

**ISSO É CINEMA DE QUEBRADA, MANO?
REFLEXÕES A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DO
COLETIVO COMPANHIA BUEIRO ABERTO**

***IS THAT CINEMA DE QUEBRADA, BRO?
REFLECTIONS FROM THE EXPERIENCE OF THE
COLLECTIVE COMPANHIA BUEIRO ABERTO***

Daniel Neves Andrade¹

Resumo: O presente artigo pretende abordar o Cinema de Quebrada a partir do processo do coletivo Companhia Bueiro Aberto, localizado na cidade de Guarulhos, SP, indagando como tal grupo aborda e dialoga com questões como: a ideia de periferia, a terminologia Cinema de Quebrada e a história construída acerca do cinema feito em comunidades periféricas. Para tanto, considerando minha participação no referido coletivo, desenvolveu-se uma autoetnografia em diálogo com entrevistas, pesquisas, filmes e relatos de experiências inseridas na produção audiovisual periférica.

Palavras-chave: Cinema de Quebrada, periferia, cinema, Companhia Bueiro Aberto.

Abstract: This article aims to explore Cinema de Quebrada through the work of the collective Companhia Bueiro Aberto, based in Guarulhos, SP. It investigates how the group engages in dialogue with issues such as the concept of the periphery, the term Cinema de Quebrada, and the historical narrative surrounding cinema produced in peripheral communities. To this end, and considering my participation in the collective, a self-ethnography was

1 Doutorando em Filosofia na Universidade Federal do ABC (UFABC), com a pesquisa “Walter Benjamin e o cinema de quebrada, história e arqueologia do anonimato”, é um dos fundadores do Coletivo de Cinema Companhia Bueiro Aberto e da Editora Letras do Subsolo. É bolsista da International Herbert Marcuse Society, onde desenvolve estudo sobre Herbert Marcuse em diálogo com as vivências dos povos indígenas brasileiros.

developed in dialogue with interviews, research, films, and experience reports rooted in peripheral audiovisual production.

Keywords: Cinema de Quebrada, periphery, cinema, Companhia Bueiro Aberto.

INTRODUÇÃO

Durante nossa trajetória como cineastas e pesquisadores periféricos, nós, da Companhia Bueiro Aberto, fizemos contato com vários coletivos de São Paulo e do Brasil. Através da troca de experiências, de leituras, de filmes, notamos que coletivos de cineastas periféricos se formam por todo Brasil desde o começo dos anos 2000, obras são produzidas e ganham repercussão, bem como revistas e publicações acadêmicas. Entre esses grupos, na cidade de Guarulhos, grande São Paulo, no ano de 2014, formamos a Companhia Bueiro Aberto, coletivo do qual faço parte com mais oito pessoas.

Fomos influenciados pelos grupos que vieram antes, passamos a aprender a linguagem do cinema a cada filme, construímos imagens da cultura popular de onde moramos, retratos de modos de vida, discussões políticas e poéticas. Que cinema queremos fazer? Qual imagem produzir? Em que movimento estamos inseridos? Questões que apareceram durante o processo de produção de 63 filmes ao todo, entre documentários, ficções e vídeos. Mas nosso debate não se dá apenas nos filmes, fazemos também a revista Zine Gueto-Metragem, a Oficina Filme de Bairro, o Cineclube Periferia Mostra Cinema e nossas pesquisas acadêmicas, como o meu mestrado: Cinema Novo e Cinema de Quebrada, a experiência da Companhia Bueiro Aberto, realizado no curso de História da Arte da UNIFESP, sob a orientação da professora Marina Soler Jorge.

Esse artigo, que surgiu a partir da minha pesquisa de mestrado, aborda questões em torno do dito Cinema de Quebrada, questões que advêm das minhas experiências no coletivo. A partir da Companhia Bueiro Aberto, pesquisamos cineastas periféricos e estudiosos, que são também pessoas que conhecemos. Se os cineastas periféricos produzem novas imagens, só o fazem porque inventam novos imaginários, novas percepções em torno da ideia de periferia. Nossa discussão se dá justamente em torno desta ideia e de como encaramos a terminologia que se construiu acerca do nosso cinema.

O que é periferia? Existe um Cinema de Quebrada? Para tanto, utilizamos uma bibliografia sobre o tema, filmes, entrevistas, textos e relatos de cineastas periféricos.

Temos como base a obra do antropólogo Guilherme Aderaldo (2017), que, além de fazer uma pesquisa sobre os coletivos da cidade de São Paulo, é um pesquisador próximo do nosso coletivo e nos faz refletir sobre o conceito de periferia e Cinema de Quebrada. Vamos dialogar, entre outros, com cineastas como Daniel Fagundes, do antigo NCA (Núcleo de Comunicação Alternativa), coletivo da zona sul de São Paulo, Lincoln Péricles, cineasta do Capão Redondo e Diogo Noventa, cineasta-educador, todos atuantes principalmente na cidade de São Paulo. Trazemos o filme *Videolência* (2009, direção coletiva), realizado pelo NCA e que serviu como base para a construção do nosso coletivo. Abordaremos também alguns filmes que realizamos na Bueiro Aberto e experiências de produção. Adentramos ainda o CVP (Coletivo de Vídeo Popular), fundado em 2008 e que reuniu diversos coletivos da cidade de São Paulo. Todo esse material serve de base para a ressignificação do imaginário da periferia e para a ideia de que fazemos um Cinema de Quebrada.

ANTECEDENTES: “NÓS E ELES”

Cinema de Periferia, Cinema de Favela, Cinema de Comunidade, Cinema Comunitário – todos esses termos circulam e coexistem. No entanto, talvez nenhum tenha mobilizado tanto as discussões dentro do coletivo Companhia Bueiro Aberto quanto o “Cinema de Quebrada”. A princípio, esse termo remetia ao coletivo a um recorte marxista de classe, tendo em vista que na quebrada vivem pessoas da classe trabalhadora, mas também trazia à tona um aspecto territorial, aproximando-o ao conceito “periferia”. Cinema de Quebrada então seriam os filmes produzidos pela classe trabalhadora em regiões ditas periféricas, filmes realizados fora da indústria de cinema e do chamado cinema comercial.

Segundo Daniel Fagundes, um dos fundadores do Núcleo de Comunicação Alternativa (2005), coletivo da zona sul de São Paulo, o termo Cinema de Quebrada ganhou notoriedade através do trabalho da antropóloga Rose Satiko Hikiji:

Esse nome “cinema de quebrada” traz em si mais uma caixinha acadêmica onde se enquadram as pessoas que eles querem apontar que fazem um cinema que é diferente do deles, seja por causa da precariedade, seja pelos temas. É um termo cunhado pela antropóloga da USP Rose Satiko, depois de ver nossos trabalhos. (Fagundes, 2017, p. 14)

É importante salientar a relevância da pesquisa de Rose Hikiji, seu trabalho com o audiovisual, bem como seu diálogo com produções periféricas. O termo foi usado no documentário-pesquisa etnográfico *Cinema de Quebrada*, produzido em 2008. Desde que os periféricos começam a produzir, é comum observarmos “nas falas de diversos cineastas” o conflito entre “nós e os outros”, entre aqueles historicamente explorados e certa elite intelectual universitária. Aqui me refiro a “elite” não necessariamente como a burguesia dona dos meios de produção, mas como uma pequena parcela privilegiada da sociedade que tem acesso à universidade. Sabemos que esse contexto mudou e hoje a classe trabalhadora vem entrando cada vez mais nas universidades, sobretudo com a implementação da política de cotas e a expansão das universidades públicas durante os governos Lula, porém também sabemos que não foi sempre assim. Por outro lado, é nítido certo receio dos cineastas periféricos com o pesquisador universitário, este visto como alguém externo ao processo e que usa o periférico como objeto de estudo.

Tal conflito, embora atenuado com a presença de filhos da classe trabalhadora na universidade, permanece até os dias de hoje. Podemos citar, ainda que de forma alegórica, o filme *E agora o quê?* dirigido por Jean Claude Bernadet (2021), no qual vemos o filósofo Vladimir Safatle tentando criar diálogos com militantes e artistas da quebrada, mas a relação é difícil. O filme busca, de certa forma, denunciar o distanciamento que a esquerda universitária tem com a periferia, sobretudo quando busca classificá-la sem entender “suas realidades”, de modo que é um conhecimento de fora. No filme, há a presença, entre outros, do cineasta periférico Lincoln Péricles (que produz seus filmes no bairro do Capão Redondo, periferia de São Paulo) e a grande questão que se coloca é esta, a classificação da cultura e das relações sociais ocorridas nas periferias sem considerar as singularidades e vozes que nela habitam. O filme de Jean Claude, bem como a atuação de Safatle, mostra também a tentativa de intelectuais em enfrentar esse conflito, não se contentando com uma

posição conveniente de ignorá-lo. O mesmo podemos dizer do trabalho de Rose Hikiji. Tanto é assim que, além de fazer um documentário que coloca na tela os processos dos coletivos, ela escreve o artigo intitulado “Os filmes da quebrada e o filme da antropóloga – encontros”, publicado na revista *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*:

Em diversos momentos, ouvi 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. Essa postura – na qual o diálogo é por vezes impossibilitado – remete ao que Bill Nichols identificou como “filmes em primeira pessoa”, autorrepresentações produzidas por aqueles que foram tradicionalmente objetos de estudos antropológicos. Produção que coloca em questão o próprio filme etnográfico, principalmente aquele que se sustenta como discursos de sobriedade. (Hikiji, 2014, p. 154)

Rose Hikiji buscou fazer de sua pesquisa um “encontro”, uma troca que permitiu acessar os coletivos sem tratá-los como objetos. Isso não impediu que os conflitos ocorressem, bem como certa insatisfação, sobretudo no que tange à afirmação e definição de um “Cinema de Quebrada”. Mas antes de adentrarmos esse termo, a grande questão é saber o que entendemos por “quebrada”, “periferia”.

O QUE É PERIFERIA?

Há dois pensamentos discutidos no interior da Companhia Bueiro Aberto: primeiramente, a ideia de que a fixação geográfica da periferia não se sustentava, pois o Coletivo não queria ficar apenas fazendo filmes em determinado território. E como definir centro e periferia? Um produtor periférico não poderia morar no centro? Outro aspecto era que a periferia não poderia ser vista como homogênea, mas como espaço de multiplicidade, subjetividades, micro-realidades. Entramos então na própria discussão do que seja periferia. O que se entende por periferia vai ao encontro do que se entende por Cinema de Quebrada. Nesse sentido, um estudo importante é o livro *Reinventando a cidade, uma etnografia das lutas simbólicas entre coletivos culturais vídeo-ativistas nas “periferias” de São Paulo*, do antropólogo Guilherme Aderaldo (2017), que investiga detalhadamente um contexto de formação de audiovisual periférico e reflete sobre a ideia de periferia.

Primeiramente, a leitura que fiz da obra de Aderaldo trouxe diversas reflexões. Mas isso não apenas pelo tema, pois houve até uma estranheza de encontrar um texto acadêmico que lembrava muito uma literatura, relato de uma “estória” de encontros e desencontros. Chamar o gênero textual como literatura, que é escrito em forma de relato muito por se tratar de uma etnografia (trabalho descritivo de campo presente na antropologia), pode soar ofensivo para um texto que se pretende científico, mas talvez seja um dos grandes méritos do autor, que parece estar dentro do processo dos coletivos de cinema que investiga, que nos faz transitar com ele por experiências, debates, conflitos narrados em primeira pessoa. O livro de Guilherme Aderaldo poderia ser um filme, uma narrativa que enfrenta os dilemas do “ser periférico”, a câmera que filma desde as reuniões do Coletivo de Vídeo Popular, os Fóruns de Debates, a organização dos eventos, a exibição em um terreno baldio do Grajaú, na Favela do Sapo, no Rio de Janeiro, na ONG Ação Educativa. Tudo isso nos faz pensar a questão narrativa e de gênero textual na própria pesquisa acadêmica, algo com o qual tive conflito durante meu processo de pesquisa.

A “reinvenção da cidade”, conceito principal que aparece no título do livro (Aderaldo, 2017), questiona o que entendemos por periferia e centro. Já no início do livro notamos como, no trajeto que o autor faz até a Favela do Peri para acompanhar um evento do Cinescadão, ele se depara com um cruzamento entre o que se chamaria de centro e periferia, rompendo com uma sensação inicial de isolamento:

Este conjunto de referências aponta para o fato de que, entre a Favela do Peri e as regiões que a antecederam ao longo da “viagem” – como os moradores costumam dizer -, há uma zona cinzenta que compõe o imaginário, os relatos e as experiências locais e que, de certo modo, rompe com a rigidez da famosa dicotomia centro/periferia pois não há como habitar as favelas no “alto do morro” sem atravessar cotidianamente os circuitos de bens simbólicos e materiais das ruas e avenidas “lá embaixo”. Por outro lado, não há como habitar esses lugares sem que se possa contar os serviços prestados por quem mora “lá em cima”. (Aderaldo, 2017, p. 60)

O trânsito de pessoas, dos bens simbólicos e culturais, no nosso entender, para Aderaldo, mostra que “a cidade é uma só”, mas com múltiplas formas de ação e desigualdades que se cruzam. Aqui, nós temos o questionamento à ideia de gueto, “Cidade Partida”, parafraseando um livro de Zuenir Ventura (1994), que, entre outros, como *Rota 66*, de Caco Barcelos (1992),

contribuem para a construção de uma periferia que é outro mundo, a cisão entre morro e asfalto, onde se dão modos de vida distintos que pouco se conectam.

Em discussões que nosso coletivo fez com outros coletivos periféricos, sobretudo localizados na capital paulista, percebemos apontamentos sobre essa ideia de que a periferia é outra cidade, outro mundo, separado, isolado. Debates que é comum a periferia ser vista como uma ordem social homogênea, única, que dita tanto a forma de vida como as manifestações culturais. Assim, vamos ver de um lado o discurso vindo sobretudo das ONGs, que vê a periferia como local de precariedade e escassez. Desse modo, os “jovens da periferia” são vistos como pessoas carentes que precisam ser ajudadas. No campo do audiovisual, ajuda quer dizer dar suporte de equipamentos para que “eles falem o que querem”, o que reflete uma visão assistencialista. Ora, o que esses periféricos querem falar? Certamente de violência, eis aí outra forma estereotipada de ver a periferia. No que tange a violência, para nós, essa imagem aparece em filmes como *Cidade de Deus* (Meirelles & Lund, 2002), que está dentro dos chamados *favela movie*. Em suma, quando nós falamos de periferia, carregamos o peso da violência, da vitimização e do assistencialismo.

Para nós, o tema da violência não nasce apenas de uma subjetividade, mas do contexto de chacinas e grupos de extermínio que presenciamos nos anos 90. O problema é que não somente o contexto mudou como, embora essas visões tenham base real e façam sentido, sobretudo numa determinada época, elas não podem reduzir a vida nos bairros periféricos. Então, trata-se de desconstruir o “imaginário” periferia como apenas “precariedade e violência”. Isso não quer dizer esvaziar o sentido político das manifestações culturais, pelo contrário.

O livro de Aderaldo (2017) aborda elementos simbólicos e pessoas que transitam por toda a cidade em relações de desigualdade e heterogeneidade. Sendo assim, em evento de exibição na Favela do Flamengo, por exemplo, ele relata o encontro com variadas formas de pensar a periferia existentes no mesmo lugar: a assistente social moralizante, o grafiteiro que cria um museu à céu aberto ao mesmo tempo que se inspira na foto de “alguém do centro”, a criançada que quer falar para a câmera e os cineastas que buscam uma ocupação autônoma do espaço, repensando as relações pré-determinadas.

Quem são esses agentes-cineastas? O autor percorre a trajetória de alguns, como, por exemplo, Fernando Solidade (NCA), Diogo Noventa, Renato Cândido (Cinebecos). Vamos observar, entre as múltiplas trajetórias, que tais

agentes não são os vitimizados das ONGs e dos programas assistencialistas. Pelo contrário, são articulados, universitários, que transitam entre a quebrada e os espaços do centro. É nesse sentido que os periféricos aparecem como “sujeitos de ação política”:

Escapar da linguagem compassiva (Fassin, 2014) que reduz tudo a uma polaridade radical entre vítimas e algozes, longe de significar uma falta de reconhecimento de existência de um sistema que oprime certas parcelas da população, implica em restaurar as condições capazes de permitir que essas pessoas sejam reconhecidas como agentes dotados de capacidade reflexiva, inclusive com uma história intelectual, independente de ações institucionais. (Aderaldo, 2017, p. 148)

Segundo o autor, em argumento que concordamos, “o jovem da periferia” não precisa de ajuda, precisa de direitos, não é isolado da cidade, mas parte dela, “cidadino”. Esse processo do jovem de periferia como cidadão se dá em meio a um contexto de efervescências dos saraus e da chamada literatura marginal, tendo nomes como Ferrez e Sérgio Vaz. Foi também o momento da criação, no contexto da Prefeitura de São Paulo, do Programa VAI (Valorização de Iniciativas Culturais, edital voltado a cultura criado em 2003) que tinha como novidade a não exigência de CNPJ nos projetos inscritos, tal programa carregava a ideia de que o estado não deveria dizer o que é a cultura da periferia. Sentindo-se provocados por oficinas trazidas por ONGs como, por exemplo, a Kinoforum (iniciada em 2001), vários novos coletivos começam a se formar, entre eles o NCA. Em um contexto no qual a periferia também passava por mudanças, como o fomento de políticas públicas nas diversas áreas, aumento de programas sociais, política de cotas nas universidades, editais culturais, a discussão sobre o imaginário se tornou central para os coletivos. Daniel Fagundes, em entrevista para o Zine Gueto Metragem, realizada em 2017, diz assim sobre o NCA:

Surgiu do encontro meu, do Fernando e do Diego, três caras das periferias da Zona Sul de São Paulo, respectivamente Campo Limpo, Capão e Piraporinha. A gente se trombou num curso de audiovisual realizado pela Ação Educativa e destinado a jovens que tinham uma ligação com alguma militância juvenil nas quebradas, no começo do ano de 2005, e ao final do processo percebemos que vários cursos de audiovisual geram uma expectativa positiva nos jovens, mas depois não têm uma estrutura para dar continuidade. Aí decidimos continuar a produzir por nós mesmos, fazer algo que pudesse

falar das nossas coisas. Notamos muitas demandas em diferentes frentes, tanto a cobertura dos movimentos culturais da quebrada, ter um registro disso, como fazer um contraponto ao que a mídia de massa produz a respeito da população periférica, tipo um enfrentamento mais de mídia-ativista, que tá ligado a ideia de produzir um vídeo-denúncia, como documento que expõe os abusos de autoridade, da polícia até as questões relacionadas às ocupações, vídeos que pudessem contribuir nessas lutas. E também tinha essa coisa de experimentar a linguagem, de observar o quanto a estética é política, pensar um audiovisual contra-hegemônico. Mas o NCA surgiu dessa angústia aí, da vontade de gritar, de ser um canal de comunicação que pudesse colocar outra narrativa e disputar esse espaço simbólico do audiovisual. (Fagundes, 2017, p. 12)

Embora o curso da Ação Educativa (ONG surgida em 1994 e que atua na cidade de São Paulo com projetos relacionados à educação e direitos humanos) fosse mais amplo, trazendo perspectivas de continuidade, sobretudo pela presença do educador popular Diogo Noventa, que já carregava longa trajetória de militância audiovisual nos movimentos sociais, as ONGs como um todo mantinham um discurso de periferia atrelado à “vitimização”. A busca pela autonomia de produção, formação, exibição e reflexão dá origem ao NCA. Em 2009, eles produzem um filme emblemático na discussão sobre periferia, *Videolência* (direção coletiva), um retrato de diversos coletivos que se desenvolviam principalmente nas periferias de São Paulo na época, apresentando os grupos, a ideia de periferia, a relação com a mídia e o papel político da câmera no mundo contemporâneo. O documentário de 59 minutos mistura entrevistas com cenas de ficção e experimentação. Os coletivos apresentados são Cinebecos, Cinescadão, Filmagens Periféricas, de São Paulo, o Cinema Nosso, Rio de Janeiro, Artimanhas, Bahia, e a Brigada Audiovisual do MST, nacional.

Já no começo do filme, podemos notar a frase: “a periferia vai muito além desses becos”. Segundo Luciana Dias, do Cinebecos:

Tem a periferia rotulada, que acho que é bem diferente da periferia vivida. A rotulada é essa que é construída como discurso, como bode expiatório, como senzala, como quilombo no RAP, então acho que é a periferia polivalente, dependendo da boca de quem ela tá vai ter um significado. (Luciana Dias no filme *Videolência*)

Logo em seguida, Anderson Montanha, do coletivo Filmagens Periféricas diz:

É uma diversidade muito grande, seja musical, seja cultural, outro dia eu indo pro centro, eu desci ali tinha um pessoal fazendo uma oficina de tambores, mais um pouco pra frente tinha uma galera jogando basquete, mais um pouco pra frente tinha uma galera andando de skate, então assim, é vários encontros no mesmo local. (Anderson Montanha no filme *Videolência*)

Uma cena de ficção ilustra bem essa discussão. Alguns meninos brincam de polícia e ladrão, as armas são o cano de PVC e a câmera constrói alguns elementos de filme policial e vídeo game. Na perseguição, o som de fundo é de *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), a voz do Capitão Nascimento conduz toda a cena até que os policiais cercam o ladrão, rendido no chão, agora o som de fundo é de *Cidade de Deus*: “Quer tomar um tiro onde?” De repente, uma pipa cai do céu e todos os meninos largam a brincadeira para correr atrás pela rua da quebrada. Essas imagens de crianças brincando também aparecem no começo do filme mescladas com sons de Datena e de programas televisivos. Existe aí um choque de imaginários. As crianças brincando contrastam com a imagem violenta dos programas sensacionalistas e dos *favela movie*.

Filmar a periferia quer dizer retratar a desgraça, a violência e a miséria? A periferia deixa de ser um espaço, um estereótipo marcado pela vitimização e pela violência, e se torna uma forma de ser e ver o mundo, não restrito a limitação geográfica: Para Cezar Sotaque, dos grupos CaGeBe (RAP) e Cinescadão:

Se você pegar 10 anos atrás, aqui nessa favela mesmo, você só via barraco de madeira, hoje você consegue ver alvenaria, então é o povo construindo, é o povo se educando, tá ligado? Com o próprio recurso, com a próprias perna, se erguendo, e eles (o sistema) não contava com isso. . . Então eu acho que a periferia hoje tem orgulho de ser periferia, então as pessoas tão vestindo a camisa delas mesma e indo pra frente, e indo pra luta. (Cezar Sotaque no filme *Videolência*)

Segundo o pesquisador Gabriel de Barcelos Sotomaior, em artigo intitulado *Imagens, imaginários e representações no novo movimento de vídeo popular* (2015):

A câmera, ao percorrer o espaço dos bairros, em meio aos signos inseridos pelo filme, mostra a periferia que “vai muito além destes becos”. Aqui, a diversidade de materiais visuais e sonoros utilizados remetem à pluralidade de elementos do viver e do lutar. Nesta dialética, os estereótipos presentes na

mídia hegemônica e a expressão dos sujeitos sociais da periferia coabitam o instante único da vida cotidiana, representada pelo filme. Com a apropriação e empoderamento de todos estes elementos, constroem-se linguagens, críticas, reflexões, resistências e possibilidades de transformação. (p. 193)

A periferia como visão de mundo, que coloca tais agentes como sujeitos, traz uma ação política de repensar o imaginário, ocupar a cidade e denunciar os problemas sociais, lutando pelo protagonismo e transformação das condições sociais. Aqui, periferia não se restringe ao aspecto territorial. É isso que o livro de Aderaldo busca refletir, a reinvenção da cidade que não cabe mais dentro de padrões rígidos de separação:

Ao ser associada a uma experiência, a periferia passaria a corresponder a um conjunto de espaços hierarquicamente constituídos e conectados a processos móveis/itinerantes (os quais estariam visíveis em toda cidade, inclusive nas áreas entendidas como centrais. Vista por essa “lente”, portanto, a periferia passa a adquirir uma característica relacional/processual, não redutível aos limites da materialidade dos lugares normalmente designados como “periféricos”, como as favelas, por exemplo. (Aderaldo, 2017, p. 154)

COMPANHIA BUEIRO ABERTO E PERIFERIA

E como a Companhia Bueiro Aberto trabalha o conceito de periferia? Primeiramente, basta notar os filmes para encontrar uma mesma discussão sobre o imaginário. Os filmes do coletivo, a partir de 2015, vão retratar muito fortemente a cultura popular. Assim como nas falas dos cineastas de *Videolência*, aparece uma grande diversidade de manifestações culturais: poesia, viola, choro, samba, futebol, mostrando a origem e a trajetória dos entrevistados, sua luta para sobreviver, mas manifestando também as contradições sociais, a falta de valorização dessa cultura, e, em alguns casos, a crítica à indústria cultural. Apesar das dificuldades, é uma população que lutou para construir sua vida, mas também sua forma de ver o mundo. Na sinopse de *Cantoria Urbana* (Daniel Neves, 2016) lê-se:

Diante da diversidade cultural que se faz na periferia de Guarulhos, grande SP, através da experiência do cordelista Mário Cabral, um guarulhense amante da cultura nordestina e da cultura caipira devido à influência dos pais paraibanos, nasceu o longa-metragem “Cantoria Urbana”. Como pode uma cultura sobreviver mesmo longe do seu habitat natural? A migração de pessoas foi também a migração da cultura, de costumes, que ressignificaram

a tradição no contexto urbano. Cantoria Urbana percorreu bairros da cidade e colheu depoimentos e experiências de pessoas que, mesmo longe da sua terra de origem ou da de seus pais, mantém forte a raiz rural, quase como se fosse um paradoxo. Nomes como Dedé Laurentino, Áurea Fontes, Seu Oliveira, Orlando Alvorada, Antônio Dantas, entre outros, contam suas vivências.

Aqui o olhar não é apenas para as contradições, elas têm de aparecer, mas da resistência, da efervescência cultural. Em *Numa Roda de Choro* (2015), os músicos debatem a identidade cultural brasileira, citam historiadores, pesquisadores, experiências práticas e o cotidiano. Lembrando uma frase do *Manifesto da Imagem Quebrada* (2009), escrito por Daniel Fagundes para o filme *Videolência*: “Exploro a linguagem acadêmica, a gíria. Regurgito no espaço público minha pluralidade, minha mestiçagem, com mil caras, mil jeitos, mil anseios.”

Na Companhia Bueiro Aberto, a periferia passa pela roda de choro, de samba, pelo RAP, pela discussão acadêmica, pelo filme-performance, experimental, pelas diferentes raízes étnicas, pela música clássica, pela literatura marginal, o patins de rua, a filosofia, a sociologia, a antropologia, a psicanálise, a luta de classes.

É curioso pensar como a imagem de periferia era uma preocupação constante, inclusive nas escolhas conscientes dos processos de produção. Recordo-me de uma situação específica. Durante a montagem de *Um rolê no itapuã* (Neves & Fonseca, 2018), filme que retrata os artistas do bairro onde resido, eu e Diogo Fonseca debatemos na montagem sobre como recortar o discurso de Lyon Autoestima, rapper que é o primeiro a aparecer no filme. Ele trazia uma memória sobre as chacinas que ocorreram nos anos 90 no Jardim Itapuã. Então colocamos sua fala na entrada do filme. A questão que ficou é: “vamos mesmo apresentar nosso bairro como espaço de violência?”.

Se Racionais MCs sempre foi uma grande referência e, no nosso entender, falava o que tinha de ser dito na sua época, para nós aquilo soava como um peso que tínhamos de carregar, ou seja, a mesma periferia de *Sobrevivendo no Inferno* (álbum de 1996). Não se pode comparar a visão que os Racionais tinham da violência com a visão da mídia, no caso dos primeiros existia uma preocupação de gritar para que aquilo fosse mudado, no caso do segundo havia o espetáculo do estereótipo para manter a máquina de extermínio funcionando. Dessa forma, não colocamos os dois no mesmo lugar. Mas, se de um lado queríamos romper com a imagem da mídia, de outro

queríamos trazer outras visões além daquelas músicas. Eu mesmo sempre me perguntei: por que não há estórias de trabalhadores, pessoas diversas, nas letras do Racionais? Certamente porque os tempos eram outros. Diante da conjuntura dos governos do PT, de certa pacificação das periferias comparado aos anos 90, foi preciso trazer outras narrativas. Mas isso não quer dizer perder a veia de revolta do RAP, nem transformar a periferia numa categoria de mercado, pronta para ser embalada e incluída no sistema. Então, optamos por trazer no filme as contradições sociais, a falta de equipamentos culturais, durante o processo, não no começo, as dificuldades convivendo paralelamente com a força dessas pessoas que lutam para manter sua arte, mas que também têm coisas a dizer sobre o fazer artístico, a estética, suas memórias pessoais e paixões.

Quando mostramos “as artes” na periferia, estamos desconstruindo o imaginário de violência e precariedade que mantém tudo como está. E no momento em que esses filmes chegam à população, ao se ver na tela, ela tem outro instrumento (não é o único) que afirma sua luta. No documentário *Um filósofo na quebrada* (Neves, 2020), o morador do Bairro do Pimentas, Leandro Almeida, que se autodenomina filósofo e viaja o Brasil em busca de si e de sua identidade, diz: “Se você não gostar da sua trajetória, do seu bairro, das pessoas que você anda, você não vai lutar por você, mano”. (Leandro Almeida no filme *Um filósofo na quebrada*)

É a afirmação do periférico como sujeito com suas vontades, percepções, diversidade e, portanto, que luta por protagonismo no espaço político. Aderaldo cita no seu livro um evento no qual foi assistir o filme *Grajaú, onde São Paulo começa*, do Coletivo Imagem, num terreno baldio do Grajaú, zona sul. A obra era um contraponto ao curta *Onde São Paulo Termina* (Seligmann, 1995), que fala sobre o Grajaú como o final afastado da cidade. O filme busca claramente fazer uma inversão, a cidade que não parte do centro, mas da periferia, porque na verdade a cidade está dentro da periferia:

A periferia adquire um sentido processual/relacional, que ultrapassa os limites da materialidade dos lugares normalmente designados como “periféricos”. Isso porque tal categoria passa a ser compreendida como uma experiência dotada de mobilidade. Algo que, portanto, possui uma dinâmica itinerante e que, por isso, torna-se passível de ser vista em toda cidade. No camelô que corre da fiscalização nas ruas da região central, nas ocupações organizadas pelos movimentos de luta por moradia, no trânsito cotidiano dos moradores de rua, nas crianças que vendem bugigangas nos faróis, etc. (Aderaldo, 2017, p. 249)

Notamos em muitos filmes da Bueiro Aberto, como os aqui citados, o que poderia ser chamado de “territorialidade em movimento”, mas isso associa diretamente a cultura ao território e a visão que se tem do que é este, portanto, me parece mais pertinente essa ideia de “experiência de mobilidade” (Aderaldo, 2017), pois os filmes falam sobre nordestinos, indígenas, negros, europeus, relatando um passado de migração, mudança de espaço, ao mesmo tempo que se carrega uma cultura antiga e se constrói uma nova. Como diz a frase que explica o documentário *Ilusão do Parafuso* (Neves, 2021), sobre migração nordestina, “o sertão é aqui na cidade”. Periferia não é só espaço geográfico, é corpo, é experiência, tanto é assim que várias obras da Bueiro se passam no centro ou não falam de Guarulhos, como *Tupinambá subiu a serra* (Cabral & Neves, 2020), que aborda a relação do indígena Casé Angatu com a cidade de São Paulo. A periferia não é algo estático, como todo movimento de construção de identidade, é relacional e referente ao contexto que essas relações constroem. O coletivo não pretende produzir filmes e exibí-los apenas nos bairros, antes, pretendemos transitar por diversos espaços e ambientes culturais.

Essa não limitação geográfica da periferia aparece também nos nossos textos. Em editorial para a 4ª edição do *Zine Gueto Metragem*, que tinha como tema a pergunta “e o cinema de quebrada?”, escrevi:

São várias periferias que tem sua visão, sua experiência, seus anseios. Além disso, essa identificação geográfica carrega vários problemas, por exemplo, o que é periferia? Como definir um cinema apenas pela sua localização exata? Se é feito no centro não vale? Quais bairros se enquadrariam nisso? Quem define? (Neves, 2017, p. 5)

Se por um lado vemos a periferia diversa e não restrita a uma rigidez geográfica, por outro lado usamos muito o termo “gueto”. Tanto é assim que o Zine se chama Gueto-Metragem. A visão de Aderaldo nos trouxe a reflexão sobre o uso problemático desse termo, normalmente associado a uma separação rígida da cidade entre centro e periferia. No acervo de textos e filmes da Companhia Bueiro Aberto, procurei identificar um embasamento teórico para tal expressão. Porém, lá não existe essa discussão. O filósofo Wittgenstein diz no seu clássico *Investigações Filosóficas* que o significado atribuído aos termos da linguagem tem a ver com o seu uso (Wittgenstein, 1999, p. 43). Sendo assim, um termo pode adquirir diferentes conotações dependendo da

situação e ter certo consenso na criação de novas significações. Significados são criados e desconstruídos a partir de seus usos. Na periferia, no RAP, na linguagem cotidiana, gueto é o mesmo que quebrada, bairro, periferia. E, como já vimos, periferia-gueto não é só geográfico, é postura, é movimento. Não me parece, no uso que o coletivo faz da palavra gueto, que exista o objetivo de separação, mas de pertencimento.

Porém, na verdade, o importante estudo de Guilherme Aderaldo (2017), como ele mesmo diz, é a abordagem de certa heterogeneidade das visões que se têm de periferia, e a ideia de que há uma dicotomia rígida com o centro é uma dessas visões. Parece-nos que essa dicotomia aparece também na Bueiro Aberto e em outros coletivos. No *Videolência* (direção coletiva, 2009), por exemplo, Rogério Pixote, do Cinebecos, diz: “Acho que em primeiro lugar esse discurso de que periferia e centro é a mesma coisa é balela, balela de discurso pós-moderno na globalização, de que não existe fronteira, de que hoje eu posso tá com a internet lá na Alemanha. . .” (Pixote no filme *Videolência*)

Obviamente que essa fala não se refere ao estudo de Aderaldo (2017), que tem outro compromisso quando traz sua ideia de flexibilização e mobilidade dos espaços, mas vemos como ainda é problemática essa divisão. Para Flávio, do Cinescadão:

Essa cultura da periferia está num desenho de povos, a população negra, a população nordestina que tá aqui, acho que preserva nesses espaços uma série de manifestações culturais que não encontram espaço nas regiões mais centrais, as mais prestigiadas, onde existe atenção, onde estão os museus, onde estão as grandes bibliotecas, onde estão as salas de cinema. (Flavio no filme *Videolência*)

Quantas vezes me peguei em debates começando minhas falas com a violência policial e a precariedade, marcando que fazia parte de um território diferente. Confesso que me incomodava, como se eu fosse o coitado, mas por outro lado, como não falar disso? Certamente porque muitas vezes percebi a cidade como não sendo única, pois da ponte para cá é outro mundo. Por mais que tenhamos feitos filmes diversos, sejamos universitários, transitemos pela cidade, ainda parece haver um lugar onde centro e periferia não se conectam. E se as culturas das periferias lutam para ocupar diversos espaços, muitas delas permanecem no “gueto” (separadas do resto da cidade), feitas ali para as pessoas dali, a maioria que só vai para o centro trabalhar.

Repetindo a frase do rapper C zar: “eles contavam que a gente ia se acabar aqui” (C zar no filme *Videolência*). A cidade se relaciona, o mundo se relaciona, mas isso não significa que não existam muros invisíveis que separam diferentes formas de organiza o da vida, manifesta es culturais, leis de convivência, a periferia cria seu jeito próprio jeito de sobreviver, erguer as casas, ganhar a vida, claro, diante das condi es de toda uma estrutura social. Quando vou ao cinema na Paulista, ao museu na Luz, embora veja pessoas do meu bairro transitando, trabalhando, ainda tenho dificuldades de enxergar tudo ali sem a  tica de um mundo separado, de ver um ambiente cultural desconectado daquele que resido.

A visão de Aderaldo não parece ignorar a liga o geográfica nas produ es de periferia. E a questão política nunca   colocada de lado, pelo contrário, ele usa o termo “desigualdade de direitos” para marcar a periferia como experiência. Dizer que periferia e centro se conectam não quer dizer que são a mesma coisa em igualdade de condi es.

Nesse sentido,   possível dizer que a Bueiro Aberto, no geral, não mant m essa dicotomia rígida, mas em alguns momentos ela está presente, assim como a precariedade e a violência. Pensando dentro do grupo, como   um processo de prática, as várias concep es de periferia, política, transitam, o mesmo observo nos diferentes coletivos.

Creio que a no o de território em Guarulhos adentra peculiaridades que ainda precisam de mais estudos no que tange aos coletivos de audiovisual. Qual a imagem de Guarulhos que vamos produzir? Entre os coletivos da cidade, não existe consenso e, pelo menos na Companhia Bueiro Aberto,   certo que   melhor não existir, dada a concep o de multiplicidade afirmada durante todo esse texto. Almeja-se um processo de redescoberta da cidade, antes taxada como dormitório e mero agregado de São Paulo. Em Guarulhos, não se teve a atua o das ONGs com cursos de cinema, tampouco uma política cultural que contemplasse as a es dos grupos. Os coletivos surgem fora das discussões que ocorriam em São Paulo, faz parte da própria dinâmica desse cinema ir conhecendo seus pares aos poucos. O filme *Videolência* foi um grande impulso para a Companhia Bueiro Aberto produzir, pois até então não sabíamos da existência de outros coletivos nas quebradas. Não existia, portanto, um enfrentamento ao discurso das ONGs, uma busca por autonomia, mas outras questões apareciam, como a imagem da periferia na m dia e no cinema comercial.

Porém, a maior singularidade é a “imagem de Guarulhos”. E aqui adentramos no que poderíamos chamar de “identidades”. Em vez de apenas reclamar dos problemas da cidade, a ideia é reconhecer sua riqueza cultural, buscando descobrir “quem somos nós”. A periferia aqui vira o centro, de onde tudo parte, de onde se faz o mundo, um município composto por diversas populações, principalmente a nordestina, que carrega ancestralidades, trajetórias de expressão cultural, assim como novas formas de criação. Os filmes falam muito das relações com outros territórios, mostrando como são identidades feitas de movimento, de relações. Então existe essa ligação intrínseca com o território, mas é um “território em movimento”, entendendo território como geografia, mas também como a relação entre pessoas.

É importante ressaltar que a Bueiro Aberto está em constantes discussões teóricas, fazer filmes não é apenas filmar, mas escrever, debater, podemos dizer que esse artigo faz parte do nosso processo. Por isso, embora a concepção de Aderaldo seja teórica enquanto nós produzimos filmes, também debatemos sua teoria tanto ao fazer filmes como em nossas pesquisas acadêmicas.

ISSO É CINEMA DE QUEBRADA?

E existe Cinema de Quebrada? Cinema de Quebrada é um movimento? O termo, como já dissemos, foi disseminado pela antropóloga Rose Hikiji (2014), mas ela não o inventou. Desde que começaram a nascer os coletivos, estava circulando a ideia de um Cinema de Quebrada, como a própria autora aponta ao descrever o início da sua pesquisa. A grande questão também não é saber quem foi a primeira pessoa que usou as palavras, mas entender como elas entraram em discussão. O filme etnográfico de Rose Hikiji (2014) virou uma referência de uso do nome Cinema de Quebrada, e assim muitas pessoas pelo Brasil todo, em mostras e revistas, passaram a usá-lo.

Embora seja assumido também por coletivos, vamos notar certo incômodo de cineastas que inclusive participaram do filme de Rosi. As posições trazem controvérsias ainda hoje.

De acordo com Renato Queiroz, membro da Companhia Bueiro Aberto:

Eu tenho problema com esse conceito. As quebradas tão produzindo seu cinema, existem elementos que aproximam e existem elementos que desaproximam, então acho que colocar tudo no mesmo bojo é um pouco generalizante e tem um pouco daquela visão do sociólogo, do antropólogo que vê

o pobre como objeto de estudo. A gente tem que ver se não vai surgir uma outra escola a partir de uma quebrada em uma cidade X. Ou se um cara que tá produzindo aqui, não tem nada a ver com o cara que tá produzindo ali, mas tem a ver com o que está produzindo acolá. E esses dois caras vão ter um diálogo e não vão ter um diálogo que este daqui. (Entrevista com o autor, 2020)

Para Lincoln Péricles, cineasta do Capão Redondo, em entrevista para o Zine Gueto Metragem:

Cara, eu acho que não. Não é um gênero. Cinemas, salas de exibição comerciais na quebrada existem, mas não são nossos. Não existe um Movimento Cinema de Quebrada organizado. Na verdade, quem definiu isso não foi a gente, foram outras pessoas, e isso não é apenas uma constatação, mas um carimbo, e aí não, não existe. Existe um filme chamado “Na Quebrada”, foi produzido pelo irmão do Luciano Huck e é um institucional da ONG dele, e tal. Então não. (Péricles, 2017, p. 12)

Daniel Fagundes, também em entrevista para o Zine Gueto Metragem:

Quando a gente começou, falávamos que fazíamos vídeo, não cinema, para marcar uma posição política de se ligar a essa história da produção popular da ABVP (Associação Brasileira de Vídeo Popular) na década de 80. Daí a gente traz o nome *Videolência* contrapondo o filme que ela (Rose Hikiji) tinha produzido um ano antes, em 2008, que chamava justamente “Cinema de Quebrada”, queríamos dizer que éramos um vídeo marcado pela violência do estado, da precariedade geográfica, saúde, escola, moradia, a gente achava que esse nome viria pra maquiagem uma realidade que é feia. No *Videolência* buscamos vários grupos que traziam sua visão sobre a periferia e que tinham em comum a posse de uma câmera de vídeo, não era uma câmera de cinema, apesar da linguagem ser parecida. (Fagundes, 2017, p. 14)

A grande questão é que esse termo caiu nos coletivos como algo externo. Mas Daniel Fagundes levanta aqui uma questão fundamental: o vídeo popular. A produção audiovisual realizada pelos explorados não começou nos anos 2000 e remonta a uma história ainda pouco contada, qual seja, da Associação Brasileira de Vídeo Popular, fundada em 1984 em meio ao movimento de greve dos metalúrgicos e a outros movimentos sociais como as Comunidades Eclesiais de Base e o MST.

Os jovens cineastas das periferias de São Paulo, que se encontravam em torno da Rua General Jardim (região central onde ficava a Ação Educativa,

outras ONGs e organizações culturais), em 2005, segundo Guilherme Aderaldo (2017), conheceram o vídeo popular através de um professor da Ação Educativa, também cineasta e envolvido nas lutas populares, Diogo Noventa. A partir de diversas discussões sobre os termos e das articulações entre os grupos, surge em 2008 o Coletivo de Vídeo Popular, o coletivo dos coletivos. Segundo o próprio Diogo Noventa, em artigo para a Revista *Quebradas? Cinema, vídeo e lutas sociais*, intitulado *Busca de identidade do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo como posicionamento político e conexão histórica*:

Os deslocamentos nominais apresentam uma permanente reflexão do movimento no sentido de não ser enquadrado, qualificado e instituído de forma equivocada por observadores externos, além das diferentes nomenclaturas que já batizaram esse movimento audiovisual refletirem não só diferentes momentos, mas diferentes disputas de significados destas práticas tanto internamente quanto de fora para dentro. (Noventa, 2014, pp. 57-58)

No seu artigo, Diogo explica a opção pela expressão “vídeo popular”, ressaltando a fala de Daniel Fagundes. Em primeiro lugar, defende que a prática do coletivo não é fazer cinema ou TV, que tem um aparato técnico, mas vídeo, fora de uma estrutura de mercado:

O vídeo historicamente é o suporte audiovisual mais acessível economicamente e de manuseio mais rápido e livre do que a película e a televisão, estes cada vez mais comprometidos com uma superestrutura técnica que demanda grandes custos de produção, relações hierárquicas de trabalho (econômicas e artísticas) e relações comerciais com grandes empresas nacionais e multinacionais de distribuição e exibição, as quais controlam as salas de cinema e as concessões públicas de transmissões televisivas. (Noventa, 2014, p. 58)

Colocar-se como cinema quer dizer disputar um megamercado que apenas dará a inclusão carimbada dos pobres que produzem, vinculando um aparato técnico inviável para os grupos que o fazem em condições precárias. Outro aspecto é que o termo cinema situava as produções numa delimitação geográfica, trazendo novamente a ideia de inclusão e tratando seus realizadores como pitorescos e de nível intelectual mais baixo. O vídeo se faz como uma cultura popular de intercâmbio entre explorados de diversas localidades, tendo o potencial crítico e anticapitalista.

Por fim, cabe a conexão histórica com a ABVP (Associação Brasileira de Vídeo Popular), que se deu não apenas pelo curso de Diogo, mas também pela leitura do livro *A imagem nas mãos, o vídeo popular no Brasil*, de Fernando Santoro (1989), obra essencial que relata o nascimento do vídeo popular no Brasil, além do contato dos coletivos com antigos militantes deste movimento. Na relação com os movimentos populares, a ABVP organizou formações, um boletim e um acervo reunindo produções de todo Brasil.

Segundo Sotomaior, a ABVP acabou porque:

Os anos de nascimento e desenvolvimento da agenda neoliberal viram grandes mudanças no que diz respeito à questão social e à organização popular. O poder público como garantidor de direitos para a população e os movimentos sociais como aglutinadores das demandas por transformações na sociedade vão sendo gradativamente substituídos pela presença de grupos do chamado terceiro setor. As políticas de desmonte estatal, a influência de organismos internacionais nas políticas públicas, junto ao crescimento das ONGs e do marketing social e cultural por parte do setor empresarial produz uma mudança de eixo, do “direito social” e da “transformação social” para a “inclusão social”. No bojo destas mudanças e na perda de referência das movimentações do passado, o audiovisual popular ganha lugar dentro dos projetos do terceiro setor. Desta forma, não tínhamos mais a produção de movimentos que enunciam seus discursos através dos filmes, mas a perspectiva de caráter mais vertical, da arte como uma forma de “salvar” pessoas da marginalidade e da exclusão. (Sotomaior, 2015, p. 193)

O Coletivo de Vídeo Popular (CVP) não pretendia copiar a ABVP, mas, como diz Diogo Noventa, fazer uma conexão histórica, referências para a construção de um novo vídeo popular em novo contexto, trazendo, por exemplo, a ressignificação do conceito de periferia bem como o embate com o cinema nacional hegemônico, representado por filmes como *Tropa de Elite* (Padilha, 2007), *Carandiru* (Babenco, 2003) e o já citado *Cidade de Deus* (Meirelles & Lund, 2002), entre outros. A experiência do Coletivo foi uma das mais ativas dentre os cineastas que produzem na periferia. Não se tratava apenas de pegar a câmera e produzir, mas de chegar à população periférica. O trabalho de exibição era uma das diretrizes, prova disso é a realização em 2010 do Circuito de Exibição de Vídeo Popular, que rodava filmes em diversas regiões da cidade, fazendo uma ocupação audiovisual em vielas, bares, saraus, centros culturais, campos de várzea, terrenos baldios. Os filmes exibidos normalmente abordavam as lutas dos movimentos populares, filmadas por

pessoas que eram militantes, não agentes externos. Longe de querer ter uma fatia de mercado nas salas de exibição ou de se contentar com prêmios em Festivais formados por críticos da classe média, o CVP fazia do vídeo uma cultura popular, a exibição como encontro da comunidade na qual se discutia temas importantes, ouvia-se uma música, comia, se divertia, formava público.

Com uma postura crítica, usavam recursos do Programa VAI para comprar equipamentos e ampliarem a rede. No mesmo ano, o CVP lançou a Revista de Vídeo Popular com 5 edições entre manifestos, entrevistas, poesias, críticas, debatendo as ações e perspectivas do coletivo. Mais do que debater o imaginário, a questão era prática, sair com o projetor e a sacola de DVDs embaixo do braço e dialogar com a comunidade. Mas não de cima para baixo como se levassem cultura para a população. Pelo contrário, valorizando e se relacionando com as formas de vida e manifestações culturais da quebrada.

Em 2011, o CVP conquistou uma cadeira consultiva na SAV (Secretaria do Audiovisual), órgão da ANCINE, sempre com uma postura combativa contra qualquer representação da periferia que se pretendesse unitária. Refletindo políticas públicas, o CVP cresceu de importância e chegou a ter um programa na TVT (TV dos Trabalhadores). Mas foi justamente em 2011 que o Coletivo começou a perder força. Entre as razões para o término, ainda que não entremos em maiores detalhes, temos que o próprio coletivo tinha de lidar com certa desarticulação, reuniões esvaziadas, além de longas discussões técnicas sobre editais que acabavam minando um pouco a politização dos grupos. Muitos coletivos que estavam no *Videolência* também acabaram, conforme entrevista de Daniel Fagundes ao *Zine Gueto Metragem*:

O ano de 2010 foi nosso auge, a gente tava com uma articulação muito forte, com o Circuito de Vídeo Popular funcionando, grupos do Brasil se reunindo e propondo coisas juntos, conquistamos voz na ANCINE, estávamos organizados, discutíamos a questão do investimento, políticas de incentivo a coletivos. Mas após 2010 começou a ter uma caída, o circuito encerrou, a articulação de vídeo popular parou de realizar reuniões e vários coletivos, alguns até que estiveram no *Videolência*, se encerraram, outros novos surgiram também, mas poucos sobreviveram. Eu acho que o cinema de quebrada se enfraqueceu, principalmente pelas políticas de investimento que são poucas, até o NCA está agora encerrando as atividades muito por isso, a gente foi envelhecendo, as respostas vêm surgindo, junte isso à nossa desarticulação pra cobrar políticas pro setor, lutar por uma lei de fomento ou edital de vídeo popular. (Fagundes, 2017, pp. 14-15)

Apesar de todos os problemas enunciados por Daniel, podemos dizer que uma nova geração de cineastas periféricos está se desenvolvendo pelo Brasil. Na verdade, embora o CVP e muitos coletivos tenham encerrado, as produções nunca pararam. Muitos destes cineastas continuaram a produzir em outros coletivos, buscando novos caminhos. O contexto de Guarulhos mostra como os coletivos foram surgindo principalmente a partir de 2014. Um grupo denominado “Cinema e Vídeo Popular” foi criado no whatsapp e serve para difundir trabalhos como também para fomentar discussões, articulações e trocas. No próprio *Zine Gueto Metragem*, em 2021, trouxemos esses cineastas em uma edição especial sobre o CVP e as perspectivas de hoje. Obviamente que ainda não se criou uma articulação como antes, embora haja um desejo crescente de organização. Creio que a descentralização e a heterogeneidade dos grupos é um empecilho para que se crie algo representativo, bem como novas questões diante do contexto de ataque às políticas culturais.

No contexto atual, diferente da época do CVP, o termo cinema não passa por tantas restrições. No âmbito da Companhia Bueiro Aberto, sempre foi importante marcar as produções assim. Não foi feito um diálogo direto com a questão do vídeo, mas uma ressignificação do termo cinema, entendido pelos meios tradicionais como dentro de um parâmetro técnico-estético. A literatura marginal, segundo escritores como Ferrez e Sérgio Vaz, sofreu acusações de que se tratava de diários, escritos, não de literatura. Afirmar-se como cinema é dizer que existem outras formas de lidar com essa linguagem, como já mostraram diversos movimentos ao longo da história. Se por um lado o cinema hegemonicamente é o “sistema de estúdio”, por outro sempre foi um espaço de disputa política e estética, como provam o Cinema Soviético, o Neorrealismo e o Cinema Novo. Além disso, como já mencionado, a periferia é diversa. E se quisermos fazer filmes de terror? De suspense? Existenciais? Ficções lineares? Deixa de ser filme porque somos periféricos? Notamos realizadores que se intitulam cineastas, que nomeiam suas obras como filmes.

Talvez naquela época, diante do embate com ONGs e a academia, sempre lembrando que falamos de um contexto específico de São Paulo, a negação ao termo cinema se fizesse necessária. Por outro lado, afirmar-se como cinema não quer dizer negar o vídeo popular.

Durante nossa pesquisa, fizemos uma visita a uma Oficina que Daniel Fagundes ministrava no CEFET Guarulhos (espaço de atividades e serviços

comunitários da Prefeitura). Na ocasião, conversávamos com os alunos sobre esse termo. Nas palavras de Daniel: “A gente é sim Cinema de Quebrada, a questão é quem vai definir isso? Tem que ser a gente mesmo”. Na própria entrevista ao Zine ele fala: “Mas depois a gente foi ficando mais flexível e viu que o ponto era não perder nossa origem, tanto faz o termo” (Fagundes, 2017, p. 14).

Se a Companhia Bueiro Aberto problematiza o termo, ela não deixa de usá-lo em seus textos e filmes. Então somos sim Cinema de Quebrada.

REFERÊNCIAS

Aderaldo, G. A. (2017). *Reinventando a cidade: uma etnografia das lutas simbólicas entre coletivos culturais vídeo-ativistas nas periferias de São Paulo*. Annablume.

Babenco, H. (Diretor). (2003). *Carandiru* [Filme]. Globo Filmes.

Barcelos, C. (1992). *Rota 66: a história da polícia que mata*. Globo.

Cabral, M., & Neves, D. (Diretores). (2020). *Tupinambá subiu a serra* [Filme]. Companhia Bueiro Aberto.

Fagundes, D. (2017). Entrevista com Daniel Fagundes. *Zine Gueto Metragem*, 1(4), 12-15.

Fagundes, D., Pucci, P. E., & Barros, M. H. (Orgs.). (2017). *NCA, entre a luz, a câmera e a ação*. NCA.

Fagundes, D., Soares, D., Solidade, F., & Pucci, P (Diretores). (2009). *Videolência* [Filme]. Núcleo de Comunicação Alternativa.

Hikiji, R. S. G. (2014). Os filmes da quebrada e o filme da antropóloga – encontros. *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*, 1(1), 147-175.

Meirelles, F., & Lund, K. (Diretores). (2002). *Cidade de Deus* [Filme]. Globo Filmes.

Neves, D. (Diretor). (2015). *Numa roda de choro* [Filme]. Companhia Bueiro Aberto.

- Neves, D. (Diretor). (2016). *Cantoria Urbana* [Filme]. Companhia Bueiro Aberto.
- Neves, D. (2017). O gueto do cinema. *Zine Gueto Metragem*, 1(4), 3-5.
- Neves, D. (Diretor). (2020). *Um filósofo na quebrada* [Filme]. Companhia Bueiro Aberto.
- Neves, D. (Diretor). (2021). *Ilusão do parafuso* [Filme]. Companhia Bueiro Aberto.
- Neves, D., & Fonseca, D. (Diretores). (2018). *Um rolê no Itapuã* [Filme]. Companhia Bueiro Aberto.
- Noventa, D. (2014). Busca de identidade do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo como posicionamento político e conexão histórica. *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*, 1(1), 57-79.
- Padilha, J. (Diretor). (2007). *Tropa de Elite* [Filme]. Zazen.
- Péricles, L. (2017). Entrevista com Lincoln Péricles. *Zine Gueto Metragem*, 1(5), 10-16.
- Santoro, L. F. (1989). *A imagem nas mãos: O vídeo popular no Brasil*. Summus.
- Seligmann, A. (Diretor). (1995). *Onde São Paulo acaba* [Filme]. Funarte.
- Sotomaior, G. B. (2015). Imagens e representações do novo movimento de vídeo popular. *Esferas*, 4(7), 183-195.
- Ventura, Z. (1994). *Cidade partida*. Companhia das Letras.
- Wittgenstein, L. (1999). *Investigações filosóficas*. Nova Cultural.