



ENTRE FILMES E LUTAS: FORMAÇÃO AUDIOVISUAL E RESISTÊNCIA NO BREGA-PROTESTO – SEM DESTRUIÇÃO

Catarina Andrade 1
Francisco Ludermir Ferreira 2

BETWEEN FILMS AND STRUGGLES: Audiovisual Formation and Resistance in Brega-Protesto – sem destruição

Resumo:

Este artigo analisa o videoclipe Brega-Protesto – Sem destruição (2019), realizado no contexto das ações formativas do Coquevídeo, a partir das relações entre cinema, formação e resistência. Produzido no encontro entre jovens do Coquevídeo e moradores de Caranguejo Tabaiars, no Recife, o filme emerge em meio à mobilização contra a remoção de famílias da comunidade e articula produção audiovisual, criação coletiva e luta pelo direito à cidade. A pesquisa mobiliza como *corpus* o videoclipe, registros audiovisuais e fotográficos do processo de realização, documentos relacionados à trajetória do Coquevídeo e materiais publicados em suas redes sociais. A análise organiza-se em três eixos interseccionados: genealogia, processo-método e análise fílmica. O percurso evidencia que a potência política da obra não se restringe à sua dimensão representacional, mas também se encontra no próprio processo de fazer cinema, compreendido como prática de formação, elaboração coletiva e intervenção. Ao mesmo tempo, a experiência analisada produz deslocamentos nos modos de realização audiovisual, nos sujeitos autorizados a produzir imagens e nas formas de representação dos territórios periféricos. Argumenta-se, assim, que o Brega-Protesto constitui, simultaneamente, uma intervenção no presente e um arquivo das lutas, tensionando as fronteiras entre cinema, educação e ação política.

Palavras-chave: Cinema e Educação. Formação Audiovisual. Cinema Periférico. Produção de Subjetividade. Resistência Política.

Abstract:

This article analyzes the music video Brega-Protesto – Sem destruição (2019), produced within the educational activities of Coquevídeo, focusing on the intersections between cinema, education, and resistance. Created through a collaboration between young participants from Coquevídeo and residents of Caranguejo Tabaiars, in Recife, the film emerged amid the mobilization against the eviction of families from the community and brings together audiovisual production, collective creation, and the struggle for the right to the city. The research corpus comprises the music video itself, audiovisual and photographic records of its production process, documents related to Coquevídeo's trajectory, and materials published on its social media platforms. The analysis is organized around three interconnected axes: genealogy, process-method, and film analysis. The findings demonstrate that the political potential of the work is not restricted to its representational dimension but also lies in the very process of filmmaking, understood as a practice of education, collective elaboration, and intervention. At the same time, the experience reshapes audiovisual production practices, the subjects authorized to produce images, and the ways in which peripheral territories are represented. The article argues that Brega-Protesto constitutes both an intervention in the present and an archive of struggles, challenging the boundaries between cinema, education, and political action.

1.Doutora no PPGCOM-UFPE. Professora do Departamento de Letras da UFPE. E-mail: Catarina.oandrade@ufpe.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2547-7118>.

2.Doutorando no PPGCOM-UFPE. E-mail: Chico.ludermir@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-4115-4720>.

Keywords: Cinema and Education. Audiovisual Formation. Peripheral Cinema. Subjectivity Production. Political Resistance.

1 INTRODUÇÃO

Em outubro de 2019, o Coquevideo, curso de formação e experimentação em audiovisual, lançava nas redes sociais o videoclipe intitulado *Brega-Protesto – Sem destruição* (Coquevideo, 2019)³. Feito para denunciar um processo de despejo de 75 famílias da comunidade Caranguejo Tabaiães, o vídeo rapidamente viralizou na internet. O lançamento do videoclipe ampliou a circulação da denúncia sobre a remoção das famílias e contribuiu para a visibilidade pública da resistência à desapropriação, inserindo-se em um conjunto mais amplo de ações e mobilizações que pressionaram o poder público. O consequente aumento dessa visibilidade levou o então prefeito Geraldo Júlio a voltar atrás, revogando um decreto municipal poucos dias após o lançamento do clipe (Ludermir, 2021).

Em dezembro daquele mesmo ano, na 21ª edição do *Festcine*, festival de curtas-metragens de Pernambuco, o mesmo *Brega-Protesto* era exibido. As imagens de jovens negros dançando passinho, projetadas entre os vitrais do Cinema São Luiz, deslocavam aquela obra "engajada" para um contexto de legitimação do cinema autoral; as vozes entoando o refrão "sem destruição / eu sou do Caranguejo e daqui não saio não", que soavam nos alto-falantes, encontravam eco em um coro empolgado na plateia. Eram os alunos do Coquevideo, junto aos moradores de Caranguejo Tabaiães, eufóricos ao verem sua obra, sua luta e sua comunidade no telão. Três dias depois, alguns daqueles jovens voltariam para casa com o troféu de melhor videoclipe daquela edição do festival.

Como um primeiro apontamento, elencamos aqui o fato, nada banal, de o *Brega-Protesto* acumular, ao mesmo tempo, uma vitória política e uma vitória artística. O videoclipe foi capaz de romper com um certo preconceito de que filmes engajados, tomados nas urgências, se mantêm indiferentes a questões estéticas (César, 2017). O gesto do *Brega-Protesto* nos permite refletir sobre um par de indagações profundamente mobilizadoras lançadas por Amaranta César: o que podem os filmes pelas lutas? E o que podem as lutas pelos filmes? (César, 2017). Ou, colocado de outra maneira, essa experiência permite pensar tanto nos

modos como as imagens e os filmes intervêm sobre o curso histórico dos acontecimentos e das lutas travadas (Oliveira, 2021) quanto investigar as formas que esses filmes inventam para fazê-lo.

O presente artigo, portanto, propõe uma análise do clipe *Brega-Protesto – Sem destruição* a partir de três grandes eixos: genealogia, processo-método e análise fílmica. Ainda que estejam interseccionados, separar esses eixos nos ajuda a sistematizar as reflexões, sobretudo em se tratando de um formato textual tão sintético.

Este artigo resulta da parceria entre os autores, vinculados à Universidade Federal de Pernambuco, e reúne diferentes perspectivas sobre o Coquevideo: uma vinculada à experiência direta de formação e outra voltada à análise acadêmica do projeto. O texto constitui também um primeiro esforço de análise do Coquevideo no âmbito da pesquisa de tese de Ludermir.

É a partir dessa perspectiva que este artigo propõe compreender o *Brega-Protesto – Sem destruição* como uma experiência na qual cinema, formação e resistência não constituem dimensões separadas, mas práticas que se produzem mutuamente. Interessa-nos, portanto, investigar não apenas o que o filme representa ou comunica sobre a luta de Caranguejo Tabaiães, mas também o que a própria experiência de fazer cinema produz como forma de encontro, elaboração política, construção de memória e disputa pelos modos de ver e representar o território.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Diferentemente das experiências de cinema e educação propostas por Bergala (2008), Migliorin e Pipano (2019) e Fresquet (2013), que geraram um grande volume de publicações acadêmicas, o Coquevideo entrou timidamente na academia, sendo citado apenas na pesquisa de Vicente (2021). Nosso olhar para o Coquevideo enquanto objeto de pesquisa, no entanto, não se inicia neste artigo. Em outubro de 2021, Ludermir debruçou-se sobre o tema na reportagem *Vagalumes, quilombos e máquinas de guerra*, publicada na *Revista Continente* (Ludermir, 2021), compondo uma espécie de

³<https://www.youtube.com/watch?v=uwC3VcpEbeo>

dossiê sobre experiências artísticas periféricas, no qual o Coquevideo figura ao lado de outras iniciativas, como os *slams* e coletivos musicais. Este artigo expressa o desejo e a disposição de dar continuidade a essa investigação.

Embora uma caracterização mais abrangente do Coquevideo ultrapasse os limites deste artigo, a análise realizada permite observar que sua proposta estabelece relações menos diretas com uma literatura mais consolidada do campo do cinema e da educação – representada aqui pelas experiências de Migliorin e Pipano, Adriana Fresquet e Alain Bergala — do que inicialmente se poderia supor. É importante ressaltar que o Coquevideo não é simplesmente um projeto de cinema-educação; trata-se de uma experiência de cinema-educação atravessada por uma genealogia de luta política e de produção audiovisual popular. Portanto, parece-nos importante identificar suas aproximações mais evidentes com uma tradição de produção audiovisual articulada às lutas sociais, à organização comunitária e à disputa pelos regimes de representação.

Em *Cinema de Brincar*, Migliorin e Pipano (2019) dedicam um capítulo inteiro ao debate sobre a crítica de filmes realizados a partir de processos formativos, sem abandonar sua origem formativa nem renunciar ao seu destino como arte. Já Amaranta César (2017), ao analisar os filmes *Na Missão com Kadu* e *Kabela*, nos conduz a um outro entre-lugar ao perguntar: “O que podem os filmes pelas lutas?” e, também, “O que podem as lutas pelos filmes?”. Brenez (2017), por sua vez, acrescenta a essa discussão o conceito de cinema de intervenção social. Segundo a autora, esse cinema atua em três dimensões: na primeira, por meio de uma “imediatez performática”, visando ao sucesso de uma luta e à transformação concreta, seja de um conflito declarado, seja de uma injustiça estrutural; na segunda, difunde uma contrainformação e mobiliza energias; na terceira, os filmes constroem uma memória das lutas para as gerações futuras.

Articulamos, ainda, em nosso arcabouço teórico, o conceito de Movimento do Vídeo Popular que, segundo Santoro (1989), corresponde ao conjunto de práticas de produção e circulação audiovisual articuladas aos movimentos sociais no período de

redemocratização do país. Também mobilizamos a noção de novíssimos movimentos sociais, cunhada por Maria Glória Gohn (2011), que caracteriza uma nova geração de organizações movimentalistas surgidas no contexto pós-Primavera Árabe, articuladas em torno de ocupações, causas políticas e expressões artísticas.

3 METODOLOGIA

A pesquisa tem como objeto de análise o videoclipe *Brega-Protesto – Sem destruição* (Coquevideo, 2019), realizado no contexto das atividades formativas do Coquevideo. Para a análise da obra, são considerados também materiais que permitem acompanhar tanto o processo de formação e de realização do videoclipe quanto sua inserção no contexto mais amplo das práticas desenvolvidas pelo projeto. O *corpus* é composto pelo próprio videoclipe, pelos registros audiovisuais e fotográficos publicados no perfil do Coquevideo no *Instagram*, especialmente pelos *stories*⁴ arquivados nos destaques referentes aos dias 7 e 8 de setembro de 2019, além de documentos relacionados à trajetória do projeto e da *Revista Coquevideo: Eu Sou a Arte do Mundo* (Oliveira; Ludermir; Barret, 2022).

A composição desse *corpus* parte da compreensão de que o videoclipe não pode ser analisado isoladamente de seu processo de realização. Os diferentes materiais são, assim, considerados registros de uma experiência mais ampla, permitindo articular a dimensão da obra acabada às condições de sua produção, aos modos de participação dos sujeitos envolvidos e às disputas políticas e territoriais que atravessam sua realização.

O conjunto de materiais foi analisado a partir de três eixos interseccionados: genealogia, processo-método e análise fílmica. A adoção desses eixos busca articular diferentes dimensões da experiência do *Brega-Protesto*, considerando as condições históricas, políticas e formativas que possibilitaram sua realização; os modos de fazer e as relações estabelecidas durante o processo de produção; e, ainda, as formas e os elementos que constituem o videoclipe enquanto obra audiovisual.

O primeiro eixo, denominado genealogia, volta-se à reconstrução do percurso que antecede e contextualiza a realização do *Brega-Protesto*. Nesse movimento, são

4. <https://www.instagram.com/stories/highlights/17862156064645589/> e <https://www.instagram.com/stories/highlights/17849084554834495/>

considerados documentos relacionados à criação e ao desenvolvimento do Coquevídeo, registros de suas atividades e materiais que permitem identificar relações com experiências anteriores de cinema e educação, com o Movimento do Vídeo Popular, com a Rede Coque Vive e com movimentos sociais e políticos ligados às disputas pelo território e pelo direito à cidade. A genealogia permite situar a produção do videoclipe no contexto específico da luta dos moradores de Caranguejo Tabaiães contra a remoção de suas casas, compreendendo a obra como resultado do encontro entre diferentes sujeitos, organizações e experiências de formação e mobilização política.

O segundo eixo é denominado processo-método. Ele se concentra no processo pedagógico e coletivo envolvido na realização da obra. Para isso, analisamos os registros publicados nos *stories* do perfil do Coquevídeo referentes aos dias 7 e 8 de setembro de 2019, que documentam os encontros entre os jovens do Coquevídeo e os moradores de Caranguejo Tabaiães, as atividades realizadas em sala, os exercícios de escuta e criação, a elaboração coletiva das ideias, os ensaios e a gravação do videoclipe. A análise desses registros busca observar os modos de organização e participação dos jovens, as relações estabelecidas entre os participantes, a divisão de funções e o lugar ocupado pelos formadores e monitores no processo de realização. Nesse eixo, interessa-nos particularmente compreender as relações entre formação, criação coletiva e autonomia, considerando os procedimentos adotados na produção do videoclipe e as especificidades de um processo que não contou com uma escrita formal de roteiro nem com um plano de filmagem.

Por fim, o terceiro eixo corresponde à análise filmica do videoclipe *Brega-Protesto – Sem destruição*. Aqui, dirigimos o olhar para aquilo que constitui a obra enquanto produto audiovisual, considerando os elementos visuais e sonoros que podem ser apreendidos diretamente nas imagens e nos sons do filme. A análise observa a organização dos corpos no espaço, a relação dos jovens com a câmera, a representação do território, a presença da música e da dança, bem como as formas de construção de uma narrativa coletiva sobre a comunidade e sobre a luta contra a remoção das famílias. A análise filmica articula-se às reflexões sobre o cinema de intervenção, buscando compreender de que modo o videoclipe se

constitui, simultaneamente, como registro de uma luta, instrumento de intervenção no presente e construção de uma memória para o futuro.

Os três eixos não são compreendidos de maneira isolada. Sua articulação permite analisar o *Brega-Protesto* como uma experiência na qual formação audiovisual, criação coletiva, produção de imagens e luta política se atravessam mutuamente. Desse modo, nossa análise busca compreender tanto o processo que deu origem à obra quanto aquilo que o filme produz enquanto imagem, narrativa e intervenção, considerando as relações entre os sujeitos envolvidos, os modos de fazer e as formas de representação mobilizadas pelo videoclipe.

4 DISCUSSÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS

4.1. Genealogia: o Coquevídeo e as condições de emergência do Brega-Protesto

O Brega-Protesto nasce do Coquevídeo, um projeto de formação iniciado em março de 2019, financiado pelo Funcultura, edital de fomento do Estado de Pernambuco. Voltado para um público de adolescentes e jovens, a turma era composta por cerca de 20 alunos, em sua maioria, moradores do Coque, uma favela central do Recife, bastante estigmatizada e largamente representada como "violenta" e "perigosa" (Vale Neto, 2010). Durante todo o ano de 2019 as aulas aconteceram aos sábados, em horário integral, com almoço oferecido pelo projeto, no Neimfa, um centro comunitário com 40 anos de atuação na formação humana, artística e política e com uma relação heterodoxa com a espiritualidade. As aulas foram divididas em cinco módulos: Imaginar, olhar, escutar, performar e montar.

No primeiro projeto escrito, que viria a ser aprovado pelo Funcultura, o Coquevídeo se definia como um ciclo de formação em audiovisual. A equipe era proposta por atores sociais do território (integrantes de coletivos como Coque Vive e Coque (R)existe), alguns deles que haviam também participado de uma experiência recente envolvendo cinema e educação, no Cabo de Santo Agostinho, chamada Fazer o Mundo Fazendo Vídeo. Além de parte da equipe que acompanharia o projeto do início ao fim, a proposta também contemplava o convite a profissionais da área para participações pontuais no formato de oficinas.

O acesso a esse e outros projetos nos permite encontrar pistas que remontam à gênese do curso. Debruçados sobre este documento, assim como sobre outros três, também aprovados em editais de fomento, poderíamos dizer que o Coquevídeo propõe uma experiência de formação humana e artística empregando a linguagem audiovisual como possibilidade de encontro político e sensível.

Se os projetos são capazes de nos apresentar o Coquevídeo enquanto um devir, encontramos na “Revista Coquevídeo: Eu Sou a Arte do Mundo” (Oliveira; Ludermit; Barret, 2022), lançada em novembro de 2022 como um produto do curso, alguns relatos mais vibrantes da própria prática, àquela altura já com três anos de existência. Outras características se dão a ver, grávidas da própria experiência vivida:

Os encontros também eram um momento para dançar juntos, fortalecer elos de pertencimento comunitário, debater e disputar as narrativas que se formam sobre nossas vidas. (Oliveira; Ludermit; Barret, 2022, p24)

É também na revista que encontramos a catalogação dos 11 filmes produzidos até aquele momento pelo grupo – sendo o Brega-Protesto um deles – e um relato de interrupção pela pandemia, que forçou a formação a tomar outros formatos, mais parecidos com os de um coletivo. É desse momento que datam a parceria com o Instituto Moreira Salles e o convite para exibir cinco de seus filmes numa mostra especial do XIII Janela Internacional de Cinema.

Outro lugar onde moram registros muito vivos é o perfil no *Instagram*. Pelo modo que essa rede social foi utilizada, ela se comporta como um diário composto por textos, imagens e sons: as 232 postagens no feed registram cada uma das aulas realizadas. Nesta rede social também encontramos teasers de filmes, cartazes de lançamento e registros de participações em eventos e festivais, compondo um material vasto e complexo a ser analisado.

Se para uma reconstrução de uma possível genealogia do Coquevídeo foi necessário voltar ao Movimentos do Vídeo Popular da década de 1980 e 1990, à Rede Coque Vive, em 2006, e os movimentos de ocupação, a partir de 2011, para contextualizar o Brega-Protesto, em específico, voltamos ao ano de 2019.

Na esteira dos autores ligados aos estudos de cinema e educação anteriormente mencionados, Miglioni

e Pipano, Adriana Fresquet e Alain Bergala, nossa análise identifica que o Coquevídeo parece estar menos próximo de uma tradição institucionalizada de cinema-educação, realizando-se dentro de uma tradição de produção audiovisual vinculada à organização política e à experiência comunitária, articulando, assim, ao menos três linhagens: o Movimento do Vídeo Popular, os chamados novíssimos movimentos sociais e a experiência da Rede Coque Vive.

1- Segundo Santoro (1989), uma tentativa de conceituação da expressão “vídeo popular” deve partir do “reconhecimento do conjunto das produções e dos modos de atuação dos grupos de vídeo junto aos movimentos populares” (Santoro, 1989, p. 59). Seria, portanto, uma ação política que buscou fortalecer a organização popular por meio da produção de imagens pelos próprios sujeitos envolvidos nas lutas sociais, em um momento de barateamento das tecnologias audiovisuais, sobretudo com a popularização do formato VHS. Como aponta os estudos recentes do Acervo do Vídeo Popular em Pernambuco (2025), o MVP foi muito atuante em Pernambuco em produções do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, da ong feminista SOS Corpo, TV Viva, entre outros.

2- Os chamados novíssimos movimentos sociais, (Gohn, 2013) potencializaram, sob a égide de um descontentamento global do capitalismo globalizado, as interseções entre causas sociais e criações artísticas, incluindo o audiovisual. Em âmbito local, o Coquevídeo tem uma interferência direta do Ocupe Estelita, movimento com causas ligadas ao direito à cidade, que se opunham ao Projeto Novo Recife, de construção de 12 prédios de até 40 andares no Cais José Estelita. O Ocupe Estelita foi responsável por uma grande e reconhecida obra cinematográfica, que interferiu no jogo das representações e narrativas em torno do futuro do Recife (Severien, 2018).

3- Relações diretas com a Rede Coque Vive, nascida em 2006, a partir do encontro de um projeto de extensão da Universidade Federal de Pernambuco com o Núcleo Educacional Irmãos Menores de Francisco de Assis – Neimfa, centro comunitário no Coque fundado em 1986, e o Movimento Arrebentando Barreiras Invisíveis, coletivo de jovens ligados à música também do Coque (Peixoto, 2012). A rede recebeu forte influência do pensamento foucaultiano, sobretudo do que ficou conhecido como o “terceiro Foucault”, associado aos

cursos do Collège de France e às reflexões sobre a constituição do sujeito e o cuidado de si. Em A hermenêutica do sujeito, Foucault (2006) compreende o cuidado de si como um conjunto de práticas por meio das quais os sujeitos estabelecem uma relação consigo mesmos e participam de sua própria constituição.

Essa perspectiva permite compreender a experiência da Rede CoqueVive e, posteriormente, do Coquevídeo como espaços de produção de subjetividade. Ao possibilitar que jovens historicamente constituídos como objetos de representação produzam, manejem e disputem suas próprias imagens, a experiência audiovisual ultrapassa a aprendizagem técnica. O manuseio da câmera, a escolha do que filmar e a participação na construção das narrativas constituem práticas de autoria que deslocam os sujeitos de posições tradicionalmente marcadas pelo assujeitamento. O cinema, assim, torna-se também espaço de experimentação de outras formas de ver, narrar e constituir-se como sujeito.

De um lado, jovens que já haviam passado por mais de seis meses de formação, tendo concluído os três primeiros módulos do curso: imaginar, olhar e escutar. De outro, uma crise habitacional de uma cidade adensada, verticalizada e desigual e com um déficit habitacional que, na época, somava 71 mil moradias (Fundação João Pinheiro, 2021).

Em caranguejo Tabaiães, comunidade vizinha ao Coque, assim como em muitas outras favelas do Recife e do Brasil todo, não são raras as investidas da especulação imobiliária, que promovem expulsões e remoções de moradores pobres de suas casas. Caranguejo Tabaiães fica perto do estádio do Sport Clube do Recife, e por trás da Avenida Beira Rio, com um dos metros quadrados mais caros da cidade.

Neste cenário, em julho daquele ano foi publicado o decreto nº 32.680 de desapropriação em caráter de urgência assinado pelo Prefeito Geraldo Júlio (PSB), que previa a remoção de 75 famílias a pretexto de obras de requalificação do canal do Prado que corta a comunidade. A notícia da remoção, naturalmente, gerou revolta e, como forma de resistência articulada, nasce o movimento Caranguejo Tabaiães Resiste. Uma das ações desse movimento foi a composição de uma música de protesto¹, gravada no ritmo de brega-*funk*, expressão forte da cultura periférica recifense.

Não é mera coincidência que, seis anos antes, em 2013, um processo de remoção de 58 famílias no Coque, também tenha sido o motivo para a criação de um movimento no Coque. O Coque (R)existe foi uma articulação de um conjunto de sujeitos políticos, individuais e coletivos, que também utilizou o audiovisual como estratégia de intervenção política. Na época, foi produzida a série *#despejo*, um conjunto de curtas-metragens realizados na urgência de dar visibilidade àquelas famílias vítimas dos processos de desapropriação.

A produção do Brega protesto, portanto, é fruto do encontro entre o Caranguejo Tabaiães Resiste e o Coquevídeo. Para ser mais específico, é necessário dizer que também estão envolvidas nessa teia a ONG Adolescer e o Centro Popular de Direitos Humanos. A primeira, sendo a desencadeadora do processo de composição da letra – foi dentro de uma das turmas do Adolescer que os alunos foram apresentados ao formato brega-protesto e, a partir dessa provocação, compuseram o Brega-Protesto. A segunda, uma organização composta sobretudo por advogados populares, que apoiaram financeiramente a gravação da música e a logística do clipe.

4.2. Processo formativo, criação coletiva e modos de fazer

Compreender o *Brega-Protesto* como parte de um processo de formação significa não abrir mão de um conjunto de especificidades. Detemo-nos, nesta seção, sobre o processo pedagógico envolvido na produção da obra, destacando seus contornos metodológicos a fim de esboçar alguns apontamentos. Como parte fundamental de nosso *corpus*, temos um conjunto de *stories* arquivados nos destaques do perfil do Coquevídeo no *Instagram*, referentes aos dias 7 e 8 de setembro de 2019. Neles, vemos registros fotográficos e audiovisuais do encontro entre os jovens, do planejamento da filmagem e da gravação do videoclipe.

No dia 7 de setembro, podemos identificar seis momentos:

- 1- Dinâmica inicial: os alunos participam de um jogo cujo objetivo é adivinhar a música reproduzida. São dois times organizados em filas. Para responder, era necessário correr até o outro lado da sala e chacoalhar um caxixi, em uma dinâmica semelhante à de uma gincana.
- 2- Exercício de foley: sentados diante de um telão, os

alunos assistiam, sem som, à animação .ZIP, curta-metragem realizado pelo Coque Vive em parceria com a ONG Oi Kabum!, em 2011. O exercício consistia em recriar a trilha sonora da obra e executá-la ao vivo. Os *stories* registram os alunos descontraídos enquanto reproduzem sons de passos, do metrô e de prédios sendo construídos, utilizando o corpo, vocalizações, assovios, instrumentos musicais e objetos da sala, como cadeiras, papéis e *banners*.

3- Chegada do grupo de jovens de Caranguejo Tabaires: o grupo chega durante o exercício realizado em sala de aula. Convidados a participar da atividade, os jovens entoam o grito de guerra "sem destruição, eu sou do Caranguejo e daqui não saio não", incorporando-o como elemento sonoro ao *foley* do curta.

4- Rodada de apresentação: os alunos organizam-se em duplas, formando um grande círculo. Cada dupla é composta por um integrante do Coque e outro de Caranguejo Tabaires. Após uma conversa entre si, cada participante apresenta seu colega ao restante do grupo.

5- Rodada de ideias coletivas: em uma grande roda, mediada por três formadores, um dos *stories* registra uma chuva de ideias para o roteiro do videoclipe. Percebe-se também uma tentativa de divisão de funções por afinidade: som, câmera, produção e *performance*.

6- Ensaio da coreografia: ao som do *Brega-Protesto*, vemos o conjunto de alunos reunido criando e ensaiando a coreografia que seria encenada no videoclipe.

Desse conjunto de primeiras observações, destacamos a ludicidade como elemento central, presente desde os exercícios de acolhimento e apresentação até as experimentações com som, roteiro e ensaio. Para além da aprendizagem técnica, os exercícios mostram-se como dispositivos de criação de vínculos e de descoberta de comuns: repertórios, práticas culturais, experiências territoriais e formas compartilhadas de resistência aproximam jovens de diferentes comunidades. Assim, os participantes do Coque e de Caranguejo Tabaires encontram um repertório e um imaginário já compartilhados, tanto a partir do *brega-funk* quanto, de maneira mais ampla, de um modo de vida periférico. A resistência coletiva ao estigma e à especulação imobiliária também aparece como um desses comuns.

O improviso desponta igualmente como uma categoria importante. A produção do videoclipe não contou com uma escrita formal de roteiro nem com um plano de filmagem. Havia apenas acordos prévios sobre a divisão

das equipes, definidos a partir da disponibilidade dos equipamentos e de indicações dos lugares e das cenas a serem registradas.

No dia seguinte, domingo, 8 de setembro, foi gravado o videoclipe. Dessa data, encontramos um conjunto de 13 *stories*:

- 1- Encontro dos adolescentes na sede da ONG Adolescer. Um vídeo curto registra cerca de dez alunos sentados e deitados de maneira que demonstra conforto e intimidade.
- 2- Os alunos reúnem-se em frente à ONG Adolescer, coordenados pela equipe de formadores do Coquevídeo.
- 3- Fotografia tirada do interior da ONG, com a câmera voltada para a rua, onde vemos os jovens organizando-se e aguardando. Em letras cor-de-rosa, lê-se a legenda: "Gera!".
- 4- Registro fotográfico em preto e branco de um dos alunos fotografando a rua. Na legenda, lê-se: "Coquevídeo".
- 5- Vídeo curto registrando a rua da comunidade. Vemos os adolescentes já posicionados para realizar a coreografia.
- 6- Uma *selfie* de uma das alunas indica que é ela quem conduz os registros: "*stories* por mim de novo".
- 7- Fotografia em preto e branco registra Chico Ludermir (coautor deste artigo e um dos formadores do Coquevídeo) sentado à janela de um primeiro andar, com uma câmera apontada para a rua.
- 8- Mais uma fotografia de *making of*, na qual vemos alunos durante um intervalo das filmagens.
- 9- Retrato de uma menina segurando um cartaz onde se lê, escrito à mão: "Caranguejo Tabaires Resiste".
- 10- Vídeo em movimento panorâmico registra o *making of* da gravação de uma das cenas do clipe. Da janela, Chico filma a coreografia realizada na rua. Abaixo, a câmera é operada por Dixon, um dos monitores.
- 11- Fotografia de uma mulher, de costas, fotografando o *making of*.
- 12- Em enquadramento semelhante ao da imagem anterior, vemos um adolescente, também de costas, fotografando a coreografia em execução.
- 13- O último registro do dia revela um grupo de cerca de 15 adolescentes caminhando pelas ruas de Caranguejo Tabaires. A legenda informa que eles estavam no intervalo da gravação do videoclipe.

Esse conjunto de *stories* nos apresenta os bastidores do videoclipe. Percebemos os mesmos jovens do dia anterior realizando coreografias e manuseando equipamentos. Vemos também a presença dos formadores do Coquevídeo em posições de coordenação da produção e de operação de câmera. Diante das câmeras, apenas os alunos. Identificamos aqui uma forma de autonomia relativa: embora os jovens ocupem posições centrais na realização e assumam funções diante e atrás das câmeras, o processo permanece atravessado pela mediação dos formadores e monitores. Essa autonomia relativa pode ser compreendida como prática de subjetivação: ao participar das decisões, manejar equipamentos e experimentar diferentes posições na realização, os jovens exercitam formas de autoria e de relação consigo e com os outros. A formação audiovisual aproxima-se, assim, das práticas de si em Foucault, ao criar condições para outras posições de sujeito e modos de existência que tensionam os lugares atribuídos aos sujeitos periféricos. Não se trata, portanto, de uma autonomia compreendida como ausência de mediação, mas de uma prática pedagógica na qual a mediação parece operar justamente pela abertura de espaços de decisão, participação e autoria.

4.3. O Brega-Protesto como cinema de intervenção

Em seu texto *Contra-ataques – Sobressaltos de imagens na história da luta de classes*, a professora e pesquisadora Nicole Brenez resgata o conceito de “cinema de intervenção”, formulado por René Vautier, um dos pioneiros e mais importantes realizadores do cinema militante anticolonial. Segundo Brenez, esse cinema diz respeito a

um trabalho de instantaneidade performativa que visa ao sucesso de uma luta e à transformação concreta de uma situação de conflito declarado ou de injustiça estrutural (Brenez, 2017, p. 71).

A potência dessas produções reside no fato de que elas não visam apenas a uma transformação imediata, mas também conservam acontecimentos para a história, constituem documentos e arquivos e transmitem “a memória das lutas às futuras gerações” (Brenez, 2017, p. 71). Trata-se de um cinema que se inscreve no presente e, ao mesmo tempo, no futuro. É nesse sentido que propomos pensar o filme *Brega-Protesto – Sem destruição*.

Com quatro minutos de duração, o filme inicia com a câmera enquadrando dois jovens que discutem a letra da música que estão compondo para o protesto. Em seguida, entra em cena um terceiro jovem, também trazendo sua sugestão, que é acolhida, e os três chegam a um acordo. Na sequência, uma jovem começa a entoar o brega-protesto. Ao fundo, vemos parte do muro de uma das casas e um varal com lençóis estendidos. Não há dúvidas de onde estamos: dentro da comunidade. O clipe é atravessado por imagens do cotidiano: becos, pequenos comércios, fios emaranhados.

Os jovens aparecem quase sempre olhando para a câmera, falando diretamente ao espectador e, por vezes, apontando para ele. Essa recorrência do olhar direto para a câmera desloca a posição tradicionalmente atribuída aos sujeitos periféricos no regime documental e jornalístico, frequentemente constituídos como objetos de observação. Aqui, ao contrário, o olhar é devolvido ao espectador: os jovens não apenas aparecem diante da câmera, mas parecem interpelar quem vê, estabelecendo uma relação de reciprocidade e confronto. Eles circulam pelas ruas estreitas da comunidade e filmam, com orgulho, as pichações, as casas estreitas, os muros mal pintados, a escola, o comércio, os fios emaranhados, os moradores e as caixas d'água. Em alguns momentos, é possível ver os edifícios altos da cidade que os cercam, revelando as contradições socioeconômicas que atravessam esse território.

É interessante notar o corpo coletivo que esses jovens constituem. Raramente um deles aparece sozinho em cena e, quando isso acontece, a sequência é marcada pela entrada de outros, que, juntos, projetam a luta social por meio da música, da dança e do filme. O videoclipe torna-se, assim, uma estratégia de intervenção graças ao alcance proporcionado por esse meio. Como afirma Brenez, “o cinema engajado concede tanto direitos quanto deveres às suas representações, pois sabe o preço ético e político que pode custar uma imagem” (2017, p. 72).

Nesse sentido, o filme *Brega-Protesto – Sem destruição* registra, mas também convoca. Serve como instrumento de conscientização dos próprios jovens, quando planejam, debatem e compõem a letra da canção, mas também da população da comunidade, que motiva e é motivada por esses jovens cheios de esperança de transformação. Além disso, o filme alcança a sociedade

como um todo, chegando a ser exibido e debatido em mostras e festivais com a participação dos jovens envolvidos, reafirmando sua condição de "cinema de intervenção". Fica evidente, no modo como os corpos são colocados em cena, sem qualquer indicação de protagonismos individuais, que a luta é coletiva, assim como também são coletivas a composição da música e a construção do roteiro do clipe.

O passinho, dança nascida na periferia recifense sob influência do brega-funk, torna-se, nesse contexto, uma estratégia de resistência, enfrentamento e afirmação identitária. A dança produz uma forma de presença coletiva no espaço público e desloca a imagem do corpo periférico de uma posição historicamente associada à ameaça e à violência para uma corporeidade que celebra, cria e reivindica o direito de ocupar e permanecer no território. A energia da luta articula-se, assim, à energia da festa, fazendo do corpo que dança junto também um corpo que resiste junto. Como diz Nego Bispo (2021), "não somos um povo de paz; somos um povo de festa".

No presente, o filme inscreve-se ao operar diretamente na revogação do decreto. Inscreve-se também nesses corpos jovens e periféricos, em busca de justiça social, moradia digna, visibilidade e acesso à educação e à arte. Inscreve-se no passado porque um dia será memória e porque também, de algum modo, evoca um passado de discriminação e abandono dos espaços urbanos onde essas pessoas construíram, de forma precária, mas digna, suas comunidades. Por fim, inscreve-se no futuro, porque a luta permanece contínua, especialmente quando testemunhamos a violência dos avanços da especulação imobiliária sobre regiões consideradas nobres da cidade do Recife que ainda são habitadas por populações periféricas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste texto, buscamos compreender o *Brega-Protesto – Sem destruição* não apenas como um videoclipe, mas como uma experiência situada na intersecção entre formação audiovisual, criação coletiva e luta pelo direito à cidade. A articulação entre a genealogia do Coquevideo, a análise do processo formativo e a leitura do filme permitiu evidenciar que sua potência não reside exclusivamente na obra final, mas no conjunto de relações, aprendizagens e disputas que tornam sua realização possível. Mais do que registrar um

acontecimento, o filme emerge como parte constitutiva de um processo de organização política, produção de imaginários e construção de memória.

Nesse sentido, retomamos as questões formuladas por Amaranta César — *o que podem os filmes pelas lutas?* e *o que podem as lutas pelos filmes?* — por entendermos que elas sintetizam o movimento realizado pela pesquisa. O percurso analítico permitiu observar que o *Brega-Protesto* atua em diferentes temporalidades. Em sua dimensão imediata, o processo de realização do filme constitui um espaço de formação política, de elaboração coletiva da experiência e de articulação entre sujeitos de diferentes territórios. A própria filmagem torna-se uma ação pública, produzindo encontros, fortalecendo vínculos comunitários e participando da construção de uma narrativa alternativa sobre o conflito vivido em Caranguejo Tabaiães. Ao mesmo tempo, o videoclipe amplia a circulação dessa narrativa, tensionando os discursos hegemônicos sobre remoção, progresso e desenvolvimento urbano. Como sugere Nicole Brenez ao tratar do cinema de intervenção, trata-se de um cinema que busca agir sobre a realidade, e não apenas representá-la.

Mas as lutas também transformam os filmes. Ao deslocar o centro da produção audiovisual para sujeitos historicamente afastados dos espaços de realização cinematográfica, experiências como o Coquevideo produzem outras formas de fazer cinema. Alteram os modos de produção, substituindo modelos verticalizados por processos colaborativos; deslocam quem filma e quem é filmado, convertendo sujeitos tradicionalmente representados em autores de suas próprias imagens; e fazem emergir objetos filmicos que dificilmente encontrariam lugar nos circuitos industriais da produção audiovisual. Não se trata apenas da incorporação de novos temas ao cinema brasileiro, mas da invenção de outras formas de organizar o trabalho, construir narrativas e produzir relações entre estética, educação e política. Nesse sentido, as lutas ensinam os filmes a imaginar outros futuros e ampliam as possibilidades do próprio cinema.

Por fim, a permanência do *Brega-Protesto* em mostras, festivais, cineclubes e espaços de formação, anos após sua realização, evidencia outra dimensão dessa experiência: a construção de uma memória das lutas. O filme preserva acontecimentos, corpos, gestos, vozes e modos de organização que permanecem disponíveis

para novas leituras e novos contextos. Mais do que documento de um conflito localizado, ele constitui um arquivo vivo capaz de reativar debates sobre direito à cidade, produção de imagens e democratização do cinema. É justamente nessa dupla condição — intervenção no presente e memória para o futuro — que reside, acreditamos, a principal contribuição do *Brega-*

Protesto: evidenciar que, em determinadas experiências de cinema e educação, fazer imagens não constitui uma atividade exterior às lutas, mas uma das formas pelas quais sujeitos e comunidades elaboram seus conflitos, produzem seus próprios modos de representação e disputam, no presente, o direito de imaginar e construir outros futuros.

REFERÊNCIAS

ACERVO DO VÍDEO POPULAR EM PERNAMBUCO. **Histórias do Vídeo Popular em Pernambuco**. Recife: Acervo do Vídeo Popular em Pernambuco, 2025.

BERGALA, Alain. **A hipótese-cinema**: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

BISPO, Nêgo. Começo, meio e começo. Entrevista concedida a André Gonçalves, Maurício Pokemon, Samária Andrade, Wellington Soares e Maria Sueli Rodrigues de Sousa. **Revista Revestrés**, Teresina, n. 50, nov./dez. 2021

BRENEZ, Nicole. Contra-ataques: sobressaltos de imagens na história da luta de classes. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. São Paulo: SESC, 2017, p.71-89.

CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, 2017.

COQUEVÍDEO. **Brega-protesto – sem destruição**. [S. l.]: YouTube, 2019. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Coquevideo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XXXX>. Acesso em: 6 ago. 2025.

COQUEVÍDEO [@coquevideo]. **Instagram**, 2025. Perfil oficial do Coquevideo no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/coquevideo/>. Acesso em: 3 ago. 2025.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**: curso dado no Collège de France (1981-1982). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FRESQUET, Adriana. **Cinema e educação**: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola. Coleção Alteridade e Criação. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. **Déficit habitacional no Brasil**: 2016-2019. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2021.

GOHN, Maria da Glória. Movimentos Sociais na Contemporaneidade. **Revista Brasileira de Educação**, v. 16, n. 47, maio-ago. 2011.

LUDERMIR, Chico. Vagalumes, quilombos e máquinas de guerra: como experiências periféricas tensionam o fazer artístico hegemônico e reinventam a própria noção de arte. **Continente**, Recife, 1 out. 2021.

MIGLIORIN, Cezar; PIPANO, Isaac. **Cinema de Brincar**. Belo Horizonte: Ed. Relicário, 2019.

OLIVEIRA, Vinícius Andrade de. **Intervir na história**: modos de participação das imagens documentais em lutas urbanas no Brasil. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

OLIVEIRA, Vinícius; LUDERMIR, Chico; BARRET, Ivich. **Eu sou a arte do mundo**. Recife: CoqueVideo, 2022.

PEIXOTO, Maria do Socorro Liberal. **Experiência, processos de subjetivação e formação humana na Rede Coque Vive**. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Educação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

SANTORO, Luiz Fernando. **A imagem nas mãos**: o vídeo popular no Brasil. São Paulo: Summus Editorial, 1989. 135 p.

SEVERIEN, Pedro Loureiro. **Cinema de ocupação**: uma cartografia da produção audiovisual engajada na luta pelo direito à cidade no Recife. 2018. 185 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

VALE NETO, João Pereira. **Coque**: morada da morte?: práticas e disputas discursivas em torno de um bairro do Recife. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

VICENTE, Wilq. Disputas culturais e o audiovisual feito na e pela periferia. **Lutas Sociais**, São Paulo, v. 25, n. 46, p. 64–71, 2021. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/view/54241>. Acesso em: 2 jun. 2026.