militantes - como protagonistas de uma luta por emancipação.



Figura 2: Frame do filme *Democracídio* (2014)

Fonte: <https://www.youtube.com/@companhiabueiroaberto3479>



Figura 3: Frame do filme *Democracídio* (2014)

Fonte: <https://www.youtube.com/@companhiabueiroaberto3479>

Dessa maneira, os filmes buscam, por meio de um discurso muito mais falado do que imagético, apresentar as contradições da conjuntura política e econômica contidas em determinado problema, seja ele de ordem habitacional, de trabalho, política, cultural, etc. O filme busca sintetizar esses problemas e apresentar, de alguma maneira, palavras de ordem que possam conduzir o espectador ao esclarecimento e à mobilização e organização político-revolucionária.

O problema identificado pelo próprio coletivo durante essa fase é que os filmes produzidos não conseguiam atingir um público mais amplo. Entendeu-se que os filmes realizados pelo coletivo nesse período teriam algo de vanguardista, até de elitista, e que, caso o coletivo quisesse ser mais bem-sucedido em seu objetivo inicial – o de mobilizar grupos da classe trabalhadora em territórios periféricos através da produção de filmes –, seria necessário mudar a forma dos filmes, adaptando-os para algo mais palatável.

Assim, a partir de 2017, inicia-se a segunda fase da Companhia Bueiro Aberto, em que o cinema é tratado como um folhetim. A forma dos filmes muda drasticamente: o experimentalismo, as palavras de ordem, a politização direta tratada pelos filmes dão lugar a uma nova configuração, bastante inspirada em três eixos.

Em primeiro lugar, pelo cinema de Leon Hirszman e João Batista de Andrade com seus filmes de cultura e luta popular, como *Eles Não Usam Black-Tie* (1981) e *O Homem que Virou Suco* (1981). Em segundo lugar, pela retomada do cinema brasileiro, com filmes como *Central do Brasil* (1998), *O Auto da Compadecida* (2000), *Cidade de Deus* (2002) e *Carandiru* (2003). Em menor medida, a Companhia Bueiro Aberto também se inspira nos tradicionais melodramas televisivos brasileiros, as novelas que, há décadas, são assistidas pelas famílias brasileiras com grandes índices de audiência.

Nesse sentido, produzimos a websérie *Olhar Clandestino* (2017), uma espécie de oficina de cinema autodidática, em que a proposta era aprendermos, pela prática, a dominar as diferentes áreas da produção cinematográfica. A série é composta por cinco episódios, sendo quatro deles de ficção e o último um documentário que retrata o processo de produção.

Com essa visão vigente em nossas intenções como artistas nesse período, também começamos a editar a revista *Zine Gueto Metragem*, uma revista de crítica de cinema voltada especificamente para o cinema de quebrada. A ideia era começar a fazer crítica de cinema independente, uma vez que a grande crítica não considerava relevantes os filmes que fazemos em seus textos. Começamos essa atividade como uma maneira de legitimar o que os cineastas periféricos fazem como cinema realmente. Fomos contemplados com financiamento proveniente do edital PROAC do governo do Estado de São Paulo e, assim, começamos a editar a revista.

No zine há textos sobre a história do cinema, sobre nossas referências do

cinema nacional, sobre o cinema independente nordestino e sobre os “perrengues” que passamos para colocar as ideias do roteiro em imagens. Também entrevistamos cineastas periféricos, tanto guarulhenses, como Janaína Reis e Alexandre Leão, quanto paulistanos, como Daniel Fagundes e Lincoln Péricles, respectivamente das zonas Leste e Sul de São Paulo.

A terceira edição do zine foi produzida especialmente para a estreia da série *Olhar Clandestino*. Nela, realizamos algumas análises fílmicas, compreendendo que “o ambiente urbano, os personagens do submundo, a repetição de elementos narrativos” (Alves, Andrade & Reis, 2017, p.3) seriam aspectos fundamentais de um universo criado pelo coletivo.

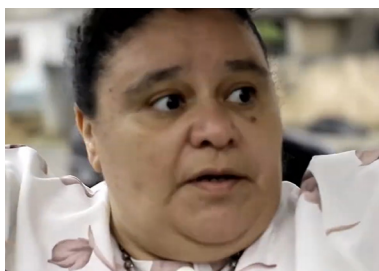
Os filmes têm seu ponto fundamental na montagem cinematográfica, já que estávamos bastante inspirados pela forma fílmica defendida por Eisenstein. Nesse sentido, valorizamos muito os planos fechados e o plano detalhe de modo que fossem sempre pontos psicologizantes que movessem afetivamente a narrativa.

Em um episódio de *Olhar Clandestino*, por exemplo, chamado *Estrela Invisível*, há uma cena de atropelamento de uma feirante que vendia laranjas. Conforme artigo escrito por mim para o zine:

A montagem, por sua vez, deu dinamismo ao material disponibilizado pela fotografia. Os cortes rápidos, a variação de situações e o Plano Detalhe das laranjas se espalhando pelo asfalto no momento em que acontece, de fato, o atropelamento dão o tom dramático e trágico que pedia a cena (Alves, Andrade & Reis, p. 9).

Daniel Neves de Andrade também aponta para alguns elementos bastante caros para a nossa prática artística naquele momento:

O amor das tragédias na dramaturgia, os planos fechados, a trilha melancólica, o ambiente do submundo, a atuação intensa, os cortes rápidos e a movimentação de câmera. Para mim, conteúdo (o tema, do que você fala) e forma (o modo de abordá-lo, como fala) são a mesma coisa. Sempre que penso no que me interessa retratar, isso já vem na minha cabeça como imagem, narrativa, atuação (Alves, Andrade & Reis, 2017, p. 17).



Figuras 4, 5 e 6: Frames do filme *Estrela Invisível* (2017)

Fonte: <https://www.youtube.com/@companhiabueiroaberto3479>

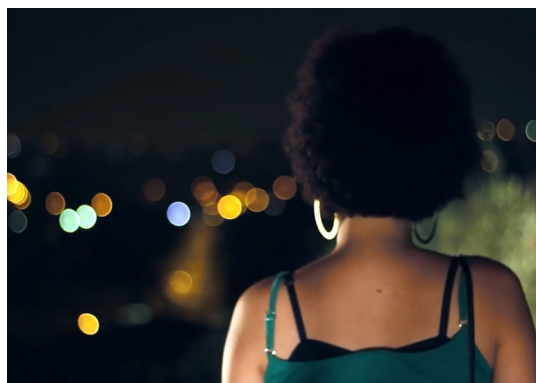


Figura 7: Frame do filme *Amor Bandido* (2017)

Fonte: <https://www.youtube.com/@companhiabueiroaberto3479>

Isso, conforme definição de Alea, tornaria nossos filmes:

uma espécie de purê ideológico de fácil digestão, o que evidentemente é apenas uma solução simplista que contempla a forma e o conteúdo como dois ingredientes separados que podem misturar-se em justa proporção de acordo com uma receita ideal e que considera ao espectador como um ente passivo (Alea, 1983, p. 37).

Buscávamos fazer filmes essencialmente para o público, mesmo que um público que não tínhamos. Para nós é como se os filmes experimentais não pudessem ser assimilados de maneira ampla por pessoas da nossa classe. Produzi-los seria um formalismo que, naquele momento, entendíamos até mesmo como algo elitista, pois afastava os nossos filmes do debate mais importante a ser feito, que era o debate popular-revolucionário.

Em 2021, novamente, o coletivo faz uma revisão crítica de suas práticas, entendendo que, equivocadamente, vinha subestimando o público e simultaneamente superestimando a forma fílmica. Em nossa avaliação, bastaria se adequar à configuração estética consagrada pelas produções de grande circulação que o resultado, tal qual em uma fórmula matemática, seria o aumento do alcance

das obras realizadas pelo coletivo.

Essa análise autocrítica acontece concomitantemente à leitura e ao contato dos membros do coletivo com obras de André Bazin, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla. A provocação moderna, experimental e marginal arrasta o coletivo para sua terceira fase, em que o cinema é entendido como ensaio.

Essa nova, e até agora vigente, fase da Companhia Bueiro Aberto tem como parâmetro “o poder das imagens” (Matos, 2023). Em nosso entender, a produção do coletivo, em suas duas primeiras fases, é bastante influenciada por uma certa hegemonia discursiva que provém de uma tradicional e ocidental maneira “iconofóbica” (Matos, 2023) de pensar, como se as imagens fossem insuficientes como expressão. Ao passo que, em sua terceira fase, o coletivo ao menos tem a intenção de *partilhar* ao visível, imagens que promovam dissenso, sem degradá-las ao reduzi-las à posição de auxiliares da palavra.

Evidentemente que os filmes do coletivo mantêm um compromisso político, uma ligação com a perspectiva do “sujeito periférico” (D’Andrea, 2013) e sua emancipação de classe. Em entrevista para Daniel Neves de Andrade, Janaína Reis afirma: “Para mim é essencial que o artista se coloque politicamente até porque tudo que a gente faz é política, e a arte, a educação, é um ato político, estar neutro diante dos fatos também é um ato político” (Reis como citada por Andrade, 2021, p. 91).

Embora o debate proporcionado por esse conceito nos permita trabalhar a ideia de identidade periférica com relevante profundidade, pois nos fornece possibilidades de compreender a organização político-estética que se expressa na música com o rap nacional, na literatura marginal e no próprio cinema periférico. Por outro lado, nos parece problemático o entendimento de que algumas pessoas poderiam se alçar ao status de sujeito periférico a partir de alguns determinantes, ao passo que outras pessoas, também moradoras de periferia e que experienciam o viver periférico em toda sua complexidade, não poderiam. Uma abordagem que nos parece interessante é a que destaca a “assimetria de acesso” como determinante para a “estratificação nas cidades” (Peralta, 2024, p. 40), de modo a não estabelecer quaisquer tipos de hierarquias entre aqueles mais periféricos e aqueles menos, mas sim relacionando as pessoas periféricas em diferentes campos relacionais (transporte, cultura, educação, trabalho, entre outros) que podem produzir diferentes tipos de conflito ou confluência de tipo político.

No entanto, agora é possível notar que a ideia de que o público é um

espectador passivo não persiste mais. Contrariamente, há a intenção de construção de um cinema que “projete o espectador para uma compreensão mais profunda da realidade e, conseqüentemente, na medida em que o ajude a viver mais ativamente, na medida em que o incite a deixar de ser um mero espectador diante da realidade” (Alea, 1983, p. 38).

Um dos primeiros filmes produzidos no sentido do experimental foi *Rabiscos Surrados - De Pindorama ao Brasil* (2021), que buscava produzir imagens deambulantes em primeira pessoa, paisagens da quebrada e retratos de pessoas anônimas, sem se valer de narrativa, de storytelling, mas apenas utilizando a recitação de poemas que estão contidos em um livro homônimo escrito por mim em 2014.



Figuras 8 e 9: Frames do filme *Rabiscos Surrados - de Pindorama ao Brasil* (2021)

Fonte: <https://www.youtube.com/@companhiabueiroaberto3479>

Esse filme, lançado na Mostra Guarulhense de Cinema de 2021, marca o aprofundamento dos debates acerca da maneira como estávamos nos valendo da linguagem cinematográfica, e também foi um pontapé inicial para produção de outros filmes experimentais. Um exemplo relevante é *O Navio do Universo* (2021), em que produzimos um documentário falso, sem falas roteirizadas, com cortes bruscos — *jump cuts* — nos discursos e com uma imagem expressionista. Esse filme foi premiado no Festival de Suzano daquele ano de 2021 como melhor edição.

Outro filme realizado nesse período com referência do cinema marginal, como *Navalha na Carne* (1969) de Braz Chediak, é *Rouxinol* (2022). Há, neste filme, uma perspectiva fantástica misturada com temas como violência e drogadição na vida de pessoas anônimas nos bares sujos da noite urbana. Portanto, é notável como foi abandonado o melodrama, a narrativa linear, a decupagem simples e a montagem eisensteiniana por uma proposta de montagem mais lenta, fotografia mais voltada ao plano aberto e menos ao *close*, uma narrativa não-linear e mais

complexa, além de uma atuação mais livre.



Figuras 10 e 11: Frames do filme *O Navio do Universo* (2021)

Fonte: <https://www.youtube.com/@companhiabueiroaberto3479>

Também em 2021, a Companhia Bueiro Aberto realizou novas edições da revista Zine Gueto Metragem, desta vez com financiamento proveniente de edital da Lei Aldir Blanc¹. A edição número 7 foi sobre cinema experimental. Nesta edição Janaína Reis reflete sobre o ato de fazer um filme como brincar. Essa afirmação, entretanto, não diminui a importância do que se faz, pelo contrário. Segundo Janaína:

Atuar é brincar, fazer de conta. Quem brinca acredita na sua brincadeira, quem atua acredita na sua farsa. Deixemos algo bem resolvido aqui: brincar é coisa séria! Movimentamos diversos repertórios, desejos, emoções e vivências para sustentar nossa brincadeira, com a atuação não é diferente (Alves, Andrade & Reis, 2021, p. 7).

O que permeia todas as fases da Companhia Bueiro Aberto é nossa origem popular, o lugar onde nascemos, as pessoas com quem convivemos, os trabalhos que tivemos, as experiências que vivemos. Tudo isso soma-se ao interesse e às oportunidades de estudo sobre temas sociais. Cada um dos membros do coletivo militou em algum espaço em certa medida, seja no movimento comunitário, estudantil, sindical, ambiental. Por esse motivo, há, nos filmes, a intencionalidade de criar uma imagem diferente daquilo que Bernardet chamou de "modelo sociológico" (Bernardet, 1985, p.6), isto é, uma imagem que não pode ser considerada como expressão do povo, mas da relação entre cineastas e povo.

Busca-se a criação de imagens pensativas, que intercambiem os poderes das distintas artes que constituem o imaginário. Tal qual coloca Celso Prudente,

¹ Lei emergencial de resgate ao setor cultural, aprovada durante a pandemia de covid-19.

a “afirmação positiva das minorias vulneráveis (...) humanizando ainda mais as relações humanas” (Prudente, 2019, p.105). Essa relação só é possível devido à causalidade mútua entre contexto, intenção e ação.

O NCA

Nossas formações políticas e nossa confessa cinefilia nos levaram a conhecer filmes importantes que mexeram com a nossa cabeça e nos fizeram entender a arte cinematográfica e o vídeo dinâmico também como ferramentas de conscientização e mobilização. Filmes como *Um homem e uma câmera* (1929) de Dziga Vertov e *Outubro* (1928) de Eisenstein mostram o protagonismo do trabalhador. Nos impressionamos com a ousadia da montagem, das sobreposições, com os quadros plásticos sendo formados com tomadas que não dialogariam inicialmente.

Nós víamos *Deus e o diabo na terra do Sol* (1964), como se o processo de consciência ocorresse espontaneamente e, em certa medida, com um pouco de mágica. A apaixonante alegria estética dos documentários de Alea sobre a vitória em Cuba se comparavam em beleza, mas também contrastavam pela tristeza, com os documentários das batalhas do Chile que resultaram no golpe de Pinochet. O martírio de Allende e de Che Guevara, a esperança do horizonte de lutas no plano do mar em *Deus e o diabo na terra do Sol* (1964) nos levaram em uma onda que quebrou no Malecón em Havana. É isso! Temos que fazer vídeos revolucionários!

Mas o que nos fez realmente pensar que, sim, era possível filmar, editar, exhibir, fazer agitação e luta social através da produção de vídeo, de cinema, foi o filme *Videolência* (2009), um retrato de como a imagem filmada é importante e pode ser vista até mesmo como uma arma nas lutas de classe. Ousamos começar a filmar e foi se formando o primeiro documentário da Companhia Bueiro Aberto, *Democracídio* (2014), um filme que buscava problematizar o assunto dos limites da Constituição brasileira e do estado democrático de direito, denunciar o grande pacto social liberal entre PT, PMDB e a falsa oposição deste com o programa do PSDB, abordar a tortura e a execução sumária de pessoas como fenômenos que não aconteceram apenas no período da ditadura militar, mas que se configuram como práticas institucionalizadas, aceitas e incentivadas no estado burguês. Para tal proposta, diversas pessoas foram entrevistadas, apresentando seus pontos de vista e no meio do processo entrevistamos Daniel Fagundes, do NCA, Núcleo de Comunicação Alternativa, coletivo que produziu o filme *Videolência*.

Daniel Fagundes apresenta em *Democracídio* (2014) a ideia de que “a mídia

corporativa serve para dizer a verdade do burguês”, que ela não vai abordar os problemas, tampouco defender os interesses das camadas populares, do proletariado em geral, dos setores oprimidos. A grande mídia esconde ou ameniza as violências cotidianas cometidas pelo Estado ao negar sistematicamente políticas e serviços públicos. De maneira que se torna necessário se organizar, se articular e encontrar soluções comunitárias e mais relevantes para conquistar o que é necessário.

O NCA é uma grande referência para a Bueiro e faz parte da pesquisa e do campo de articulação que buscamos nos colocar. Nos influenciam filmes como *Imagens de uma vida simples* (2007), que relembra um dos maiores lutadores brasileiros, Solano Trindade; *A cama, o carma e o querer* (2015), um filme intenso, com cores marcantes, uma atuação que varia entre o suave, o sagrado, o violento, o explícito; o excelente *Oxente, Bixiga!* (2021), dirigido por Daniel Fagundes e Fernanda Vargas, que apresenta o problema do apagamento das populações nordestinas no bairro do Bixiga, tradicionalmente apresentado como exclusivamente ocupado por famílias de origem italiana.

Além da inspiração artística, a articulação coletiva é outro elemento importante e que nos é referência. Conhecer os grupos, incentivá-los, exhibi-los nos espaços e cineclubes parceiros, tudo isso faz parte do espírito colaborativo e de movimento que tem esse grupo.

A postura de Daniel Fagundes, no entanto, quanto às relações entre estética e política parece, hoje, diferir um pouco da posição da Companhia Bueiro Aberto. O artigo de Gustavo Souza, "Estética e Política no Cinema de Periferia" (Souza, 2014), pode nos apresentar um pouco do pensamento de Fagundes em relação a isso.

O autor parte de uma citação de Daniel Fagundes, que situa a dimensão estética em posição subordinada em relação à política. Ele faz a comparação entre esses campos através da análise fílmica de dois curtas, *Na real do real* (2007, Favela Atitude) e *Julgamento* (2008, Laboratório Cítrico).

Souza, em *Na real do real*, entende que em documentários ligados à luta política realizados pelo cinema de periferia, “a experimentação estética cede espaço para a demarcação de um posicionamento político” (Souza, 2014, p. 88). Mais importante do que um “tratamento criativo” das imagens, é o “encadeamento linear dessa multiplicidade” (Souza, 2014, p. 88). Assim, haveria um distanciamento, em seu entender, entre estética e política.

Por outro lado, quando pensa em *Julgamento*, ele apresenta importantes experimentos estéticos realizados pelo cinema de periferia. Segundo Souza, o filme faz a “construção de um ponto de vista distanciado do panfleto, sem deixar de expressar uma opinião política claramente definida” (Souza, 2014, p. 88). Essa organização estética, segundo Souza, “destoa do conjunto da produção documental periférica” (Souza, 2014, p. 88). Acontece, portanto, um exercício estético que proporciona a existência de um discurso político.

Souza conclui que há diferentes “localizações na relação dialógica entre estética e política” (Souza, 2014, p. 95). Não há uma representação imediata que crie um discurso político realmente efetivo. O próprio debate sobre essa efetividade é polêmico. É ainda incerto o ponto de intersecção entre política e estética.

O autor, por fim, identifica duas tendências mais ou menos hegemônicas presentes em cada produção: uma que afasta (e subordina ou instrumentaliza) a estética ao discurso político; e outra que joga com a forma do filme com maior autonomia, aproximando o discurso (no sentido de narrativa ou de posicionamento político) da estética (em um sentido de encadeamento imagético e sonoro). Assim, Souza discorda de Fagundes, mencionado no começo de seu texto. Em seu entender, mesmo que ainda seja cedo para estabelecer qualquer regra estética rígida, é claro que há uma aproximação e uma experimentação estética muito rica no cinema de periferia.

Fagundes em seu texto produzido para o Zine Gueto-Metragem afirma contundentemente seu posicionamento que situa o Cinema de Quebrada em um campo essencialmente ligado à educação popular. Segundo o realizador:

É a imagem do povo que se refez nesses movimentos e por meio da recuperação da memória e da construção do ponto de vista do oprimido sobre a história, sob sua leitura de mundo, um panorama político-imagético de resistência e de emancipação popular por meio do audiovisual vai sendo construído, um movimento que reinventa a máxima Glauberiana de “uma ideia na cabeça e uma câmera nas mãos” e se compromete com uma premissa de desintoxicação do olhar com “uma câmera na cabeça e uma ideia nas mãos”, onde antes do equipamento vem o pensamento, e este, torna-se cúmplice da câmera, a câmera/caneta conceituada por Anderson Montanha em Videolência, esta que empunhamos para reescrever nossa história despedaçada, onde criamos uma nova grafia, a Videografia do Oprimido (Alves, Andrade

& Reis, 2021, p. 17).

A ABVP

Voltemos ainda um pouco mais no tempo, no início dos anos 80. A ditadura civil-militar-empresarial que se instalou em 64 no Brasil dava sinais claros de esgotamento e começava a sofrer alguns reveses nas lutas sociais. As eleições de 74 deram um bom recado ao sistema estabelecido quando resultaram em ampla vitória do MDB, assim como nas de 78. O milagre econômico já não era mais um recurso para criar consenso entre as massas e esconder ou relevar seu aparato de repressão, a censura, as limitadas eleições para cargos públicos e a proibição de livre associação. No começo dos anos 80, com suas imensas contradições, o movimento de massas havia derrotado o AI-5, a anistia havia sido conquistada, iniciava-se a chamada abertura lenta, segura e gradual.

O campo mais popular da resistência à ditadura era em geral composto pelo movimento sindical, católico, de direitos humanos e estudantil, também por jornalistas, artistas e intelectuais. A partir daí, surge a Associação Brasileira de Vídeo Popular, se articulando em torno da proposta de fazer vídeos que pudessem contribuir na luta por uma democracia popular e progressista.

Segundo o site do Centro de Documentação e Informação Científica da PUC- SP:

A ABVP foi criada em 1984 com o objetivo de incentivar iniciativas de vídeo- distribuição, capacitação e informação - junto aos movimentos sociais e populares. Constituiu-se ao longo de duas décadas em um espaço de discussão e reflexão acerca da produção videográfica alternativa popular, consolidando-se como um dos principais atores no debate e nas experiências de democratização da comunicação no Brasil, tornando-se referência na América Latina (CEDIC, PUC-SP).

O acervo videográfico, proveniente de todo o Brasil, versa sobre as mais diversas áreas, como educação popular, reforma agrária, sexualidade, gênero, saúde, questões étnicas e raciais, meio ambiente, trabalhadores, entre outras. Filmes que lembram figuras históricas que nos trazem lições, como *Frei Tito* (1983), Eduardo Galeano (1990), convivem com filmes sobre humanização, sobre empatia, sobre anonimato e organização, como *Fala, mulher da vida* (1987), sobre a prostituição

com um olhar sensível, propositivo e combativo, *Um teatro que liberta* (1989), de Mara Cordeiro, sobre teatro popular na Paraíba, vídeos de organização sindical como *O sindicato somos nós* (1990) de Álvaro Bevenuto².

A Associação dividia-se em núcleos regionais, respeitando as divisões geográficas do país, e nas capitais de diferentes Estados contava com ilhas de edição de vídeo, que possuíam qualidade semiprofissional e eram cedidas aos produtores populares no intuito de melhorar e aperfeiçoar a qualidade da finalização dos programas produzidos. Posteriormente, vários desses centros de pós-produção serviram de canais comunitários locais. Ainda, a ABVP participava e promovia eventos em torno do tema vídeo popular, emissoras comunitárias e educação, bem como editava o *Boletim de Vídeo Popular*, de 1984 a 1995. A entidade chegou a congrega cerca de 250 organizações não-governamentais, produtores independentes e usuários de vídeo popular, e a produzir e distribuir em torno de 500 vídeos. Em meados de 2004, após resistir por três anos a uma forte crise política e financeira, a Associação foi encerrada.

Com o compromisso de dar um destino ao acervo de vídeos produzidos ao longo dos anos, colaboradores da Associação formaram o Coletivo de Ex-Integrantes da ABVP, que destinou a coleção audiovisual à Videoteca da PUC-SP. Alguns destes fazedores de vídeo, ligados à ECA - Escola de Comunicações e Artes da USP, associam-se ao movimento sindical dos anos 80 no ABC paulista, ao movimento de igrejas populares e realizam diversos filmes-reportagem bastante dinâmicos como forma de comunicação direta e espontânea. Mais tarde estes articuladores darão origem à TV dos Trabalhadores, a TVT.

Luiz Fernando Santoro faz uma defesa muito enfática dos temas sociais e da história sob o ponto de vista dos trabalhadores da América Latina. A linguagem dos vídeos deve ser construída sob uma ótica que não seja reduzida à ideia de autoria individual de um cineasta, mas a de um vídeo que tenha sua razão de ser em meio aos trabalhadores, estudantes, camponeses. O produtor do chamado vídeo revolucionário, tal qual o ferreiro, forja um instrumento de luta destes setores mobilizados. Segundo entrevista de Luiz Fernando Santoro, fundador da ABVP, no canal do youtube da Associação:

A ABVP surge de um encontro de pessoas que estavam, no início dos anos 80, tentando entender como é que se faz televisão fora da televisão

2 Todos esses e muitíssimos trabalhos dessa articulação tão importante e abrangente podem ser encontrados no canal do youtube da ABVP.

(...) preocupados em dar uso político para o audiovisual (...) com essa preocupação em se alinhar com movimentos sociais, no caso mais consistentes do movimento sindical (Santoro, 2021).

Retomando o texto escrito por Fagundes para o Zine Gueto-Metragem, o realizador afirma que a ABVP “teve forte atuação entre as décadas de 80 e 90, formando pessoas para a apropriação da ferramenta audiovisual, criando espaços de exibição e principalmente distribuindo centenas de produções de realizadores populares por todo o Brasil” (Alves, Andrade & Reis, 2021, p.14). É, portanto, ainda segundo Fagundes, o principal expoente do primeiro momento emblemático da produção de vídeo popular no Brasil.

O segundo momento seria, portanto, o que vem no começo do século XXI, em que fatores como a digitalização das mídias e o surgimento de políticas públicas para o setor cultural, provenientes do primeiro governo Lula viabilizam uma crescente produção cinematográfica ou videográfica nos espaços periféricos das metrópoles urbanas.

A temática da filmografia da Companhia Bueiro Aberto, por exemplo, coincide em muitos aspectos com a da ABVP. Há filmes relacionados a artistas populares anônimos, há a proposta de conhecer as riquezas do território que nos cerca, há filmes que foram feitos no intuito de agitar, propagandear ou pensar movimentos sociais.

Considerações finais

A produção cultural periférica, realizada por coletivos artísticos independentes, acontece em um período em que, embora as políticas públicas realizadas pelo governo Lula fossem importantes, o projeto petista, segundo o pensamento de D’Andrea (2023) já não se expressava mais como um mobilizador das periferias e já não tinha mais enraizamento nos bairros expresso pela militância de líderes comunitários, sindicais e de Comunidades eclesiais de base.

O governo se caracterizava por um processo de coalizão e de conciliação de classes, que realizava importantes projetos de transferência de renda, como o Bolsa Família, o Minha Casa Minha Vida e as cotas para universidades. Simultaneamente, porém, de forma subalterna ao sistema financeiro, realizava a inclusão da chamada Classe C mais pelo consumo - e consequentemente pelo endividamento - do que pela participação política comunitária ativa e consciente. A expansão universitária

federal foi importante, mas também aconteceu de forma consideravelmente menor se comparada à explosão de universidades privadas oferecendo cursos de baixa qualidade. Esses são alguns exemplos dos limites da primeira experiência petista no governo.

É um processo contraditório. Ao mesmo tempo em que o petismo assume essa nova face subordinada ao mercado, acontece a organização de coletivos culturais que passam a promover atividades que reforçam uma identidade periférica, como é o “Cine campinho”, “Filmagens periféricas”, “Mostra de Teatro de Rua”, “Sarau da Cooperifa”, os Slams e batalhas de rima que acontecem em cada bairro, em cada esquina. Algo parecido já acontecia há décadas com os times de futebol de várzea e com as rodas de samba de partido alto.

Ainda segundo D’Andrea, esse fenômeno, que foi tomando força cada vez maior dos anos 1990 até os anos 2000, pode ser entendido em três dimensões: “é uma produção cultural, por motivos evidentes; é uma narrativa social que confere inteligibilidades às vivências do mundo social; e é uma pauta política, uma vez que se transformou também num *formulador de práticas sociais* reproduzidas por grande número de jovens, sobretudo moradores de bairros periféricos” (D’Andrea, 2013, p. 25).

Não raramente, os coletivos periféricos expressam posições que variam politicamente entre um apoio às mudanças promovidas pelo governo e uma crítica à insuficiência dessas mesmas políticas ligadas ao petismo para realizar qualquer transformação estrutural na sociedade brasileira. Considerando que os espaços periféricos historicamente convivem com problemas relacionados à baixa qualidade dos serviços públicos oferecidos, ou mesmo a ausência destes, diversas obras artísticas discutem a questão dos limites da democracia no Brasil pós-constituição de 1988, inclusive apontando para ações autoritárias e espetaculares promovidas pelo próprio governo petista, como a instalação das Unidades de Polícia Pacificadora.

Rosi Hikiji, em seu estudo, *Os filmes da quebrada e o filme da antropóloga – encontros* (2014), afirma ter, em diversos momentos, ouvido “questionamentos acerca do lugar do antropólogo/documentarista que quer falar sobre eles, sobre o movimento que protagonizavam. Nesses momentos, eles defendem a posição de que podem falar, e, de fato, falam sobre si próprios” (Hikiji, 2014, p. 154).

Os filmes produzidos pelos grupos periféricos em suas condições particulares criam aquilo que buscamos chamar de “imagem periférica”. Uma imagem de

autorrepresentação, cuidadosamente produzida sob regência de interesses próprios e com a intenção ética de reivindicar respeito à maneira como a quebrada se vê e quer ser vista, “desconstruindo o imaginário de violência e precariedade que mantém tudo como está” (Andrade, 2021, p. 173).

Não se trata, porém, de construir uma visão idealizada da periferia, negando seus problemas. Contrariamente, trata-se de direcionar os filmes à própria periferia, reconhecendo suas questões e buscando “ir o mais longe possível naquilo que podemos” (Deleuze, 2017, p. 186). Por consequência, afirma-se a sua “visão ética do mundo” (Deleuze, 2017, p. 185). Por outro lado, é inegável que o cinema de quebrada se situa em uma posição de inventividade, que “produz magia” (Hooks, 2023) e que contribui para produzir imagens que estão menos comprometidas com uma identificação “conciliadora” (Rancière, 1981) do que com uma intersecção entre “transgressão e transformação” (Hooks, 2023). Como afirma Lincoln Péricles: “me interessa fazer filmes possíveis nesse mundo e apenas nele, que olhem para a possibilidade de um outro mundo, mas que sejam materialmente desse” (Péricles, 2016).

A Companhia Bueiro Aberto, apesar de poder dividir sua trajetória em três fases, tem como eixo central de seu trabalho uma busca por imagens que promovam a luta da classe trabalhadora por emancipação. Essa busca tem referência em três ramificações: a primeira delas é a conexão com a luta política, a segunda é a valorização de expressões territorializadas de cultura popular, e a terceira é a visibilidade da subjetividade periférica que emerge como contraponto do anonimato promovido pela historiografia oficial.

Estas reflexões não se encerram aqui, visto que há uma multiplicidade de análises e debates possíveis nesse campo que ainda devem ser realizados e considerados. No entanto, acredito que sejam uma forma de contribuição para o acúmulo e o enriquecimento do conhecimento sobre o assunto.

Referências

- Aderaldo, G. (2017). *Reinventando a cidade*. Editora Annablume.
- Alea, T. G. (1984). *Dialética do espectador*. Summus Editorial.
- Alves, R. Q. (2014). *Rabiscos surrados*. Editora Dialética.
- Alves, R. Q., Andrade, D. N. & Reis, J. (Orgs.). (2017, 2021). *Zine Gueto Metragem* (Edições 4, 5, 7 e 9).

- Andrade, D. (2021). *Cinema de Quebrada e cinema novo: A experiência da Companhia Bueiro Aberto* (dissertação de mestrado). Unifesp, Guarulhos, SP.
- Bernardet, J.-C. (1985). *Cineastas e imagens do povo*. Editora Brasiliense.
- D'Andrea, T. P. (2013). *A formação do sujeito periférico: Cultura e política na Periferia de São Paulo* (Tese de doutorado). USP, São Paulo, Brasil.
- Deleuze, G. (2017). *Espinoza e o problema da expressão*. Editora 34.
- Evaristo, C. (2017). *Becos da memória*. Pallas.
- Hikiji, R. S. G. (2014). Os filmes da quebrada e o filme da antropóloga – Encontros. Em W. Vicente (Org.), *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais* (pp. 147–179). PRCEU/USP.
- Hooks, B. (2023). *Cinema vivido*. Editora Elefante.
- Matos, Y. A. V. F. (2023). *O poder das imagens*. Revista Limiar, 10(1), 22–37.
- Péricles, L. (2016). [Entrevista]. *Catálogo Mostra Tiradentes SP*.
- Prudente, C. (2019). *A dimensão pedagógica do cinema negro*. Anita Garibaldi.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível*. Editora 34.
- Rancière, J. (1981). *A noite dos proletários: Arquivos do sonho operário*. Editora Schwarcz.
- Rancière, J. (2016). *As distâncias do cinema*. Editora Contraponto.
- Rancière, J. (2019). *O espectador emancipado*. Martins Fontes.
- Souza, G. (2014). Estética e Política no Cinema de Periferia. *Revista Quebrada*, 1 (1), 88 - 95.
- Vicente, W. (Org.). (2014). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. PRCEU/USP.

Sites

- Centro de Documentação e Informação Científica (CEDIC) – PUC-SP*. (s.d.). ABVP. https://www5.pucsp.br/cedic/semui/fundos/associacao_video.html
- Santoro, L. F. (2021). *Vídeo popular – O nascimento da Associação Brasileira de Vídeo Popular* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=10fJ16pynw0>

Filmes citados

- Alves, R. Q. (Diretor). (2022). *Rabiscos Surrados - De Pindorama ao Brasil* [Filme]. [Companhia Bueiro Aberto].
- Andrade, J. B. de (Diretor). (1981). *O Homem que Virou Suco* [Filme]. Embrasilme.

- Arraes, G. (Diretor). (2000). *O Auto da Compadecida* [Filme]. Globo Filmes.
- Babenco, H. (Diretor). (2003). *Carandiru* [Filme]. Globo Filmes.
- Candeias, O. (Diretor). (1967). *A margem* [Filme]. [Magnus Filmes].
- [Direção coletiva] (1990). *Eduardo Galeano* [Filme]. ABVP.
- [Direção coletiva] (1987). *Fala, mulher da vida* [Filme]. ABVP.
- Eisenstein, S. (Diretor). (1928). *Outubro* [Filme]. [Sovkino].
- Fagundes, D. (Diretor). (2015). *A cama, o carma e o querer* [Filme]. [NCA].
- Fagundes, D. (Diretor). (2007). *Imagens de uma vida simples* [Filme]. [NCA].
- Fagundes, D., & Vargas, F. (Diretores). (2021). *Oxente, Bixiga!* [Filme]. [NCA].
- Fiumari, C. (Diretor). (2015). *Quem matou a educação de São Paulo* [Filme]. [Companhia Bueiro Aberto].
- Fiumari, C. (Diretor). (2016). *Sítio, Casa-Alvo* [Filme]. [Companhia Bueiro Aberto].
- [França, M.] (1983). *Frei Tito* [Filme]. ABVP.
- Hirszman, L. (Diretor). (1981). *Eles Não Usam Black-Tie* [Filme]. Leon Hirszman Produções.
- Meirelles, F., & Lund, K. (Diretores). (2002). *Cidade de Deus* [Filme]. O2 Filmes.
- Neves de Andrade, D. (Diretor). (2014). *Democracídio* [Filme]. [Companhia Bueiro Aberto].
- Neves de Andrade, D., & Alves, R. Q. (Diretores). (2021). *O Navio do Universo* [Filme]. [Companhia Bueiro Aberto].
- Neves de Andrade, D., Alves, R. Q. & Reis, J. (Diretores). (2017). *Olhar Clandestino* [Filme]. [Companhia Bueiro Aberto].
- Neves de Andrade, D., & Queiroz, R. (Diretores). (2022). *Rouxinol* [Filme]. [Companhia Bueiro Aberto].
- Peralta, D. E. (2024). *Até onde a gente vai? Coletivos culturais, mobilidade urbana e produção de conhecimento em São Paulo* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo].
- [Paiva, A. B. de] (1990). *O sindicato somos nós* [Filme]. ABVP.
- Rocha, G. (Diretor). (1964). *Deus e o diabo na terra do sol* [Filme]. [Copacabana Filmes].
- Salles, W. (Diretor). (1998). *Central do Brasil* [Filme]. Video Filmes.
- Sganzerla, R. (Diretor). (1968). *O bandido da luz vermelha* [Filme]. [Severin Filmes].

[Souza, M. C. de] (1989). *Um teatro que liberta* [Filme]. ABVP.

Vertov, D. (Diretor). (1929). *Um homem e uma câmera* [Filme]. [Dovzhenko].