

UNIVERSIDADE PAULISTA – UNIP

FÁBIO RANZANI DE PAIVA

**NO BIXIGA, SOBRE O BIXIGA: produção audiovisual, representações e
identidades urbanas em disputa**

SÃO PAULO

2024

FÁBIO RANZANI DE PAIVA

**NO BIXIGA, SOBRE O BIXIGA: produção audiovisual, representações e
identidades urbanas em disputa**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Simone Luci Pereira.

SÃO PAULO

2024

Paiva, Fábio Ranzani de.

No Bixiga, sobre o Bixiga: produção audiovisual,
representações e identidades urbanas em disputa / Fábio
Ranzani de Paiva. - 2024.

193 f.: il. color.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de
Pós- Graduação em Comunicação da Universidade Paulista,
São Paulo, 2024.

Área de concentração: Comunicação e Cultura Midiática.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Simone Luci Pereira.

1. Identidade/representação. 2. Bixiga. 3. Comunicação
urbana. 4. Produção audiovisual. 5. Perspectiva periférica.
Pereira, Simone Luci (orientadora). II. Título.

FÁBIO RANZANI DE PAIVA

**NO BIXIGA, SOBRE O BIXIGA: produção audiovisual, representações e
identidades urbanas em disputa**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Simone Luci Pereira (Orientadora)
Universidade Paulista - UNIP

Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva
Universidade Paulista – UNIP

Prof. Dr. Guilherme André Aderaldo
Universidade Estadual Paulista – UNESP

À todas as pessoas que acreditam na cultura
como uma força de transformação social

AGRADECIMENTOS

À Universidade Paulista (UNIP) e ao Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM), pela existência desse espaço para o desenvolvimento acadêmico e a formação de pesquisadores na área de Comunicação. Em especial à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela Bolsa de estudos do Programa de Suporte à Pós-graduação de Instituições de Ensino Particulares (PROSUP) concedida, a qual viabilizou esta pesquisa e possibilitou que eu tivesse um grande crescimento pessoal e acadêmico. Que este trabalho possa retornar à sociedade todo o investimento recebido.

Aos professores Drs. Gustavo Souza da Silva e Guilherme André Aderaldo, participantes da banca de qualificação e da banca final desta dissertação. Ambos contribuíram muito para este trabalho. Ao Gustavo, do qual, também, tive a oportunidade de ser aluno na disciplina Tradições e Transformações do Documentário e que indicou os primeiros filmes, com os quais entramos em contato; e ainda – juntamente com minha orientadora, Simone Luci Pereira – por ter sido coautor de artigo sobre o filme *Oxente, Bixiga!* Guilherme Aderaldo, pela honra da oportunidade de nossos encontros e trocas durante o trabalho de campo no Jardim Ibirapuera.

À professora Dra. Simone Luci Pereira, minha querida orientadora, por sua delicadeza e respeito, que permitiu que esta pesquisa se construísse com liberdade acadêmica. Num equilíbrio sutil entre a permissão para os desejos temáticos de seu orientando e os temas, pesquisas e abordagens do Grupo de Pesquisa URBESOM – Culturas Urbanas, Música e Comunicação, no qual este trabalho está inserido.

Aos professores e coordenadores do PPGCOM da UNIP. Um agradecimento especial para aqueles com quem eu tive um contato mais próximo, em disciplinas, seminários etc.

Aos colegas do mestrado, em especial àqueles do Grupo de Pesquisa URBESOM. Os trabalhos, os debates, os embates e as trocas em que estivemos envolvidos, também contribuíram, para esta pesquisa.

A todo o corpo de funcionários da UNIP. Sem eles, esta pesquisa, também, não seria possível. Em especial, à Christina, secretária acadêmica. Obrigado, pela generosidade e paciência.

Aos Interlocutores de campo; em especial, ao André, à Rafaela, ao Daniel Fagundes e à Fernanda Vargas – membros dos coletivos pesquisados –, meus profundos agradecimentos por nos receber.

Ao Rogério Pixote, integrante desse movimento do cinema periférico aqui abordado, que conheci na graduação e pude reencontrar durante o trabalho de campo mesmo que rapidamente. Sua presença ajudou a me reconectar com o início da minha experiência no audiovisual e perceber o sentido desta pesquisa.

Aos colegas de Instituto Europeu di Design, faculdade, em que, desde 2015, sou docente de produção e linguagem audiovisual e estimulado a crescer intelectualmente. Em especial, à Eliane Weizmam e Graziela Nivoloni, minhas coordenadoras, por acreditarem no meu trabalho.

Aos meus pais, Eduardo e Maze, pelo apoio emocional e financeiro. Meu pai, que, desde o segundo ano da graduação de Ciência Sociais, falava: “Quando se formar, você entra no mestrado!” Quinze anos depois de formado, eu posso afirmar: pai, eu consegui! À minha mãe, que, enquanto escrevia o seu doutorado internada no escritório, e eu, um pequeno Fabinho, indagava: “Você nunca mais vai ver TV com a gente?”, na sua banca de defesa, mesmo que presente, não pude suportar e cedi ao sono. Sangue de peixe não era o assunto mais agradável para uma criança de dez anos. Obrigado, pela sua dedicação à ciência brasileira, pelo seu exemplo de humildade e pela inspiração.

Por final, um agradecimento mais do que especial à minha esposa, Ana Luiza, e aos meus filhos, Tereza e Joaquim. Obrigado, por confiarem, acreditarem, entenderem e respeitarem este momento. Vocês são a minha maior inspiração.

RESUMO

O Bixiga é um território intercultural, com características periféricas, na região central da cidade São Paulo, mas que, historicamente, foi representado hegemonicamente como bairro italiano, no qual a produção audiovisual tem importante papel. O objetivo desta pesquisa é: compreender a contribuição do audiovisual periférico para o tensionamento das representações hegemônicas, propondo novas formas de percepção e (re)construção deste território. O *corpus* de análise envolveu as práticas e produções dos Coletivos Cinequebrada e Caramuja – pesquisa, memória e audiovisual, produtora do documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021). A escolha por esse recorte se deu pelo entendimento de que ambos exercem o ativismo político – no Bixiga e sobre o Bixiga –, através do audiovisual e dentro de uma perspectiva periférica ou contra-hegemônica, a partir de três eixos: produção audiovisual, atividades de formação e cineclubismo. A metodologia adotada foi a articulação entre análise fílmica e contextual, que envolve a análise da produção audiovisual (Prython, 2008; Souza, 2012, 2016) dos coletivos; e b. o trabalho de campo de inspiração etnográfica (De Oliveira, 2018; Geertz, 2008; Marcus, 1995; Pereira *et al.*, 2024) em eventos, oficinas, exibição de filmes e diárias de gravação entre outros. Com base na análise contextual e fílmica, partindo do campo à teoria (Agier, 2015), buscamos compreender como esses coletivos constroem novas perspectivas de identidade e representação (García Canclini, 2001; Hall, 2003, 2014, 2016; Martín-Barbero, 2014b), tendo como perspectiva de abordagem a noção de comunicação urbana (Caiafa, 2002, Pereira; Rett; Bezerra, 2021) e as dinâmicas espaciais e de mobilidade na cidade (Aderaldo, 2017, 2021; Massey, 2000). Buscamos, assim, compreender novas formas de representar e construir a cidade e as formas de viver urbano.

Palavras-Chave: identidade/representação; Bixiga; comunicação urbana; produção audiovisual; perspectiva periférica.

ABSTRACT

Bixiga is an intercultural territory with peripheral characteristics, located in the central region of São Paulo, but historically, it has been hegemonically depicted as an Italian neighborhood, where audiovisual production plays a significant role. The objective of this research is to understand the contribution of peripheral audiovisuais in challenging hegemonic representations, proposing new ways of perception and (re)construction of this territory. The analysis corpus involved the practices and productions of the Coletivos Cinequebrada and Caramuja – research, memory, and audiovisual, producers of the documentary *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021). The choice for this focus was made with the understanding that both collectives engage in political activism – in Bixiga and about Bixiga – through audiovisuais and from a peripheral or counter-hegemonic perspective, based on three axes: audiovisual production, training activities, and film clubbing. The adopted methodology was the articulation between filmic and contextual analysis, involving the analysis of the collectives' audiovisual production (Prysthon, 2008; Souza, 2012, 2016); and b. ethnographically inspired fieldwork (De Oliveira, 2018; Geertz, 2008; Marcus, 1995; Pereira, 2021) at events, workshops, film screenings, and recording days among others. Based on contextual and filmic analysis, from the field to theory (Agier, 2015), we sought to understand how these collectives construct new perspectives on identity and representation (García Canclini, 2001; Hall, 2003, 2014, 2016; Martín-Barbero, 2014b), with an approach perspective of urban communication (Caiafa, 2002; Pereira; Rett; Bezerra, 2021) and the spatial dynamics and mobility in the city (Aderaldo, 2017, 2021; Massey, 2000). Thus, we aim to understand new ways of representing and constructing the city and forms of urban living.

Key-words: identity/representation; Bixiga; urban communication; audiovisual production; peripheral perspective.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Bixiga - Jardim Ibirapuera	31
Figura 2 – Cenas da rua Maria José	107
Figura 3 – Cinequebrada na gravação do Negros do Bixiga	110
Figura 4 – Aniversário de quatro anos do Ruas de Lazer	112
Figura 5 – Cineclube Cinequebrada, cinema de rua	117
Figura 6 – Maria e Outras Histórias, o larguinho	129
Figura 7 – Videolência televisão pegando fogo	143
Figura 8 – Videolência, crianças encenando	145
Figura 9 – <i>Dentro da minha Pele</i> , do centro à periferia	147
Figura 10 – <i>Dentro da Minha Pele</i> , equipe de produção	149
Figura 11 – <i>Dentro da Minha Pele</i> , apresentação musical de Chico Cesar	150
Figura 12 – <i>Dentro da Minha Pele</i> , depoimentos de Neon e Jessé	151
Figura 13 – <i>Oxente, Bixiga!</i> : Cenas do Bixiga segundo	152
Figura 14 – <i>Oxente, Bixiga!</i> Daniel e Fernanda observando o Bixiga	154
Figura 15 – <i>Oxente, Bixiga!</i> : depoimentos 01	155
Figura 16 – <i>Oxente, Bixiga!</i> : depoimentos 02	157
Figura 17 – <i>Oxente, Bixiga!</i> : xenofobia aos nordestinos	159

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – A CONSTRUÇÃO DE UMA TRAJETÓRIA DE PESQUISA.....	10
CAPÍTULO 1 – COMUNICAÇÃO URBANA, IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO: DESENVOLVIMENTO DE UM QUADRO ANALÍTICO	36
1.1 Comunicação urbana: a cidade como local da diferença.....	36
1.2 Da etnografia às metodologias móveis.....	44
1.3 Identidade, representação e diferença: contribuição dos Estudos Culturais	49
1.4 Da identidade ao hibridismo: a contribuição dos Estudos Culturais Latino-americanos	58
CAPÍTULO 2 – O BIXIGA E AS MÚLTIPLAS REPRESENTAÇÕES AUDIOVISUAIS	68
2.1 Território do Bixiga: contexto histórico e mobilização atual	68
2.2 Território do Bixiga: as múltiplas representações audiovisuais	79
2.3 O cinema branco e a perspectiva hegemônica	86
2.4 O cinema negro e as contranarrativas audiovisuais.....	91
2.5 O cinema periférico e a perspectiva intercultural	95
CAPÍTULO 3 – CINEQUEBRADA, UM COLETIVO DE PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NO CORAÇÃO DO BIXIGA.....	104
3.1 Coletivo Cinequebrada: formação e engajamento social.....	104
3.2 Cineclube Cinequebrada: o cinema de rua.....	116
3.3 Produção audiovisual do Coletivo Cinequebrada.....	124
CAPÍTULO 4 – TERRITÓRIOS, DESLOCAMENTOS, COMUNICAÇÃO URBANA: UMA ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO <i>OXENTE, BIXIGA!</i>	136
4.1 Contexto: a geração dos anos 2000	137
4.2 De <i>Videolência à Dentro da minha pele</i>	141
4.3 <i>Oxente, Bixiga!</i> : os múltiplos olhares sobre o Bixiga.....	152
4.4 A simbologia em disputa.....	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
REFERÊNCIAS.....	186

INTRODUÇÃO – A CONSTRUÇÃO DE UMA TRAJETÓRIA DE PESQUISA

Falar sobre esta pesquisa é comentar um pouco da trajetória, que me trouxe até aqui, e de como se estabeleceu a construção deste recorte temático, teórico e metodológico. Como aponta Agier (2015, p. 486), esta pesquisa é construída “do campo à teoria”. Apesar de eu não ser uma pessoa vinda de uma realidade de periferia, toda minha trajetória de trabalho foi desenvolvida a partir de interesses em questões sociais e com aproximações com a realidade periférica¹.

Tenho uma trajetória como *videomaker*, e a primeira produção que eu realizei, ainda de forma experimental durante a graduação, foi um curta documental chamado *2 meses e 23 minutos* (Paiva; Pixote; Bortman, 2013), sob a perspectiva de mulheres e crianças de um acampamento do Movimento de Trabalhadores Sem Teto (MTST). Eu fazia o curso de Ciências Sociais na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e, encantado com o gênero do documentário como um potencial de comunicação, resolvi cursar uma disciplina no curso de Multimeios naquela mesma Universidade.

Nessa ocasião, conheci Rogério Pixote, um jovem morador da região do Campo Limpo, zona sul de São Paulo, que participava da produção de um jornal local chamado *Becos e Vieiras*. Durante esta pesquisa para o Mestrado, acabei reencontrando a figura do Pixote por conta de sua aparição em um dos filmes, que analisei para a disciplina sobre documentários² cursada no PPG Comunicação da Universidade Paulista (UNIP). Esse reencontro – ainda que pelas telas – me fez refletir que, para além do desejo de produção do conhecimento e contato com o mundo acadêmico, este processo de realização do mestrado, também, era para me aproximar das questões, com as quais eu já vinha trabalhando em minha trajetória pessoal e profissional. Desse modo, este projeto de pesquisa, também, acabou sendo uma forma de reflexão sobre a minha própria trajetória pessoal.

Ao ingressar no PPG Comunicação da UNIP, e em diálogo com outras pesquisas do Grupo de Pesquisa URBESOM¹ (CNPq), do qual sou integrante, passamos a buscar por grupos de produção audiovisual dentro do contexto e do território do Bixiga. Em diálogo com outras pesquisas já desenvolvidas nesse Grupo

¹ URBESOM é o Grupo de Pesquisa em Culturas Urbanas, Música e Comunicação, liderado pela professora Dra. Simone Luci Pereira, ligado ao PPG Comunicação da Universidade Paulista (UNIP): <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/9490735872694485> também disponível no *link*: https://www.facebook.com/Urbesom/?locale=pt_BR

(Avelar, 2019; Bras, 2021; Pereira, 2018; Pereira, Avelar, 2020; Pereira, Bras; Rodrigues, 2023; Rodrigues, 2022), compreendemos essa territorialidade como uma região plural em suas dimensões sociais, culturais e políticas; ou seja, de maneira intercultural (García Canclini, 2001), como explicaremos.

Essa visão é estabelecida em contraste àquela hegemônica representação desse território como território italiano. Em plena Bela Vista, um dos distritos com um dos maiores Índices de Desenvolvimento Humano e Social (IDHS) de São Paulo, e na região central da cidade, o Bixiga é um território composto por zonas, que podem ser consideradas periféricas (em suas dimensões espacial e cultural) e que conectam, como uma grande rede, nós e fluxos de outras áreas da cidade.

A partir desse contato com o Grupo de Pesquisa, passamos a questionar: existem coletivos audiovisuais, que produzem material sobre o Bixiga? Quais contribuições esses coletivos poderiam trazer para construção desse território? Quais eram os processos criativos ou intelectuais mobilizados na produção desses filmes?

No cenário atual, coletivos juvenis e urbanos utilizam a criatividade para organizar eventos culturais, como festas, música, cinema e outras formas de expressão, visando a redefinir e politizar espaços urbanos. Como aponta Carmo (2018) bem como Pereira e Gheirart (2023), essa dinâmica se expande para a gestão de espaços e eventos culturais em uma luta por espaços mais inclusivos. Por possuírem uma natureza efêmera e variável, esses agrupamentos ou coletivos são marcados por um fluxo constante de participantes com interesses compartilhados, borrando a distinção entre ativismo, lazer e afeto. Voltaremos a abordar esse conceito nos capítulos 3 e 4 desta dissertação.

A primeira etapa da pesquisa de campo é a etapa, que denominamos de pesquisa exploratória. Embora o escopo desta pesquisa tenha se concentrado predominantemente na participação em eventos presenciais, a compreensão dos grupos investigados foi ampliada por meio do monitoramento atento das suas redes sociais digitais, especialmente por meio da plataforma *Instagram*. O acompanhamento destas se constituiu em elemento crucial para a identificação dos eventos relevantes bem como para o mapeamento e a compreensão das articulações estabelecidas entre os membros desses grupos. Ademais, o monitoramento das redes sociais, também, foi primordial para o estabelecimento dos primeiros contatos para fins de pesquisa, tendo permitido a exploração da dinâmica, que caracteriza a interação entre as ruas e as redes. Nesse sentido, a metodologia de análise se concentra na articulação da

descrição, análise fílmica entremeada aos contextos, que envolvem o documentário (Bernadet, 2003; Prysthon, 2008) em articulação com dados produzidos em campo.

Nessa etapa, para se aproximar da temática investigada, realizamos leituras de artigos, teses e dissertações como também o mapeamento das redes sociais e de produções ligadas ao audiovisual periférico. Através disso, encontramos os primeiros coletivos: Coletivo de Vídeo Popular (CVP); Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo; Filmagens Periféricas; Fruta Pão; Oficinas Querô; Ação Educativa; Favela Atitude; Nerama, Arte na Periferia; Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA); Caramuja, Pesquisa, Memória e Audiovisual, Cinebecos e Videoteca Popular (Aderaldo, 2017; Souza, 2012). Passamos a ler informações sobre os grupos, seguir e a realizar um primeiro contato de aproximação com os perfis de redes sociais, principalmente o Instagram.

Surgidas dentro de um contexto de transformações sociais ocorridas nos anos 2000, uma série de ONGs e organizações do terceiro setor passaram a oferecer oficinas de produção audiovisual em áreas periféricas. Naquele contexto de um governo que compreendia o papel das políticas culturais para fomento e descentralização das políticas públicas, Souza (2012, p. 109) elencou três fatores principais, que permitiram a produção do audiovisual periférico:

[...] as políticas culturais empreendidas nos últimos 10 anos, tanto no âmbito municipal quanto federal; o desenvolvimento das tecnologias digitais, que se popularizou, facilitando o acesso aos meios de produção; e, por fim, novas propostas de políticas de representação, que tentam se distanciar da ideia dos espaços periféricos como locais exclusivos de insegurança, perigo e violência.

Entre essas políticas públicas de descentralização da cultura, vale destacarmos o programa Pontos de Cultura, implementado na gestão do ministro da Cultura Gilberto Gil (2003-2008) e o programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), da Prefeitura de São Paulo, destinado ao fomento de iniciativas artísticas e culturais de periferia na cidade de São Paulo. Se, por um lado, é possível percebermos a importância dessas iniciativas governamentais para o fomento a cultura, é importante, também, destacarmos que parte dessa conjuntura, também, se deve às pressões e lutas exercidas pelos movimentos sociais, apontando para uma relação, que se estabelece através das negociações e tensões.

Esses jovens, a partir dessas formações, passaram a buscar “formas de autonomização em relação às ONGs e a todo o universo corporativo direta ou

indiretamente ligado a essas organizações” (Aderaldo, 2017, p. 75). Fruto de uma dessas políticas públicas (VAI), no documentário *Videolência*⁴ (NCA, 2013), é possível observarmos um pouco desse contexto. Através de uma série de depoimentos, apresenta-se uma discussão sobre a formação desses coletivos e a importância do audiovisual para combater a imagem desenvolvida pela mídia hegemônica, cinema ou televisão, colaborando para uma representação periférica como um espaço exclusivo de violência. Nessa época, filmes como *Cidade de Deus* (Meirelles; Lund, 2002) e *Estação Carandiru* (Babenco, 2003) foram bastante exibidos, vistos e comentados, colaborando para difundir um tipo de imagem predominante sobre as periferias e favelas do País. A partir das oficinas, os jovens passam a desenvolver um movimento de cineclube e a questionar, como comenta Rogério Pixote, um dos entrevistados do filme e membro do Coletivo Cine Becos e Vielhas em depoimento para o filme: como seria se eles mesmos produzissem esses filmes?

Para além do acesso aos meios e da capacidade de produção desses coletivos, percebemos que esses filmes apontavam para algumas questões fundamentais na compreensão do audiovisual periférico: a articulação em rede e as disputas para o fortalecimento de uma voz capaz de disputar com as elites tradicionais o pensamento sobre a periferia. Como aponta Aderaldo (2021, p. 474):

[...] pelo fato de as elites econômicas controlarem os meios hegemônicos de produção de representações (cinema comercial, TV, publicidade, empresas jornalísticas etc.), estes acabam se valendo de recursos audiovisuais com vistas a fazerem suas interpretações da desigualdade urbana passarem como a própria ‘realidade’, perpetuando, assim, o domínio ideológico sobre as classes subalternizadas (Aderaldo, 2021, p. 474).

Assistindo ao filme, foi interessante percebermos como esta pesquisa se conectava com atividades e percursos de minha história de vida. Como já narrado, Rogério Pixote foi meu colega durante minha graduação na PUC-SP. Eu cursava a graduação em Ciências Sociais na Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) e me inscrevi em uma disciplina de produção de documentário no curso de Multimeios. Foi nessa oportunidade que nos conhecemos. Juntos – eu, ele e a Daniela Bortman, outra colega – realizamos um documentário chamado *2 Meses e 23 minutos*² (Paiva; Pixote;

² O documentário está disponível em três partes no *YouTube*, sendo que o *link* para a primeira parte é <https://youtu.be/npU1H1nTsa0>

Bortman, 2013) sobre as cozinhas comunitárias e as crianças dentro da Ocupação João Cândido, um acampamento para mais de 3 mil famílias e organizado pelo Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MTST) em Itapecerica da Serra.

Nessa oportunidade, tive uma experiência, que foi muito marcante para minha trajetória pessoal e que me mostrou a possibilidade do audiovisual como força de representação e identidade. As famílias já tinham sido removidas para um outro terreno de menor porte, e fomos projetar o curta para um público de, aproximadamente, 200 ou 300 pessoas.

Há uma cena do filme, em que o acampamento marcha rumo à Prefeitura de Itapecerica da Serra, entoando diversos gritos de guerra de reivindicação sobre a coleta de lixo no acampamento bem como a destinação de suas famílias para moradias permanentes. Nessa cena e ao final do filme, todo o acampamento começou a cantar com força “MTST, a luta é para valer!!! MTST, a luta é para valer”. Ao final da sessão, diversas pessoas, entre lideranças e acampados, vieram nos agradecer emocionados pelo filme.

Atualmente, avalio que tal recepção se deu pela sensibilidade, que nós conseguimos trazer para o filme, retratando aquela realidade de forma respeitosa e complexa. Para além dos estereótipos com que as mídias retratavam aquela realidade a partir de visões preestabelecidas, fazer o filme *2 meses e 23 minutos* (Paiva; Pixote; Bortman, 2013) foi, antes de tudo, um processo de escuta e troca.

Em pesquisa sobre três coletivos de fora dos grandes centros de produção audiovisual, Rio de Janeiro e São Paulo – a saber: Coletivo de Cinema de Ceilândia (Ceicine), de Ceilândia, Distrito Federal; Filmes de Plástico, de Contagem, Minas Gerais; e Rosza Filmes, do Recôncavo Baiano, Bahia –, Venanzoni (2021, p. 229) aponta como esses grupos, através de suas produções audiovisuais, construíram uma “narrativa e estética do território local e suas paisagens, tornando-o também um valor nacional a partir das produções”.

Para além da descentralização, essas políticas foram importantes iniciativas para a valorização da pluralidade cultural brasileira e para o fortalecimento das políticas públicas, que visam a promover a diversidade cultural em suas múltiplas dimensões. Mais de uma década depois da criação dessas políticas, é possível vermos como elas foram responsáveis pela produção de filmes, que conquistaram

projeções nacional e internacional: os longas metragens *Branco Sai Preto Fica* (Queirós, 2014)³ e *Marte Um* (Martins, 2022)⁴.

No primeiro exemplo, produzido pelo Coletivo de Cinema de Ceilândia, um misto de ficção científica com documentário, que se baseia em fatos reais, retrata a história de Marquim da Tropa e Shockito, dois sobreviventes de uma chacina policial na década de 1980. Já o segundo filme é produzido pela Filmes de Plástico e retrata uma família negra, que vive no subúrbio de uma metrópole brasileira. Enquanto lutam para sobreviver e manter a união familiar, os filhos parecem sonhar com destinos diferentes daqueles que seus pais haviam pensado. Eunice, a filha mais velha, luta para assumir para o pai o romance com uma outra mulher; Deivinho, o filho mais novo, estuda secretamente para se tornar astrofísico e colonizar Marte. Se o racismo é um tema que conecta ambos os filmes, *Marte Um* (Martins, 2022) aponta para as possibilidades da construção de outros futuros para além daqueles impostos pelas dimensões estruturais da sociedade brasileira.

A partir de um olhar sobre coletivos como esses e da busca pela compreensão do significado da produção audiovisual pelos grupos periféricos como um todo, passamos a buscar coletivos e trabalhos específicos, que enfatizassem essa perspectiva periférica do Bixiga. Nesse contexto, duas iniciativas se tornaram relevantes para esta pesquisa, das quais voltaremos a falar ainda nesta Introdução: o Coletivo Cinequebrada e o Coletivo/Produtora Caramuja, realizadora do documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021). Para tanto, o acompanhamento e o mapeamento das redes de produtores audiovisuais periféricos foram fundamentais para chegarmos a esses nomes, estabelecendo uma pesquisa de campo, que se articula entre ruas e redes, ou seja, presencialmente e nas plataformas de redes sociais.

Esses grupos foram escolhidos por desenvolverem um trabalho de representação do Bixiga dentro de uma perspectiva, que vamos denominar de “periférica” e que nos possibilitou dialogarmos e nos inserirmos em suas atividades. Em conversa informal de campo, Daniel Fagundes (um dos interlocutores desta dissertação) afirma que, desde pequeno, já enxergava a periferia como um local

³ *Branco Sai Preto Fica* é uma produção da Produtora Cinco da Norte de Brasília e distribuído pela Vitrine Filmes: <https://www.vitrinefilmes.com.br/filme/branco-sai-preto-fica/>

⁴ *Marte Um* é uma produção da Filmes de Plástico, produtora localizada na cidade de Contagem-MG. Para mais informação, acessar o *link*: <https://www.filmesdeplastico.com.br/>

plural, uma pluralidade, que dialoga com o conceito de García Canclini (2001) de interculturalidade; uma diversidade que se constrói a partir dos conflitos e tensionamentos sociais nas zonas intersticiais.

A periferia de São Paulo, tradicionalmente formada nas “margens” sociais e econômicas, tem sua história moldada pelos fluxos migratórios, destacando-se a migração nordestina. Essa condição periférica não apenas reflete um espaço geográfico, mas também um processo de exclusão em diversos aspectos da vida social e econômica. Em contraste com essas barreiras – e a partir de iniciativas no campo do audiovisual desde os anos 2000 –, esses jovens produtores audiovisuais têm buscado estabelecer conexões entre o centro e a periferia, desafiando a segregação e os estigmas.

Daniel enfrentou desafios significativos ao tentar dialogar com indivíduos de fora da periferia, uma realidade explorada no documentário *Videolência* (NCA, 2013), que será detalhado no capítulo 4. Esse filme evidencia as tensões vividas por produtores audiovisuais da periferia ao mesmo tempo em que destaca a construção estereotipada e estigmatizada da população periférica pela grande mídia, especialmente a imagem do homem negro associada à violência. Daniel destaca como essa visão negativa é internalizada pela própria comunidade periférica, exacerbando a exclusão, que transcende a representatividade e atinge o acesso a direitos básicos de cidadania, exemplificado pela dificuldade de Daniel em obter um CNPJ⁵, processo que levou sete anos.

Durante nossas incursões de campo, foi possível percebermos esses jovens, que compõem o cinema negro e periférico, vivenciarem um aumento em sua inserção nos espaços institucionalizados do *mainstream*, como o Serviço Social do Comércio (Sesc) e centros culturais da cidade, entre outros espaços. Em conversa informal durante o trabalho de campo, Rogério Pixote comentou com entusiasmo os espaços, que os sujeitos periféricos têm conseguido. Segundo a sua visão, o cinema periférico é o que está “oxigenando o cinema nacional”. Orgulhosos dessas conquistas, Daniel Fagundes e Rogério Pixote comentam que, enquanto *Videolência* (NCA, 2013) retratava uma periferia que lutava para sobreviver, *Marte Um* (Martins, 2022) é o retrato de uma periferia, que consegue sonhar. No entanto, apesar das conquistas,

⁵ Para as pessoas que trabalham como profissionais autônomos, conseguir tirar um Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ) possibilita o faturamento de projeto junto a instituições, empresas em trabalho, que exigem a emissão de uma nota fiscal.

também, comentam sobre a importância de continuar fazendo um trabalho de base: produzir e exibir filmes, que retratem e circulem nos espaços periféricos.

Em contato com o território, aos poucos, fomos percebendo um grande movimento de grupos e coletivos de fora do Bixiga, produzindo conteúdos audiovisuais sobre a região como maneira de tensionar as representações construídas e produzidas pelas mídias hegemônicas sobre o Bixiga. Passados mais de dez anos da produção de *Videolência* (NCA, 2013), novas articulações haviam sido estabelecidas. O NCA havia finalizado suas atividades em 2017, e Daniel Fagundes, ex-integrante do Coletivo, criou, com sua esposa Fernanda Vargas, a produtora *Caramuja, pesquisa, memória e audiovisual*⁹, responsável pela produção de conteúdos audiovisuais, que possuem as questões identitárias como centrais para suas pesquisas e investigações.

Passamos a seguir esses perfis, pessoais e institucionais, na rede social *Instagram*. Através dessa rede, realizamos os primeiros contatos para nos apresentarmos, deixando claro nossos objetivos e para sentirmos a forma pela qual éramos recebidos. Apesar da relativa tranquilidade no contato, o questionamento “Por que você está pesquisando esse tema?”, do audiovisual periférico, foi presente. Para além dos trabalhos audiovisuais, que eu já havia produzido – e que tinham um olhar mais social –, o fato de eu ter produzido o filme *2 meses e 23 minutos* (Paiva; Pixote; Bortman, 2013) junto com o Pixote e a Bortman foi o elemento determinante para que essa aproximação e aceitação no campo ocorressem. Era como se o elemento comum que nos unisse contribuísse para essa aproximação e aceitação no campo.

A partir desse contato – bem como das leituras sobre a pesquisa de Aderaldo (2021) –, ficamos sabendo que a Caramuja estava circulando, entre festivais e mostras de cinema e circuito alternativos de projeção de filmes, um documentário, que eles haviam produzido no período da pandemia chamado *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021) sobre a presença dos nordestinos na região. O filme nasceu de um período em que o casal morou no Bixiga. Durante os sete anos em que estiveram no território, Fernanda produziu sua pesquisa de mestrado, que serviu de base para o filme, intitulada “Bixiga-Mombaça: entre lugares, percursos e memórias” (Vargas, 2019). Em nossos primeiros contatos de campo, ficamos sabendo que, devido ao alto custo dos aluguéis no Bixiga, Daniel e Fernanda haviam voltado a morar no Jardim Ibirapuera (zona sul de São Paulo).

Ao acompanharmos as atividades promovidas por Daniel Fagundes, passamos a frequentar as atividades desses grupos, desenvolvidas no Jardim Ibirapuera, seja em projeções do filme, seja em atividades mais gerais sobre o Bixiga. Entre essas atividades, destacamos o “Rolê no Jardim Ibirapuera”, atividade que fez parte do Colóquio de Tecnologias de Comunicação da Periferia, promovido pelo Centro de Pesquisa e Formação do Sesc (CPF SESC), unidade dessa instituição, que fica sediada na Bela Vista, em parceria com Caramuja, pesquisa, memória e audiovisual. Nessas vivências, aos poucos, fomos nos deparando com exemplos concretos de como o Bixiga atravessa e era atravessado por outras regiões da cidade.

Em um dos debates sobre o documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021) em que participamos, escutamos o relato de uma jovem, que identificava, nas histórias relatadas nos filmes, as histórias vividas por seus antepassados. Da mesma forma que o Bixiga, o Jardim Ibirapuera, também, foi um território com grande fluxo de migração nordestina.

Em outra vivência de campo, durante o “rolê” turístico nesse território, passamos por um beco, que representava uma espécie de marco para as manifestações culturais da região. Era um local de surgimento de uma das primeiras bandas percussivas daquele local. Nesse relato, fomos informados de que, entre esses percussores, estavam diversos ex-integrantes da escola de samba Vai-Vai. O Bixiga, pela sua formação histórica – que será apresentada mais a frente – e a partir de sua centralidade no desenvolvimento urbano, teve um impacto direto na formação de outros territórios periféricos. A migração de pessoas do Nordeste, a formação das identidades culturais, a circulação de ex-moradores do Bixiga para essas outras regiões bem como a formação de ações culturais nas periferias, a saber: blocos carnavalescos e grupos ligados ao movimento negro, são alguns exemplos, que encontramos em campo para demonstrar a articulação do Bixiga com esses outros territórios.

Durante esse processo de pesquisa, estivemos presentes em quatro sessões de exibição do filme *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021), com debates após as projeções, envolvendo o documentário: no festival *online* de filmes etnográficos da UFRN; no Rancho Nordestino (um dos locais retratados no filme, no Bixiga); na Ocupação 9 de Julho, promovida em articulação/colaboração com o Museu Judaico (localizado na Bela Vista); e em uma sessão no Jardim Ibirapuera¹⁰, extremo sul da cidade de São Paulo. Essa última ocorreu através de um projeto recente, articulado

por Daniel Fagundes, chamado Ibiralabs¹¹, que tem o objetivo de promover, produzir conteúdo e realizar formações audiovisuais com os jovens do território.

Oxente, Bixiga! (Fagundes; Vargas, 2021) é um documentário, que explora a rica diversidade cultural do Bixiga em São Paulo, com um olhar mais atento à contribuição da cultura nordestina para a construção dessa região. Estruturado em seis blocos temáticos, o filme inicia com uma cena mais intimista e uma narração pessoal de Fernanda Vargas, codiretora, que reflete sobre suas raízes familiares de migrantes e a escolha por morar no Bixiga. O documentário mergulha na história do bairro, destacando a contribuição de diferentes grupos migratórios, incluindo negros, italianos e nordestinos, e revela uma história pouco visibilizada da presença indígena. Desafiando visões hegemônicas, o filme destaca instituições e personalidades ligadas à cultura nordestina no bairro, como a Casa do Mestre Ananias e Pai Francisco de Oxum, para ilustrar a influência desse grupo na construção simbólica e material do Bixiga.

À medida que o documentário avança, ele se transforma em um *road movie*, seguindo uma rota migratória até o Ceará, para explorar as conexões dinâmicas entre São Paulo e o Nordeste. Essa jornada destaca as histórias de vida das pessoas, que migraram, e a permanência de suas ligações com o Bixiga. Ao invés de simplesmente validar uma tese preconcebida com entrevistas de especialistas, *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021) adota uma abordagem experimental e pessoal, enfatizando a narrativa através de poesias e experiências pessoais. Esse método produz uma realidade sobre o Bixiga, que dialoga com perspectivas acadêmicas, mas é fundamentada na subjetividade e na experiência pessoal dos produtores, oferecendo um novo modelo de produção e representação do território urbano.

O Coletivo Cinequebrada e suas produções e atividades, e o documentário *Oxente Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021) são dois exemplos de ações/produções audiovisuais, que irão participar desse movimento, para repensar a representação e os processos identitários nessa região. O primeiro é um coletivo de produção audiovisual, que se inicia produzindo sessões de cinema nas ruas do Bixiga e, aos poucos, vai ampliando suas atividades para a produção de conteúdo local sempre com o envolvimento da população do bairro, envolvendo-se, também, nesses debates mais amplos desse território. Já o segundo é um longa documental produzido pela Caramuja, pesquisa, memória e audiovisual, produtora formada por um casal de jovens produtores vindos do Jardim Ibirapuera, extremo sul da cidade, e que migraram

para o Bixiga. O filme é uma reflexão sobre as representações e a importância dos povos nordestinos na formação dessa região como ainda os sentidos desses fluxos migratórios existentes até os dias atuais. Enquanto um pensa a comunicação em um nível mais comunitário, o outro vai pensar a relação que o Bixiga estabelece com outras regiões da cidade e do Brasil.

Para compreendermos a contribuição do cinema periférico, acreditamos que seria importante refletirmos e analisarmos outras formas de representação audiovisual, que haviam sido produzidas no Bixiga. A partir desse questionamento, realizamos um levantamento prévio de filmes. A primeira delas, os filmes que trazem uma perspectiva mais periférica ou contra-hegemônica. Nessa categoria, pareciam se enquadrar o Coletivo Cinequebrada, o documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021) bem como os longas ficcionais como *Um dia com Jerusa* (Ferreira, 2020), *O Pai da Rita* (Araujo, 2022) e *Helen* (Collazzo, 2021). Na segunda perspectiva, encontramos os trabalhos, que são centrados numa perspectiva mais hegemônica e constroem narrativas centradas em personagens italianos: *Bexiga, ano zero* (Jehá, 1971), *Teu mundo não cabe nos meus olhos* (Nascimento, 2018) e *O Vendedor do Linguíça* (Laurelli, 1962). Como veremos no desenvolvimento desta Dissertação, são filmes que desenvolvem um olhar diretamente relacionado ao território onde estão inseridas suas narrativas.

Ao nos abrirmos para as possibilidades que o campo nos apresentava, podemos estar e vivenciar locais onde não havíamos pensado em um primeiro momento. Em contato com nossos interlocutores no campo, percebemos que a relação que esses coletivos estabeleciam com a cidade impactava diretamente na forma de organização e produção desses grupos.

Almendary e Borelli (2021), ao analisarem a circulação de produções audiovisual de jovens periféricos em São Paulo, pontuam o papel dessas produções como ferramenta de ativismo cultural e de luta por visibilidade. Através dessas produções, esses jovens criam circuitos alternativos de circulação de filmes, incluindo o uso de plataformas digitais e a organização de festivais e mostras audiovisuais, tensionando espaços tradicionais e permitindo que novas vozes e narrativas surjam.

Grupos que não eram representados ou não se identificavam com os significados atribuídos pelas mídias agora têm a oportunidade de ocupar esses espaços, produzir cultura e construir políticas de visibilidade. Produzir visibilidade é, portanto, uma ação política, a qual permite que os movimentos sociais e os grupos

subalternizados tenham acesso equitativo à arena política e gerem condições para a apropriação imagética, social e política, que os retirem da posição de reféns da cultura hegemônica e da invisibilidade. Essas mudanças são importantes para a promoção da equidade e justiça social, como destacam as autoras:

Esses jovens na cidade de São Paulo – com suas práticas de comunicação e cultura atravessadas pela imagem, pelo audiovisual e pelo documentário – valem-se das tensões e brechas resultantes da democratização do acesso e da integração às tecnologias, para criar estratégias de visibilidade em um contexto congestionado por imagens reprodutoras de desigualdades, formas de dominação e discriminação. Constroem narrativas que combatem estigmas e estereótipos sobre regiões periféricas, racismo, xenofobia, homofobia e violência de gênero; comunicam seus pontos de vista; reivindicam o direito à cidade e a uma educação de qualidade; diminuem lacunas de informação e criam imaginários que dialogam diretamente com seus pares e com o mundo que os cerca; articulam relações com seus territórios, mas não se limitam a eles, porque imersos em dimensões características das culturas digitais; definem e exercitam lugares de enunciação e ação; forjam identidades, pertencimento e significação em relação ao entorno e a outros grupos sociais; fabricam imagens afirmativas de si mesmos e produzem políticas de visibilidade pelo audiovisual, em particular pelo documentário (Almendary; Borelli, 2021, p. 223).

Nessa articulação de coletivos, está a disputa da própria categoria de “periferia”, aqui reinterpretada como uma linha relacional, que conecta múltiplas populações e espacialidades interligadas por meio de percursos, os quais atravessam toda a cidade. Como aponta Aderaldo (2021), “periferia” passa a ser vista como uma aliança capaz de agregar distintas populações marcadas por processos de subalternização em torno de uma referência comum em vez de uma identidade cultural homogênea ou “guetos” isolados. Segundo o autor, é imprescindível destacar a importância das análises antropológicas para desvelar as dinâmicas socioespaciais contemporâneas, em especial as contribuições de Michel Agier, que produz teorias etnográficas baseadas na experiência circulatória de “homens-fronteira” e em ambientes “lugares-fronteira”.

Nesse sentido, essas experiências nos direcionam para um “cosmopolitismo” específico, já que a chegada na fronteira e a entrada no “labirinto cultural” que marca essa experiência envolvem a consciência de pertencer ao mundo. Venanzoni (2021), ao estudar a produção audiovisual de coletivos periféricos, ressalta a importância do

território para essas produções. Esse apontamento, também, foi percebido em nossas investigações de campo.

Atualmente, a região do Bixiga vive um processo de afirmação de grupos silenciados e periféricos, que reúnem identidades urbanas, étnico-raciais e ativismos artísticos na busca de formas de (re)existência e estratégias de visibilidade e audibilidade dessa multiplicidade de identidades construídas, reivindicadas e performadas. São iniciativas, que buscam olhar para o bairro e construí-lo como um território da interculturalidade (Pereira *et al.*, 2024).

Situado no bairro da Bela Vista, centro de São Paulo, o Bixiga se desenvolve como uma região com características periféricas. Uma região ocupada por indígenas, que, com o crescimento da cidade, passou a ser ocupada pela comunidade negra, que trabalhava na região da Sé, dando origem ao Quilombo Saracura. Na década de 1920, estimulado pelas políticas de embranquecimento, um grande contingente de italianos ocupou o território. A partir da década de 1950, foi a vez dos nordestinos. Mais recentemente, tem recebido um grande fluxo de migrantes angolanos, sírios e de diversas outras regiões do interior do Brasil além de um enorme contingente de coletivos culturais. É uma região que nasce como periférica, mas que, com o crescimento da cidade e a proximidade com o centro, passa a ser vista e narrada pelas mídias e pelos grupos hegemônicos como italiana. Essa visão está explícita em filmes como *Bexiga, ano zero* (Jehá, 1971) e *O Vendedor de Linguíça* (Laurelli, 1962), por exemplo.

Durante as últimas décadas, tem passado, também, por um processo de especulação imobiliária e projetos de gentrificação, que expulsam dali as camadas mais pobres – normalmente negras e nordestinas. No contexto atual, duas frentes, que se articulam entre si, têm protagonizado os debates sobre a preservação do patrimônio histórico e cultural do Bixiga. Uma primeira frente de debates se debruça sobre os 20 anos de tombamento histórico do território, junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Nesse movimento, tivemos a promoção do ciclo de debates no CPF SESC chamado “Território Bixiga”, do qual participamos. Já o segundo movimento, se dá em decorrência da instalação da nova estação de metrô na região – Linha 6 (Laranja) –, que, oficialmente, teria o nome de “Estação 14 Bis”. Durante o processo de escavação para as obras viárias, foram encontrados alguns vestígios arqueológicos de ocupação quilombola na região. Apesar de serem favoráveis à construção da estação de metrô, mas mobilizados com essas

descobertas, um grupo de moradores e movimentos sociais se reuniu para a criação de um coletivo, que se articula em reuniões presenciais, eventos e debates através de um perfil do *Instagram* e em redes fechadas, como o grupo do *WhatsApp*, chamado Saracura Vai-Vai. Através da reunião de documentos oficiais, eles têm realizado uma série de denúncias com relação ao descaso do IPHAN, que, simplesmente, parece ter ignorado a importância desses achados arqueológicos, bem como pela falta de diálogo ao desapropriarem a Escola de Samba Vai-Vai de sua sede para a construção da estação.

Nesse debate, eles têm reivindicado três demandas como principais: a interrupção das escavações para fazer uma busca arqueológica mais profunda; a criação de um memorial, na futura estação de metrô, com esses vestígios arqueológicos; e a mudança de nome da estação para “Saracura Vai-Vai” (afirmando a presença do quilombo, que originou o bairro, e da escola de samba erigida no mesmo local). Nesse contexto, reivindicam, ainda, estudos para a criação de políticas habitacionais, que garantam a permanência dessas populações tradicionais, as Zonas Especiais de Interesse Social (ZEIS).

Participamos de reuniões bem como acompanhamos suas atividades nas redes sociais. O Coletivo Estação Saracura Vai-Vai tem mobilizado uma grande rede de articulação criada junto ao poder público e a ocorrência de uma série de reuniões e audiências públicas na Câmara Municipal. Apesar da urgência nesse debate, toda a discussão, que tem sido levantada e articulada por esses fatos, se deve, em grande parte, a uma enorme força de mobilização, que já existia no Bixiga.

Ao longo deste processo de pesquisa, foi muito comum questionarmos se esses processos de engajamento e criação de redes seriam possíveis ocorrerem em outras localidades. Nesse caso, encontramos diversas pessoas, ao longo deste trabalho, que produziram trabalhos acadêmicos e que contribuem para tensionar a visão hegemônica, refletindo sobre essas vozes silenciadas.

Como apontamos no início desta Introdução, apesar de reconhecermos o Bixiga como uma região com características periféricas, essa noção não é um dado autoexplicativo e totalizante. Ela precisa ser construída, problematizada e tensionada. Nesta trajetória de pesquisa, encontramos atores sociais e pesquisadores, que concordam com essa afirmação. No entanto, também, encontramos os que discordam de tal colocação. Para esses últimos, o Bixiga deixa de ser uma periferia a partir do momento em que a cidade cresce e as periferias se instauram mais nas bordas da

cidade, fazendo com que o Bixiga esteja localizado no que é considerado uma área central da cidade.

Nesse sentido, independentemente se concordamos ou não com tal pensamento, é possível percebermos que a construção do espaço se estabelece a partir de duas perspectivas, que se complementam, mas que, muitas vezes, são colocadas como antagônicas. A primeira se dá a partir da construção do espaço físico ou geográfico. Nesse cenário, foi comum encontrarmos pessoas, sobretudo nos eventos do CPF Sesc – um espaço que recebe pessoas de fora do bairro – com a percepção de ser um território elitizado. Embora seja um território com população que tem salários acima da média municipal,¹² é um território que possui diversas edificações precarizadas (cortiços, prédios degradados, ruas estreitas e problemas com coleta de lixo entre outros). Apesar de reconhecermos a importância de se olhar para os espaços físicos, essa visão, exclusivamente sob o ponto de vista material, parece não dar conta de explicar a complexidade que é esse território.

Pensar o Bixiga sob a perspectiva periférica ultrapassa as questões materiais que o constituem, pois envolve, também, a compreensão sobre os processos de produção simbólica e identitária, que se constituem a partir do território. Em conversas informais de campo, Daniel Fagundes relatou que, antes de chegar ao Bixiga, ele o percebia como um lugar de *playboy*, um local mais elitizado se comparado ao território de onde ele vinha. Aos poucos, ele passou a se identificar com a população nordestina, que ali se instalara, e percebeu que as dinâmicas de sociabilidade e produções sonoras eram muito parecidas com as da periferia: o barulho das motos aos domingos, a dinâmica e a diversidade dos tipos musicais existentes ao longo da semana, de quinta à segunda-feira. Tal visão é compartilhada com outras pessoas de origem nordestina, que, também, encontramos neste trabalho de campo.

Mas não só os nordestinos. Também, escutamos relatos de uma pessoa, de ascendência judaica, que, através do *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021), pôde lembrar da chegada de seus antepassados aqui no Brasil em decorrência da fuga provocada pela Segunda Guerra Mundial. Esse filme foi um vetor de promoção deste tipo de discussão, processos de troca e reconhecimento de povos, que se identificam através dos processos diaspóricos e subalternizados.

O Bixiga é esse território plural, que se constrói a partir dos diversos fluxos migratórios ao longo da história: os indígenas, negros, italianos, nordestinos e, atualmente, um grande fluxo migratório de produtores culturais africanos e palestinos

entre outros. Diversos grupos étnicos e raciais, muitas vezes fugidos de situações de precariedade, se estabelecem nesse território como um processo de transição para situações mais permanentes. Assim como Aderaldo (2021) defende que as “periferias” não se limitam à escassez e falta, e sim são sistemas multilocalizados de interação capazes de produzir centralidades alternativas e revelar outras sensibilidades territoriais, essa mesma posição epistemológica pode ser encarada para se pensar o território do Bixiga.

Por sua localidade central na cidade, esse território articula vários fluxos, nós e pontos de conexão entre muitas territorialidades da cidade, edificando formas de comunicação urbana (Caiafa, 2017; Pereira; Rett; Bezerra, 2021). Essa é uma perspectiva analítica útil para entender fluxos e redes de pessoas, imaginários, colaborações, dinâmicas de produção/consumo, ativismos e usos de mídias digitais que se articulam em alguns nós da cidade, trazendo dinamismo, visibilidade e potência para muitas ações urbanas políticas e comunicacionais, que ali se apresentam.

Como forma de resistência a esses processos de gentrificação, os grupos estão reivindicando a produção de novas formas de identidade e representação (Hall, 1997, 2003; Woodward, 2014) sobre o território. O Bixiga é uma metáfora para a cidade e as formas de sociabilidade e alianças em rede (Butler, 2018), que queremos perceber e analisar. Nessa disputa, tanto os moradores locais quanto pessoas vindas de outros territórios têm contribuído para essa construção.

A partir de nossas imersões em campo bem como da articulação com a literatura que estávamos estudando e discutindo, assim como já apontamos anteriormente, esta pesquisa parte do campo à teoria.

Apresentamos, a seguir, um pouco do quadro teórico-conceitual, que compõe este trabalho. Dessa forma, os conceitos/noções de identidade, representação e comunicação urbana se tornaram pilares fundamentais para compreendermos as dinâmicas sociais e culturais, que aqueles grupos viviam. Nascido na Inglaterra, na década de 1960, os Estudos Culturais foram um centro de pesquisa, que se estruturaram como um campo interdisciplinar para explorar as complexas relações entre cultura, poder e sociedade. Nesse sentido, os conceitos de identidade, representação e diferença dali provenientes contribuem para compreendermos as formas como os grupos encontram para escapar dos processos de homogeneização impostos pelas forças da modernidade.

Hall (2014), um dos principais intelectuais dessa perspectiva, considera a identidade não como uma entidade fixa, mas como um processo contínuo de construção e reconstrução, influenciado por contextos históricos, sociais e políticos. Tal perspectiva revela a identidade como uma forma de “tornar-se”, uma negociação permanente entre o indivíduo e o coletivo, moldada por práticas discursivas e simbólicas, que permitem às pessoas se posicionarem no mundo. Os Estudos Culturais, portanto, fornecem ferramentas críticas para desvendar como as identidades são formadas, manifestadas e transformadas dentro de diversos contextos culturais.

Nessa linha, a representação é pensada como um mecanismo através do qual o mundo é interpretado e significado, tendo um papel central na maneira como as identidades são percebidas e expressas. Esse conceito sublinha o papel da linguagem, das imagens e das práticas culturais na construção da realidade, mediando nossa compreensão do mundo e das diversas identidades, que o habitam. Nesse contexto, Hall (2014) destaca a importância da diferença como um eixo fundamental nas discussões sobre equidade, poder e resistência. Ao destacar a diferença, o autor discute a forma pela qual a distinção entre “nós” e “eles” é construída, desafiando as narrativas dominantes, que, frequentemente, marginalizam vozes e perspectivas divergentes. Nesse sentido, destacamos a importância de entendermos esses conceitos como categorias analíticas, que contribuem para a compreensão a sociedade, que dialogam e se retroalimentam.

Em diálogo como os Estudos Culturais, e preocupados como o processo de modernização que se estabelece na América Latina, García Canclini (2001) e Martín-Barbero (2014b) argumentam sobre construção de um contexto de diversidade e hibridização para o estabelecimento desse contexto social. Enquanto Martín-Barbero realça a importância da mediação cultural e da comunicação na configuração das identidades urbanas, oferecendo uma visão da cidade como um palco de encontros culturais diversificados e de constante transformação, García Canclini argumenta que é a partir da hibridização que os processos culturais são influenciados por interações entre o global e o local, gerando formas culturais novas e complexas. Esses autores contribuem para compreender os mecanismos utilizados pelos grupos para, ora incorporar, ora resistir à modernização.

No artigo *A virada das mobilidades: fluxos, fixos e fricções* (Freire-Medeiros; Lages, 2020), os autores exploram a complexidade do movimento interdependente de

peças, capitais, bens e imagens, ressaltando a importância de compreender as mobilidades e imobilidades na teoria social contemporânea. Eles destacam o trabalho de John Urry como um importante articulador da “virada das mobilidades”, um movimento epistemológico, que enfatiza a interconexão e o fluxo contínuo como características fundamentais da sociedade globalizada. Esse artigo analisa as dimensões regulatórias e as desigualdades, que estruturam as práticas de mobilidade, propondo uma reflexão sobre como essas dinâmicas afetam a organização social e a experiência individual.

O contexto da virada das mobilidades, conforme descrito por Freire-Medeiros e Lages (2020), surge da necessidade de as ciências sociais refletirem sobre as transformações econômicas, a compressão espaço-temporal, a expansão dos mercados culturais e a migração em um mundo cada vez mais globalizado. Esse panorama desafia concepções tradicionais de cultura, sociedade, identidade e nação, levando à formulação de diagnósticos, que reconhecem a fluidez e a transnacionalização como elementos centrais da vida contemporânea.

Através da análise de Freire-Medeiros e Lages (2020), é possível compreendermos que a comunicação urbana, no contexto da virada das mobilidades, representa um campo fértil para investigarmos como os fluxos de mobilidade refazem, continuamente, os espaços urbanos e as identidades culturais. Eles argumentam que as mobilidades não apenas facilitam o movimento físico, mas também desempenham um papel crucial na formação de redes sociais, na circulação de ideias e imagens, e na emergência de novas formas de sociabilidade e pertencimento. Essa abordagem enfatiza a interseção entre as mobilidades físicas e virtuais, os espaços urbanos e as identidades culturais, destacando a necessidade de políticas e práticas, que reconheçam e valorizem a diversidade e a inclusão nos contextos urbanos contemporâneos .

Dentro de uma perspectiva, que dialoga a noção de comunicação urbana com a das mobilidades na cidade, o Grupo de Pesquisa (CNPq) URBESOM – Culturas Urbanas, Música e Comunicação vem realizando suas reflexões e pesquisas (Pereira *et al.*, 2024), entre as quais esta Dissertação está inserida.

Nesse processo de produção da vida social, a comunicação urbana – examinada através das contribuições teóricas de autores como Simone Luci Pereira, Janice Caiafa, Doreen Massey e Michel Agier – oferece uma lente ampliada para entender as cidades não apenas como espaços físicos, mas como arenas vibrantes

de interação social e cultural. Doreen Massey, em particular, desafia as noções convencionais de espaço, apresentando-o como um produto de inter-relações, sempre em construção e nunca finalizado. Esse entendimento enfatiza a cidade como um palimpsesto de histórias, identidades e relações, em que a comunicação desempenha um papel crucial na articulação desses múltiplos estratos. A comunicação urbana, portanto, transcende a mera transmissão de informações, atuando como um meio dinâmico através do qual se constroem e negociam significados, identidades e pertencimentos.

Por outro lado, Agier (2015) aborda a cidade como um espaço de encontro, destacando a importância dos “espaços-entre”, onde diferentes culturas e identidades coexistem, interagem e se transformam. Por esse prisma, a comunicação urbana é vista como um vetor essencial para a compreensão e facilitação desses encontros, propiciando a emergência de formas de vida híbridas e a expressão da diversidade.

Agier (2015) sugere que as cidades, ao abrigarem esses espaços de intersecção cultural, oferecem terrenos férteis para a experimentação e a inovação comunicativa, sublinhando a capacidade da comunicação de moldar e refletir a complexa tapeçaria social das urbanidades. Assim, ao integrar as perspectivas de Massey e Agier com Pereira e Caiafa, a análise da comunicação urbana revela como as cidades funcionam como ecossistemas comunicativos ricos, nos quais as dinâmicas de poder, as práticas culturais e as identidades se entrelaçam e evoluem continuamente.

Em diálogo com essas abordagens destacadas, esta pesquisa tem como base o trabalho de análise contextual e de análise fílmica articulados a partir de uma noção de trabalho de investigação de campo de inspiração etnográfica (Geertz, 2008; Pereira *et al.*, 2024). Isso quer dizer que, além da análise dos filmes e materiais audiovisuais, o trabalho de levantamento e produção de dados em campo – com a participação em sessões públicas de exibição e debates com os filmes pesquisados, conversas informais com seus produtores/diretores e o público, participação em debates atuais e articulações culturais sobre o do Bixiga –, também, serão utilizados como *corpus* de análise.

No cruzamento entre a comunicação urbana e os Estudos Culturais, a etnografia emerge como uma metodologia de pesquisa indispensável, capacitando os pesquisadores a mergulharem nas experiências urbanas e culturais. Através da prática etnográfica, é possível acessarmos as camadas mais íntimas da vida nas

idades, compreendendo as nuances da comunicação, as dinâmicas de formação de identidade e os processos de hibridização cultural de dentro para fora.

Desse modo, a etnografia, com seu compromisso com a imersão e a participação ativa no campo de estudo, permite uma compreensão holística e empática das práticas cotidianas, das narrativas locais e das interações sociais, que definem o espaço urbano. Esse método profundamente relacional e situado é particularmente valioso no contexto dos Estudos Culturais e da comunicação urbana, oferecendo abordagens ricas e matizadas, que desafiam percepções superficiais e revelam a complexidade intrínseca das cidades como espaços de encontro cultural e de expressão diversificada.

A etnografia deve ser entendida como uma “descrição densa” da realidade. Ou seja, uma descrição, que vai além da mera observação dos fatos, buscando capturar o significado que as pessoas atribuem às suas práticas e representações culturais. Conforme essa perspectiva, a etnografia não se limita apenas a uma coleta de dados objetivos, mas implica numa interpretação subjetiva dos significados culturais presentes nas práticas sociais observadas. Dessa maneira, a etnografia se propõe a compreender as formas como os indivíduos atribuem sentido às suas ações e relações sociais a partir de uma análise interpretativa e reflexiva. Dentro da perspectiva antropológica, o trabalho etnográfico se estabelece através do “material produzido por um trabalho de campo quase obsessivo de peneiramento, a longo prazo” (Geertz, 2008, p. 33).

A etnografia foi utilizada como base para o trabalho de campo, uma vez que essa prática de pesquisa estabelece “relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante” (Geertz, 2008, p. 15). Essa metodologia, que se confunde com o próprio campo da antropologia, muito mais do que um conjunto de técnicas de pesquisa, estabelece uma forma de produção de conhecimento (Geertz, 2008; Rocha, 2006).

Apesar da importância do pensamento do Geertz (2008), substituiremos o termo “informante” por “interlocutores” neste trabalho, uma vez que esse termo possibilita a construção de um pensamento a partir das trocas, que são estabelecidas em campo. Se por um lado a etnografia nasce como um desejo de encontrar o “outro”, denominado na época como “povos primitivos”, aos poucos os pesquisadores passaram a olhar para si próprios dentro desse processo de construção de conhecimento. Eles passaram a observar os atravessamentos que a pesquisa

causava em suas subjetividades, tornando-nos etnógrafos de nossas próprias sociedades (Magnani, 2002) e trazendo a autorreflexividade como central para o desenvolvimento das pesquisas.

Dentro da perspectiva antropológica, o trabalho etnográfico se estabelece através do “material produzido por um trabalho de campo quase obsessivo de peneiramento, a longo prazo” (Geertz, 2008, p. 33). Utilizada como base para o trabalho campo, desta pesquisa, a prática da etnografia busca, de acordo com Geertz (2008, p. 15), criar uma descrição densa da realidade, objetivando capturar o significado que as pessoas atribuem às suas práticas e representações culturais para além da mera observação dos fatos, ao estabelecer “relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante”.

Diferentemente de outras áreas e métodos de pesquisa mais quantitativos, que observam a realidade urbana a partir de dados estatísticos e macroestruturais, e muitas vezes produzem análises de dados a partir de teorias preestabelecidas, o etnógrafo vai a campo para um encontro com a realidade do outro. Em diálogo com Agier (2015, p. 485), este trabalho parte de um princípio de articulação, que reúne análise antropológica e o próprio trabalho de fazer a cidade:

A relação de construção e desconstrução entre o campo de pesquisa e o objeto de pesquisa que torna possível um olhar antropológico sobre a cidade. Dito de outro modo, a resposta à questão de saber se uma antropologia da cidade é possível se encontra no coração mesmo do modo de conhecimento da antropologia, que constrói e desconstrói seus objetos de pesquisa a partir de sua maneira particular, empírica, relacional e reflexiva de apreender o ‘campo’. Em primeiro lugar, porque esta abordagem permite descrever a cidade do interior por aquela ou aquele que está implicada(o).

Apesar de a etnografia ser diretamente ligada à antropologia, esse método não é exclusivo desse campo. Para Sodré (2006), a comunicação se estabelece como um campo interdisciplinar, que utiliza as metodologias e técnicas de pesquisa usadas em outros campos científicos já consagrados, como a linguística e as ciências sociais. Nesse sentido, para fins desta pesquisa, inserida no campo da Comunicação, pensaremos essa etapa de produção de dados como trabalho de campo de inspiração etnográfica (Pereira *et al.*, 2024). Dessa forma, desenvolver uma pesquisa a partir do estabelecimento de uma relação pessoal do pesquisador com interlocutores e levar

em consideração os processos subjetivos foram necessários para o desenvolvimento de nossa análise. Segundo De Oliveira (2018, p. 73), é a partir dessas trocas intersubjetivas entre o pesquisador e seus interlocutores, que se “constitui a produção do conhecimento num movimento de aproximação e afastamento, familiaridade e estranhamento”.

Se essa pesquisa de campo se inicia centrada em uma região geográfica fixa, quando menos percebemos, ao acompanharmos nos interlocutores de campo, passamos a nos deslocar por outros territórios e a fazermos uma etnografia multissituada. Na Figura 1, temos, à esquerda, a cena de um jogo de futebol na rua Maria José, no Bixiga, e, à direita, a ocupação das ruas do Jardim Ibirapuera.

Figura 1 – Bixiga - Jardim Ibirapuera



Fonte: Acervo pessoal.

Essa perspectiva metodológica implica no “deslocamento do pesquisador de seu contexto cultural originário a outros para ele desconhecidos” (De Oliveira, 2018, p. 73). Adentramos nas discussões e observações de pesquisas desenvolvidas pelo antropólogo George Marcus (1995), que propõe uma forma de fazer pesquisa, que pensa o mundo como um sistema, superando o nacionalismo metodológico e analítico, e que surge dentro de um contexto de globalização e um grande processo de desterritorialização dos indivíduos. Para tanto, a perspectiva de uma pesquisa multisituada propõe seguir pessoas, objetos, vidas ou biografias; trama, história ou alegoria; conflitos e metáforas; ou fenômenos ligados ao discurso (De Oliveira, 2018;

Marcus, 1995). Voltaremos a isso, ainda, nesta Introdução. Nesta experiência etnográfica, passamos a refletir sobre os fluxos e conexões em rede, que são estabelecidos a partir do Bixiga.

Conforme De Oliveira (2018), a gênese da etnografia multissituada articula quatro questões centrais: as discussões em torno da noção de sistema-mundo e a possibilidade de proporcionar uma grande narrativa sistêmica; a emergência dos fenômenos móveis e a necessidade de resposta a fenômenos empíricos recortado por fluxos culturais e informacionais de poder de pessoas em trânsito inéditos até então; a relação entre colonialismo e antropologia e o forte desejo de descolonizar as colônias e descolonizar a antropologia; e as explicações dos fenômenos complexos e as relações que estes mobilizam e/ou realizam e menos uma observação centrada em pontos específicos de forma intensiva, ao refletir sobre a importância da etnografia multissituada para o campo da comunicação, ao desestabilizar as noções de centro e periferia, admitindo a importância de se pensarem os processos de comunicação a partir de perspectivas contra hegemônicas, ou que não são pensadas a partir de uma centralidade midiática.

Durante o trabalho de campo, que ocorreu entre fevereiro de 2022 até meados de novembro de 2023, monitoramos as redes sociais de alguns coletivos e perfis pessoais, participamos de 20 eventos, conversamos com muitas pessoas, listamos, selecionamos e assistimos a muitos filmes. Estivemos abertos e disponíveis ao imponderável e imprevisto, que faz parte de qualquer experiência de investigação. Uma vez que o objetivo inicial da pesquisa era compreender os processos criativos de produção audiovisual e os produtores, precisávamos ir a campo para falarmos, encontrarmos e nos conectarmos com esses produtores.

Entre os eventos frequentados, buscamos ficamos atentos àqueles que discutiam os problemas e questões vividos pelo Bixiga e àqueles que se relacionavam ao cinema negro e periférico. Participamos de: eventos presenciais e acompanhamento das redes sociais, promovidos pelo movimento Estação Saracura Vai-Vai, o qual luta pelo reconhecimento do patrimônio arqueológico do Quilombo Saracura Vai-Vai em embate com as obras de metrô; o ciclo de debates chamado “Território Bixiga”, em decorrência dos 20 anos de tombamento do Bixiga; eventos que visam a mapear e promover as casas de cultura do Bixiga; ciclo de debates sobre o cinema negro, promovido pela Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), com exibição do filme *O Pai da Rita* (Araujo, 2022), bem como a participação

no colóquio sobre as tecnologias de comunicação das periferias, promovido pela Caramuja – Memória, Pesquisa e Audiovisual. Nesses encontros, vale destacarmos a importância do SESC, sobretudo o CPF SESC, unidade localizada no bairro Bela Vista, para fomentar os debates envolvendo o Bixiga, fortalecendo redes e fomentando grande parte desses debates sobre o território do Bixiga.

Entre os grupos e produções audiovisuais mapeadas, o documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021) e o Coletivo Cinequebrada eram os que mais se aproximavam de nossos objetivos iniciais de compreendermos as contribuições do cinema periférico para a construção do Bixiga. Enquanto o primeiro é um filme sobre a contribuição nordestina nesse território, o segundo promovia sessões de cinema de rua. São formas de compreender ou propor atividades para o território, que não havíamos encontrado em outros grupos até aquele momento, as quais se engajam na produção de uma comunicação bem como de uma realidade mais plural e democrática. São realizadores que passaram um tempo ou que moravam no Bixiga, trazendo iniciativas, que desenvolvem um olhar periférico, dentro de uma contra-hegemonia, que atuam na produção, formação e capacitação de jovens bem como a circulação, engajamento e debate sobre essas produções. Daí a razão de terem sido escolhidos como objetos/sujeitos, que integram o *corpus* de análise.

A partir disso, construímos o título “No Bixiga, sobre o Bixiga”, que traz essas reflexões sobre representações e identidades urbanas em disputa, uma vez que, como discutiremos na sequência, dialogamos com grupos, que refletiam sobre o Bixiga e que, de certa forma, estavam localizados ou tiveram uma passagem por lá. Um jogo de palavras, que alude não à dicotomia, mas à simultaneidade de estar no território e, ao mesmo tempo, falar sobre ele. O Bixiga parecia mobilizar muitas pessoas. Mesmo no Jardim Ibirapuera, espontaneamente, escutávamos histórias de pessoas, que vinham do Bixiga para contribuir, de alguma maneira, com aquela região. A partir dessas vivências de campo e reflexões, definimos nossos questionamentos de pesquisa.

Este trabalho tem como objetivo geral compreender de que forma essas produções audiovisuais emergentes contribuem para a construção e reconfiguração das identidades urbanas e do espaço territorial, refletindo sobre o papel da comunicação e da expressão cultural na articulação e (re)construção da vida urbana.

Desdobram-se daí alguns objetivos específicos. Analisamos as práticas, atividades, produções e processos criativos envolvidos nas atividades do Coletivo

Cinequebrada e do documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021), destacando como essas iniciativas desafiam representações estereotipadas e promovem uma compreensão mais inclusiva e multifacetada do território. Levantamos a pluralidade de filmes produzidos sobre o Bixiga e desenvolvemos um quadro comparativo entre essas produções com o objetivo de compreender as diferenças e semelhanças entre essas perspectivas de representação audiovisual. Além disso, esta pesquisa tem como objetivo examinar a influência dos movimentos culturais e teóricos, como os Estudos Culturais e as pesquisas acadêmicas, que refletem a realidade dentro de uma perspectiva da mobilidade, para a importância do cinema nacional e ações culturais, contribuindo para o debate sobre a importância da diversidade e da comunicação na configuração das identidades e espaços urbanos contemporâneos.

Esta dissertação foi dividida em quatro capítulos. No primeiro, discutiremos os marcos teóricos, que contribuíram para sustentar esta análise, conceitos-chave, como identidade e representação, a partir dos debates de Stuart Hall e dos Estudos Culturais, bem como o conceito de comunicação urbana (com base em Simone Luci Pereira e Janice Caiafa) e espaço, discutido por Doreen Massey. Neste caminho, a adoção de uma abordagem intercultural assim como proposta por Nestor García Canclini, foi central para desvendar a complexidade do Bixiga para além das narrativas simplificadas e hegemônicas.

Ao nos debruçarmos sobre esses conceitos, buscamos compreender como as narrativas audiovisuais contribuem para a criação das realidades urbanas serem construídas e contestadas. Tal perspectiva não apenas desafia as visões predominantes, que, muitas vezes, reduzem o Bixiga a estereótipos, mas também realça a riqueza e a pluralidade, que caracterizam esse território, revelando a sua importância como um microcosmo das dinâmicas sociais e culturais urbanas.

No segundo capítulo, nós nos aprofundaremos sobre o contexto do Bixiga e suas múltiplas representações audiovisuais. Normalmente representado pelo pensamento hegemônico como um território italiano, compreendemos o Bixiga como um território da interculturalidade. Através de uma lente crítica, buscamos compreender as múltiplas formas através das quais o território é representado e vivenciado: a perspectiva branca e hegemônica, a perspectiva negra e a perspectiva periférica. Coletivos juvenis e urbanos emergem como protagonistas nesse cenário, utilizando a criatividade para redefinir e politizar esse espaço. Essas dinâmicas

destacam o papel fundamental do audiovisual na contestação e reconstrução de narrativas sobre o território, sublinhando a capacidade dessas expressões em catalisar mudanças e fomentar uma compreensão mais complexa e intercultural do Bixiga.

Nos capítulos três e quatro, foi o momento para explorarmos a atuação dos coletivos analisados: a atuação do Coletivo Cinequebrada e o documentário *Oxente Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021). Considerados aqui como representantes de uma perspectiva periférica, esses coletivos foram examinados não apenas como formas de arte ou entretenimento, mas como ferramentas poderosas na construção de ativismos e identidades urbanas e na reconfiguração das representações do Bixiga. Ao desafiar percepções estabelecidas e ampliarem o diálogo sobre o território, esses coletivos e suas produções contribuíram para uma narrativa mais rica e diversificada, promovendo uma compreensão ampliada da intersecção entre espaço, identidade e cultura.

Para finalizarmos, nas Considerações Finais, buscamos compreender o papel desses grupos e suas produções para a articulação de uma visão sobre o Bixiga intercultural e que valoriza a pluralidade e a resistência, apontando, ainda, desdobramentos futuros e possíveis para esta pesquisa.

CAPÍTULO 1 – COMUNICAÇÃO URBANA, IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO: DESENVOLVIMENTO DE UM QUADRO ANALÍTICO

Neste primeiro capítulo, aprofundaremos sobre as bases conceituais e metodológicas, que contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa. Em um primeiro momento, discutiremos a dinâmica da comunicação urbana, destacando a cidade como um lócus fundamental para a produção da diferença, onde o direito à cidade se torna coletivo em meio às transformações e crises urbanas. Em seguida, apresentaremos a importância da etnografia para o desenvolvimento do campo de comunicação, suas abordagens contemporâneas mais dinâmicas e colaborativas, sendo reconhecida por sua capacidade de revelar nuances comunicacionais e promover a participação ativa das comunidades. Por fim, nos dois últimos tópicos, analisaremos a contribuição dos Estudos Culturais e Pós-coloniais, centrados na figura de Stuart Hall, para a compreensão crítica dos conceitos de identidade e representação. Na sua versão latino-americana, os Estudos Culturais destacam a necessidade de um pensamento independente, que contribua para a formação de um olhar para as produções culturais, como resistência aos processos de homogeneização, que geram processos de hibridização e interculturalidade.

1.1 Comunicação urbana: a cidade como local da diferença

A partir dos anos 1980, uma série de transformações na sociedade global exigiu que as ciências sociais enfrentassem desafios para repensar conceitos tradicionais desses campos de estudos. A reestruturação econômica, a expansão dos mercados de bens-culturais, o aumento nos fluxos migratórios dos sujeitos “coloniais” rumo às antigas metrópoles e a aceleração da vida cotidiana com o aumento da dependência dos fluxos digitais, entre outros, são aspectos desse novo contexto, que contribui para novas perspectivas para a produção científica. Conceitos, como Cultura, Sociedade, Identidade e Estado-nação, deixam de ser entendidos como universais e passam a ser vistos a partir de diversas perspectivas, sendo substituídos por metáforas mais fluidas, como rede, fluxo e mobilidade, resultando na “virada das mobilidades” (*mobilities turn*), uma perspectiva, que busca estudar os fenômenos em que “haja o entrelaçamento de movimento, representações e práticas, sustentado por infraestruturas materiais conectadas” (Freire-Medeiros; Lages, 2020, p. 122).

Nesse contexto, a noção de rede é entendida nas ciências sociais como um “conjunto esparso de relações de convivência, dos laços e conexões interpessoais” (Freire-Medeiros; Lages, 2020, p. 125) e que produzem processos subjetivos distintos em cada indivíduo. Essa perspectiva analítica impõe duas questões, que são importantes de serem pensadas. A primeira é repensar as relações entre as entidades não humanas e humanas, compreendendo as mobilidades e a construção de pontos, que se estabelecem nos percursos. Para a segunda, deve-se pensar o movimento em relação aos fixos e fricções; daí pensar a mobilidade a partir das circulações bem como pelas imobilidades.

Dentro do contexto da modernidade, grande parte da população mundial vive em ambientes urbanos, como destaca Harvey (2012). O tipo de cidade que desejamos está intimamente ligado aos laços sociais, à relação com a natureza, aos estilos de vida, às tecnologias e aos valores estéticos. O direito à cidade vai além do acesso individual aos recursos urbanos. É o direito de transformar a nós mesmos por meio da transformação da cidade. É um direito coletivo, pois depende do poder coletivo de moldar o processo de urbanização. A liberdade de construir e reconstruir a cidade e a si mesmo é um dos direitos humanos mais preciosos e negligenciados.

Historicamente, as cidades surgiram da concentração social e geográfica do excedente produzido, tornando a urbanização um fenômeno de classe. No capitalismo, a urbanização está intimamente ligada ao desenvolvimento do sistema, já que os capitalistas precisam gerar excedente para obter mais-valia, que é reinvestida para aumentar o excedente.

Cidade passa a ser um espaço para a absorção do capital excedente. No período moderno pós-revolução francesa, grandes reformas urbanas buscaram criar condições de existência de espaços urbanos cada vez maiores, gerando graves crises urbanas a partir da estruturação de um grande sistema de financiamento cada vez mais conectado em escala global. Ao longo da história, até os dias atuais, esses processos de remoção e transformação urbana são sempre envoltos em muita violência, processos de limpeza urbana e remoção das camadas mais empobrecidas, num processo que Harvey (2012, p. 83) chama de gentrificação:

Esta descrição, escrita em 1872, aplica-se diretamente ao desenvolvimento urbano de grande parte da Ásia – Delhi, Seul, Mumbai – assim como à *gentrification* em Nova York. Um processo de deslocamento, que chamo ‘acumulação por despossessão’, encontra-

se no cerne da urbanização sob o capitalismo; é o espelho da absorção de capital pelo desenvolvimento urbano e está causando numerosos conflitos em torno da captura das terras valiosas de populações de baixa renda que nelas puderam viver por muitos anos.

As reformas urbanas parisienses, lembra Harvey (2012), iniciadas em 1848 e que culminaram nos movimentos da Comuna de Paris, e as reformas metropolitanas iniciadas em 1940 em cidades dos EUA, que geraram um grande processo de suburbanização e culminaram nos movimentos da contracultura em 1968, são dois exemplos de movimentos contestatórios desse modelo de desenvolvimento. O direito à cidade, nesse período histórico, surge como um conceito, que contribui para refletir sobre o significado de controle sobre o processo de transformações dos territórios para exploração econômica, direito de uso desde as áreas rurais até as urbanas.

O direito à cidade deve ser adotado como um lema operacional e um ideal político, conforme Harvey (2012), buscando democratizar o processo de comando das trocas de capitais e da produção do excedente. É imprescindível reconhecermos que as cidades estão sempre em movimento e que as revoltas, que surgem nelas, têm o potencial de se espalharem para outras áreas. Nesse contexto, é necessário encontrarmos uma saída. Um exemplo disso é o movimento de assembleias locais e a articulação de diversos grupos da população em La Paz, Bolívia, que trouxe uma nova dinâmica de luta capaz de abalar temporariamente a lógica da cidade. Essa luta precisa ser anticapitalista em sua essência, evitando cair no reformismo, lembra-nos o autor. É fundamental buscarmos a construção de “cidades socialistas” ou uma rede global de cidades insurgentes, onde o global interage e se conecta com as questões locais. Dessa forma, o termo “direito à cidade” é disputado por diferentes grupos, cada um com sua perspectiva particular.

Como observaremos com maior profundidade, no processo de desenvolvimento da cidade de São Paulo assim como em outras cidades no mundo, parece ser uma tônica global essa dinâmica, que impõe, através da força, a expulsão das classes mais pobres para a construção de novos empreendimentos imobiliários, que vão beneficiar as classes mais privilegiadas. Diferentemente do que aponta Fanon (2022, p. 34), quando afirma que nas sociedades capitalistas se desenvolve um “clima de submissão e inibição que ameniza consideravelmente o trabalho das forças de segurança pública”, mesmo nos países ditos como “desenvolvidos”, o uso da violência, também, é muito presente, refletindo uma lógica desenvolvida nos períodos

coloniais. A especificidade, no caso brasileiro, é o fato de essa segregação, também, ter um caráter racial: observamos um aumento substancial de pessoas negras e indígenas quando olhamos para classes mais pobres.

Nas últimas décadas, as reivindicações em torno do direito à cidade ganharam destaque, especialmente a partir dos anos 2000. É fundamental repensarmos o sentido comum e urbano na virada do século XIX, de sua representação de cidade predominantemente baseada em discussões tecnocráticas e mercadológicas, para uma visão do urbano no século XXI, reconhecendo que a vida urbana não é um estado acabado, mas sim uma dinâmica em constante produção e apropriação.

Como nos aponta Cruces (2016), a compreensão dos circuitos e fluxos na cidade requer a junção das dimensões macro e micro, considerando tanto as estruturas preexistentes quanto os resultados, que surgem cotidianamente. O espaço urbano está intrinsecamente relacionado ao poder e à subjetividade, refletindo a complexidade da metropolização. É primordial ressaltarmos que a cidade não é o oposto do rural, mas sim uma articulação de diversas instâncias, como as políticas, culturais, comunicacionais, estruturais e geográficas. Essas múltiplas camadas se entrelaçam, formando um novo léxico para nomear as novas articulações urbanas.

Para além do direito à cidade, Agier (2015) vai apontar para a necessidade de se pensar o “fazer-cidade”, uma vez que esse conceito, também, está em disputa e, muitas vezes, pode apontar para algo vazio ou sem substância concreta. O movimento de “fazer-cidade” surge a partir de uma sensação de ausência e é impulsionado por um processo, que envolve “negociação; mas, para que ela exista, é preciso que, em um dado momento, alguma coisa tenha acontecido, uma comunidade em movimento, pessoas que chegaram e fizeram o gesto político da ocupação” (Agier, 2015, p. 491). Através do constante movimento de “fazer-cidade”, é possível encontrarmos elementos da cidade nas experiências concretas do espaço, permitindo a reconstrução desse horizonte aberto, como um espaço inacabado. Como aponta Agier (2015), é justamente no ato de descrever e compreender o movimento permanente de “transformação urbana no tempo e no espaço” que podemos contribuir com um olhar antropológico sobre a cidade. A partir dessa perspectiva, é essencial, para os trabalhos de pesquisa que se debruçam sobre essa realidade, partirem de uma noção epistemológica, que possibilite pensar a construção e desconstrução dos objetos de estudo, permitindo um olhar reflexivo e relacional, proporcionando uma descrição da cidade a partir da perspectiva do pesquisador implicado no local de onde fala. Essa

abordagem enfatiza a potência analítica da subjetividade etnográfica em contraste com dados estatísticos e abordagens quantitativas. Como nos aponta o autor, a antropologia do fazer a cidade, abordada sob um ponto de vista social, político e cultural, evidencia três efeitos centrais – invasão, ocupação e instalação –, que se acumulam e colocam em movimento o direito à cidade.

Em primeiro lugar, ele permite a sobrevivência em um distanciamento (um acampamento, uma invasão de um local vazio) [...]. Em segundo lugar, o agir urbano continua na presença recalcitrante sobre o próprio local deste distanciamento [...]. Em terceiro lugar, o agir urbano opera uma transformação urbana graças a mecanismos duráveis de instalação (Agier, 2015, p. 493).

A antropologia se estruturou como uma disciplina, que, normalmente, escolhia um lugar para estudar e permanecer por longos períodos, não tendo como foco central buscar compreender como esse espaço se relaciona com outros. Em oposição a essas abordagens fixas, diversas propostas metodológicas móveis surgem para abordar esse tema do viver na cidade, tais como: etnografia multissituadas, observação flutuante (Pétonnet, 2008), cartografias, derivas (Fernandes; Herschmann, 2015) e errâncias (Jacques, 2012), por exemplo. No campo da comunicação, são metodologias, que irão contribuir para essa disciplina, uma vez que buscam compreender as formas de vida, trocas e produção de redes de sociabilidade na comunicação que não se centra, necessariamente, nos produtos e nos suportes midiáticos.

Ao comentar sobre a importância das abordagens móveis para o campo da Comunicação, Caiafa (2020) propõe uma abordagem de etnografia, que se desloca pela cidade e suas estruturas e leva em consideração a comunicação urbana, um processo abrangente, que envolve práticas, tecnologias e fluxos de informações dentro do contexto urbano. Abrange desde as interações entre indivíduos, grupos, organizações e instituições até a relação com o próprio ambiente urbano, manifestada por meio de sinais, publicidade e expressões artísticas urbanas. Diferentemente dos estudos tradicionais de comunicação, centrados apenas em produtos midiáticos, a noção de comunicação urbana está intrinsecamente ligada à dinâmica da cidade, sendo influenciada e influenciando as transformações do espaço urbano e desempenhando um papel importante como ferramenta para ações coletivas, construção de identidades e expressão de demandas e conflitos sociais. É

caracterizada pela diversidade e intensidade das mensagens e canais utilizados, uma vez que diferentes grupos sociais, culturas e ideologias coexistem nesse ambiente.

Segundo Caiafa (2002), historicamente, as cidades surgem como espaços heterogêneos, atraindo estrangeiros, desafiando tradições e gerando fluxos de imigrantes. A experiência urbana envolve a diversidade e a exposição à diferença. Nas ruas e nos meios de transporte coletivo, deparamo-nos, constantemente, com desconhecidos, estranhos que povoam nosso mundo. É nesse contexto de encontros com o desconhecido, em meio a descontinuidades e diferenças, que se estabelece um espaço singular de comunicação. Nesse espaço de exterioridade, somos confrontados com a imprevisibilidade e o anonimato, tornando nossa inserção social e identidade menos claras. Essas características marcantes das cidades despertam críticas e, ao mesmo tempo, proporcionam a experiência de estranhamento e o inesperado, que resultam da exposição à diferença. No entanto, os sistemas capitalistas, que privilegiam os espaços privados em detrimento do público, criam mecanismos de isolamento, que, aos poucos, minam a produção dessas alteridades. A comunicação urbana, nesse contexto, envolve a evocação dos processos comunicativos relacionados à alteridade, destacando-se a comunicação da diferença, como diz Caiafa (2002). Nesses encontros com estranhos nos espaços urbanos, a alteridade desempenha um papel ativo nos processos comunicativos.

A cidade como regime singular de integração local, circuito de trajetórias, espaço de exterioridade e de comunicação da diferença só se realiza quando há produção de espaços coletivos. Como vimos, a privatização do espaço urbano conduz a um circuito fechado onde a experiência com o estranho, o estrangeirismo como devir não acontece. Aqui a cidade perde toda a sua capacidade de revide, a sua aventura própria (Caiafa, 2002, p. 13).

A partir da noção de alteridade, uma das marcas das relações que se desenvolvem na cidade é a produção de identidades diversas e, muitas vezes, ambíguas e plurais. Na perspectiva da autora, essa ambiguidade é parte da “comunicação da diferença”, na qual os atos comunicativos não estão apenas ligados a marcas reconhecíveis do código ou às identidades dos envolvidos, mas também enfatizam uma dimensão de estranhamento. Essa experiência de contato com estranhos em espaços urbanos coletivos é marcada pela ativa presença da alteridade nos processos comunicativos. No caso brasileiro, o mito da democracia racial tem sido

utilizado como mecanismo ideológico de um suposto convívio pacífico entre os diferentes. A cidade do capital, com seus mecanismos de controle, também passa pela criação de uma série de mecanismos de eliminação dessas alteridades e, conseqüentemente, das identidades.

Nesse sentido, a noção de identidade e formas de articulação que os grupos estabelecem pode variar entre os grupos e contextos sociais nos quais os indivíduos são inseridos. Como nos aponta Massey (2000), a mobilidade e o poder sobre os fluxos e movimentos variam entre grupos sociais, levantando questões sociais e conceituais, que vão além da desigualdade. A “compressão de tempo-espaço” impacta a vida dos abastados das sociedades do primeiro mundo não apenas em suas viagens, mas também nos recursos, que consomem de todo o mundo, com implicações ambientais e restrições, que afetam outros grupos antes de atingir suas próprias vidas. Isso levanta a questão de como nossa mobilidade e poder em relação à mobilidade e à comunicação podem aumentar o confinamento espacial de outros grupos.

Dentro de um contexto global e complexidade contemporânea, é muito importante compreendermos os espaços a partir da conexão que estes articulam. Atualmente, nas ciências sociais e humanas (incluímos a comunicação neste debate), a noção de lugar, frequentemente, é pensada como imobilista e reacionária em contraste com a noção de tempo associada ao progresso. Há quem considere o “sentido global de lugar” como uma fonte estável de identidade, embora muitos progressistas rejeitem essa visão, considerando-a uma fuga da dinâmica da vida real. A partir desse debate, Massey (2000) afirma que a questão crucial reside em encontrar uma abordagem progressista para o conceito de lugar, que seja adequada aos desafios da contemporaneidade e às disputas políticas ancoradas no espaço local. Isso envolve a tarefa de preservar a ideia de diferença geográfica, singularidade e raízes, caso as pessoas desejem, sem cair em armadilhas reacionárias. A concepção “reacionária” do lugar, que pressupõe identidades essenciais ligadas a espaços e promove a construção de fronteiras, suscita preocupações quanto à sua compatibilidade com um mundo globalizado e interconectado. Como discutiremos na sequência (no tópico 1.3 Identidade e representação), toda a perspectiva pós-colonial se constitui a partir da desconstrução de concepções e interpretações essencialistas e fixas da realidade social.

Portanto, ao invés de conceber lugares como espaços delimitados por fronteiras físicas, podemos visualizá-los como pontos interligados em uma teia complexa de relações e interações sociais. Muitas dessas conexões, experiências e compreensões sociais transcendem, amplamente, a escala tradicionalmente atribuída ao próprio local, que pode variar de uma rua a uma região ou até mesmo a um continente. Nesse cenário, Massey (2000) aponta para quatro características principais, que devemos levar em consideração ao pensar o espaço sobre uma perspectiva mais progressista. Em primeiro lugar, os lugares podem ser entendidos como produtos das interações sociais que os caracterizam, e essas interações são intrinsecamente dinâmicas, evitando qualquer rigidez temporal. Segundo, as fronteiras convencionais não são uma característica essencial dos lugares, pois sua delimitação rígida é questionável. Em terceiro, a singularidade dos lugares é, frequentemente, contestada, pois eles, continuamente, abrigam conflitos internos e múltiplas identidades em constante evolução. Por final, a especificidade de um lugar não é uma resultante de uma história internalizada e única, mas sim uma complexa interação de diversas influências e relações geográficas mais amplas.

A globalização (na economia, na cultura ou em qualquer outra coisa) não acarreta simplesmente homogeneização. Ao contrário, a globalização das relações sociais é uma outra fonte (da reprodução) do desenvolvimento geográfico desigual e, assim, da singularidade do lugar. Há a especificidade do lugar que deriva do fato de que cada lugar é o centro de uma mistura distinta das relações sociais mais amplas com as mais locais. Há o fato de que essa mesma mistura em um lugar pode produzir efeitos que poderiam não ocorrer de outra maneira. Finalmente, todas essas relações interagem com a história acumulada de um lugar e ganham um elemento a mais na especificidade dessa história, além de interagir com essa própria história imaginada como o produto de camadas superpostas de diferentes conjuntos tanto locais quanto com o mundo mais amplo (Massey, 2000, p. 185).

Dentro do contexto da mobilidade, é crucial destacarmos a relevância das metodologias móveis na condução de pesquisas científicas. Especificamente, a etnografia assume um papel fundamental nesse cenário, pois proporciona uma mudança de perspectiva em relação ao estudo das cidades. É preciso pensarmos a cidade para além de uma abordagem planejada, a partir das macroestruturas urbanas e distanciada da realidade. Nesse aspecto, as metodologias móveis direcionam o olhar para o âmbito micro, onde as relações sociais e culturais são construídas no

cotidiano, no tecido da sociedade. Essa mudança de enfoque permite uma compreensão mais profunda e abrangente da dinâmica urbana, destacando as interações humanas, os contextos culturais e interculturais e as complexidades, que moldam a vida nas cidades. Ao refletir nessa problemática discutida até aqui, sob orientação da professora Simone Luci Pereira, sem nos prendermos com as discussões mais clássicas da antropologia e a rigidez e os procedimentos de uma metodologia de pesquisa, refletimos sobre uma postura de pesquisa, que vai a campo a partir da observação, do diálogo e das trocas intersubjetivas. Para além de uma técnica, a etnografia passa a ser entendida como uma episteme, que produz uma compreensão de mundo em diálogo e articulação com nossos interlocutores de campo. Nesse sentido, nossa busca era por uma etnografia da cidade. Agier (2015), ao se debruçar sobre a problemática de se realizar um trabalho de campo que se faz na cidade, comenta que essa abordagem permite descrever a cidade por aquela ou aquele que está implicada(o) com a própria cidade.

1.2 Da etnografia às metodologias móveis

Nascida dentro de um contexto de expansão europeia e de exploração das comunidades e culturas “exóticas”, a etnografia se consolidou como uma metodologia de pesquisa ligada à antropologia, que, assim como outras ciências ocidentais, se estruturou a partir de um projeto colonial de dominação (Peirano, 1995; Restrepo, 2016). No entanto, a própria antropologia já questiona e critica essa postura há várias décadas. A partir da aproximação com as populações locais, tal metodologia passou a ser utilizada por outros campos científicos, como na comunicação, para se pensarem perspectivas mais horizontais da realidade. Dessa forma, a etnografia se propõe a compreender as formas como os indivíduos atribuem sentido às suas ações e relações sociais a partir de uma análise interpretativa e reflexiva.

Na visão de Geertz (2008), a etnografia deve ser entendida como uma “descrição densa” da realidade. Ou seja, uma descrição que vai além da mera observação dos fatos, buscando capturar o significado, que as pessoas atribuem às suas práticas e representações culturais. Segundo essa perspectiva, a etnografia não se limitaria apenas a uma coleta de dados objetivos, mas implica numa interpretação subjetiva dos significados culturais presentes nas práticas sociais observadas. Dentro da perspectiva antropológica, o trabalho etnográfico se estabelece através do

“material produzido por um trabalho de campo quase obsessivo de peneiramento, a longo prazo” (Geertz, 2008, p. 33).

Historicamente, constitui-se como um método de coleta de dados, atrelado ao conhecimento às ciências humanas e sociais, situado (pensa o espaço de forma fixa e estável) e baseado em uma hierarquização e dicotomia entre o “eu” pesquisador e o “outro” observado. Todavia, a etnografia evoluiu, passando a ser compreendida como uma episteme, que produz uma compreensão de mundo por meio do diálogo e da colaboração com os interlocutores de campo. Assim, em vez de adotar uma postura distante, ela se baseia na observação atenta, no diálogo e nas trocas intersubjetivas.

Na área da comunicação, a etnografia, conforme destacado por Caiafa (2020), desempenha um papel essencial na construção desse campo de pesquisa, oferecendo uma abordagem envolvente e imersiva para compreender as interações humanas. Ela se concentra em identificar padrões de comportamento, significados culturais e contextos sociais, que moldam a comunicação para além das palavras ou dos produtos midiáticos. Esse enfoque aprofundado permite uma compreensão mais ampla das práticas e interações sociais de grupos diversos, particularmente em um mundo globalizado, onde as interações interculturais são comuns, e ajuda a superar uma visão tradicional centrada nas estruturas midiáticas. Além disso, a etnografia na comunicação não apenas revela as nuances da comunicação humana, mas também promove a participação ativa dos leitores e da comunidade, incentivando a partilha de opiniões, experiências e perspectivas, e enriquecendo o diálogo e a compreensão do tema.

Diferentemente dos métodos quantitativos formais de produção científica, tal abordagem instiga para a pesquisa para o “enfrentamento e aproveitamento do imprevisível no trabalho de campo” (Caiafa, 2020, p. 37). Se num primeiro momento a etnografia se estabeleceu a partir do estabelecimento de trocas com os “informantes” de campo (Geertz, 2008), dentro dos contextos contemporâneos tal processo tem se estabelecido a partir da troca com nossos interlocutores. Na visão de Caiafa (2020), a observação participante envolve os pesquisadores que imergem nas atividades e no ambiente dos grupos, que estão estudando. Eles interagem com os membros, participam de suas práticas e observam seus comportamentos de maneira direta e envolvente. Essa abordagem permite uma compreensão profunda da cultura e dos significados atribuídos pelos membros do grupo à comunicação, indo além das palavras e examinando o contexto mais amplo em que as mensagens são trocadas.

Assim como aponta De Oliveira (2018, p. 73), as trocas subjetivas, que são estabelecidas em campo, “constitu[em] a produção do conhecimento num movimento de aproximação e afastamento, familiaridade e estranhamento”.

Como destacado na introdução desta dissertação, se esta pesquisa nasce como uma base metodológica de inspiração etnográfica, buscando investigar o território do Bixiga dentro de suas fronteiras geográficas, conforme nos aprofundamos no trabalho de campo, foi ficando claro que o Bixiga extrapolava esses limites, encaminhando para uma pesquisa de base multissituada. De acordo com De Oliveira (2018), essa abordagem metodológica, inspirada nas discussões e observações das pesquisas de Marcus (1995), propõe uma visão de pesquisa, que concebe o mundo como um sistema, superando o nacionalismo metodológico e analítico, em sintonia com o contexto globalizado e o amplo processo de desterritorialização dos indivíduos. Essa perspectiva de pesquisa multissituada se direciona para o estudo de pessoas, objetos, vidas, tramas, histórias, alegorias, conflitos e, por último, metáforas ou fenômenos vinculados ao discurso (De Oliveira, 2018; Marcus, 1995).

Se num primeiro momento nos dedicamos a acompanhar as atividades do Cinequebrada, coletivo que tem sua atuação nos limites desse território – ainda que com ramificações, que o extrapolam – ao acompanhar a circulação do Documentário *Oxente Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021), participamos de sessões de cinema, que superavam esses limites. Circulamos, também, no Jardim Ibirapuera, um bairro no extremo sul da cidade, a 22 km do Bixiga, bem como em um festival de cinema antropológico no Rio Grande do Norte. Essas são questões, que abordaremos nos Capítulos 3 e 4, respectivamente.

Essa abordagem busca seguir pessoas, objetos, vidas, tramas, conflitos e metáforas relacionados ao discurso, proporcionando uma compreensão mais abrangente dos fenômenos sociais em constante evolução. Essa metodologia se tornou relevante para o campo da comunicação, possibilitando uma compreensão mais profunda dos processos comunicacionais em diversas perspectivas. O monitoramento das redes sociais desempenhou um papel fundamental na pesquisa, permitindo a identificação de eventos relevantes e o mapeamento de articulações entre grupos e membros. Portanto, a etnografia multissituada contribui para a compreensão dos processos urbanos e das dinâmicas de resistência, identidade e representação em constante evolução em territórios como o Bixiga.

Diferentemente de outras áreas e métodos de pesquisa mais quantitativos ou a partir de concepções preestabelecidas e situadas, a etnografia contribui para a compreensão desse território a partir do que ele é: um espaço em constante e dinâmica transformação. Neste trabalho de campo, ao produzir uma reflexão sobre o território do Bixiga, e suas representações audiovisuais, partimos de um entendimento do território como um local relacional e que estabelece fluxos e trocas com outras regiões. Em diálogo com Agier (2015), este trabalho entende que os trabalhos audiovisuais analisados não apenas refletem bem como contribuem para a construção do território do Bixiga e o fazer a cidade de forma mais ampla.

Compreendemos o Bixiga a partir de uma perspectiva, que articula vários fluxos, nós e pontos de conexão entre muitas territorialidades da cidade, edificando formas de comunicação urbana (Caiafa, 2017; Pereira; Rett; Bezerra, 2021). Essa é uma perspectiva analítica útil para entendermos fluxos e redes de pessoas, imaginários, colaborações, dinâmicas de produção/consumo, ativismos e usos de mídias digitais, que se articulam em alguns nós da cidade, trazendo dinamismo, visibilidade e potência para muitas ações urbanas políticas e comunicacionais, que ali se apresentam. Como forma de resistência a esses processos de gentrificação, grupos estão reivindicando a produção de novas formas de Identidade e Representação (Hall, 1997, 2003, 2014, 2016; Woodward, 2014) sobre o território. O Bixiga é uma metáfora para a cidade e as formas de sociabilidade e alianças em rede (Butler, 2018), que queremos perceber e analisar. Nessa disputa, tanto os moradores locais quanto pessoas vindas de outros territórios têm contribuído para essa construção.

A partir desses deslocamentos, em sessões públicas de exibição, debates sobre os filmes e conversas informais, com produtores e o público, ao nos debruçarmos sobre o Jardim Ibirapuera, passamos a compreender esses territórios em relação e articulação. O Bixiga, a partir de sua centralidade no desenvolvimento urbano, teve um impacto direto na formação de outros territórios periféricos: a migração de povos do Nordeste, a formação das identidades culturais bem como a circulação de ex-integrantes do Bixiga, que contribuem para a formação de ações culturais nas periferias, a saber: manifestações carnavalescas, movimento negro etc.

Segundo De Oliveira (2018), a gênese da etnografia multissituada articula quatro questões centrais: as discussões em torno da noção de sistema-mundo e a possibilidade de proporcionar uma grande narrativa sistêmica; a emergência dos

fenômenos móveis e a necessidade de resposta a fenômenos empíricos recortado por fluxos culturais e informacionais de poder de pessoas em trânsito inéditos até então; a relação entre colonialismo e antropologia e o forte desejo de descolonizar as colônias e descolonizar a antropologia; e as explicações dos fenômenos complexos, as relações que estes mobilizam e/ou realizam e menos uma observação centrada em pontos específicos de forma intensiva. Ao refletir sobre a importância da etnografia multissituada para o campo da comunicação, a autora aponta como esta metodologia contribui para desestabilizar as noções de centro e periferia, ao refletir sobre os processos de comunicação a partir de perspectivas contra hegemônicas. Dita de outra forma, a comunicação que não é pensada a partir de uma centralidade midiática. De acordo com a autora, no campo da comunicação, essa metodologia apresenta três objetivos principais:

[...] colocar em relação os campos da produção e da recepção de objetos comunicacionais (o que Hall [2003] chamou codificação/decodificação); dar conta de processos locais sem perder de vista contextos, cenários e escalas de análise mais gerais; enfatizar, a um só tempo, processos de opressão operados por instâncias de poder político e econômico estabelecidas e tecnologias de resistência operadas por meio da invenção, afirmação e defesa de uma forma de vida (De Oliveira, 2018, p. 78).

Em nossa experiência de pesquisa para esta dissertação de Mestrado, quando menos percebemos, estávamos fazendo etnografia multissituada, uma perspectiva metodológica, que implica no “deslocamento do pesquisador de seu contexto cultural originário a outros para ele desconhecidos” (De Oliveira, 2018, p. 73). Adentramos nas discussões e observações de pesquisas desenvolvidas pelo antropólogo George Marcus (1995), que propõe uma forma de fazer pesquisa, a qual pensa o mundo como um sistema, superando o nacionalismo metodológico e analítico, e que surgia dentro de um contexto de globalização e de um grande processo de desterritorialização dos indivíduos. Para tanto, a perspectiva de uma pesquisa multissituada propõe seguir pessoas, objetos, vidas ou biografias, trama, história ou alegoria, conflitos e metáforas ou fenômenos ligados ao discurso (De Oliveira, 2018; Marcus, 1995). Nesse sentido apontado pelos autores, para além do produto que circula (o documentário), passamos a compreender, a partir do diálogo com tais interlocutores de campo, que o Bixiga é uma metáfora, uma trama; um discurso que se constrói a partir dessas trocas e que contribui para o estabelecimento dessa teia de relações.

1.3 Identidade, representação e diferença: contribuição dos Estudos Culturais

Os Estudos Culturais podem ser considerados como uma perspectiva ou um campo de estudos, que teve sua origem na Inglaterra, no final dos anos 1950, através do trabalho acadêmicos de três principais pensadores: Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward Palmer Thompson. O *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) foi estabelecido como um centro de pesquisa na Universidade de Birmingham, em 1964, muito instigado pelas mudanças nos valores da classe operária britânica do pós-guerra. O CCCS se concentrou nas relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, investigando suas formas culturais, instituições e práticas bem como suas conexões com as mudanças sociais. A partir dessas primeiras abordagens, centra-se em olhar para a realidade partindo da ideia da “cultura comum ou ordinária”, ou a partir do ponto de vista “dos de baixo”. Nesse contexto, a noção de cultura popular passa a ser compreendida não mais como uma categoria hierarquizada em relação ao que se denominava como alta cultura: artes, literatura e música (Escosteguy, 2010). Esse campo de estudos influenciou, anos mais tarde, o que ficou conhecido como os Estudos Culturais Latino-americanos, nos quais iremos nos aprofundar mais para frente, e uma série de pesquisas sobre cinema, música e as produções culturais de forma geral, sob o ponto de vista das mediações, recepção, usos e apropriações dos consumidores entre outros.

Juntamente com os pensadores mencionados anteriormente, outra influência significativa no desenvolvimento dos Estudos Culturais foi a do pensador italiano Antonio Gramsci (1999). Seus *Cadernos do Cárcere*, uma série de 33 cadernos contendo pensamentos e análises filosóficas dentro da tradição marxista, foram escritos durante a década de 1930, quando ele estava detido pela polícia fascista de B. Mussolini. A partir da década de 1960, muitos cientistas sociais, dentro de uma perspectiva crítico-marxista, passaram a se interessar pela cultura influenciados pelo pensamento gramsciano. Na visão de Martín-Barbero (2014b), a influência desse pensador se deve a partir de dois aspectos principais. Em primeiro lugar, o conceito gramsciano de folclore como cultura popular no sentido amplo, definindo-a como uma “concepção do mundo e da vida”, que está em oposição às concepções oficiais ou dominantes da sociedade. Ele aponta que o folclore, embora fragmentário e muitas vezes degradado, também demonstra tenacidade e capacidade de adaptação às condições de vida, às vezes assumindo um valor político progressista e transformador.

Em segundo lugar, o conceito de hegemonia de Gramsci (1999), que permite entender a dominação social como um processo, no qual uma classe dominante consegue sua posição não apenas por meio da força, mas também ao representar interesses, que determinadas classes subalternas reconhecem, de alguma forma, como seus. Isso implica que a hegemonia é dinâmica, envolvendo não apenas coerção, mas também significado, sedução e cumplicidade, desvinculando a ideologia de ser puramente funcional à reprodução do sistema e enfatizando o papel crucial do cultural como espaço de articulação de conflitos.

Para além de uma simples dicotomia entre uma classe dominante que impõe seus desejos contra uma classe dominada que aceita passivamente, o conceito de hegemonia é pensado como um sistema em disputa. Como aponta Gramsci (1999), sistemas desconhecidos pelas massas populares têm influência indireta em seu pensamento e ação, atuando como força política externa e coesiva das classes dirigentes, limitando negativamente o pensamento original das massas sem afetá-las positivamente como um agente transformador. Criar uma nova cultura envolve não apenas descobertas individuais originais, como também a difusão crítica de verdades já conhecidas e sua transformação em elementos de coordenação intelectual e moral. Fazer com que uma multidão pense coerentemente e de maneira unificada sobre a realidade atual é um feito filosófico mais importante e original do que a descoberta de novas verdades por um pequeno grupo intelectual.

A compreensão crítica de si mesmo é obtida, portanto, através de uma luta de 'hegemonias' políticas, de direções contrastantes, primeiro no campo da ética, depois no da política, atingindo, finalmente, uma elaboração superior da própria concepção do real. A consciência de fazer parte de uma determinada força hegemônica (isto é, a consciência política) é a primeira fase de uma ulterior e progressiva autoconsciência, na qual teoria e prática finalmente se unificam. Portanto, também a unidade de teoria e prática não é um dado de fato mecânico, mas um devir histórico, que tem a sua fase elementar e primitiva no sentimento de 'distinção', de 'separação', de independência quase instintiva, e progride até a aquisição real e completa de uma concepção do mundo coerente e unitária. É por isso que se deve chamar a atenção para o fato de que o desenvolvimento político do conceito de hegemonia representa, para além do progresso político-prático, um grande progresso filosófico, já que implica e supõe necessariamente uma unidade intelectual e uma ética adequada a uma concepção do real que superou o senso comum e tornou-se crítica, mesmo que dentro de limites ainda restritos (Gramsci, 1999, p. 103).

Embora não seja reconhecido como membro fundador, Stuart Hall desempenhou um papel fundamental na formação dos estudos culturais britânicos. Ao assumir a direção do CCCS de 1968 a 1979, Hall incentivou a pesquisa sobre práticas de resistência de subculturas e análises dos meios de comunicação, reconhecendo sua influência na sociedade. Além disso, ele atuou como um mediador durante momentos de intensos debates teóricos, sendo um catalisador de diversos projetos coletivos. Sua vasta produção de artigos e reflexões contribuiu, significativamente, para a literatura sobre estudos culturais. Segundo Escosteguy (2010, p. 15):

O ponto de convergência entre esses autores e os estudos culturais britânicos se deu através da discussão sobre o uso do aporte gramsciano em torno da hegemonia o que significa dizer que a cultura devia ser estudada mediante as relações de poder que constituía e expressava.

Hall (2003), em sua abordagem sobre o Orientalismo, destaca a importância da divisão entre o Ocidente e o restante do mundo (West/Rest) na formação das ciências sociais. Hall se baseia na noção de formação discursiva, derivada de Foucault, enfatizando que não se deve debater a veracidade dos discursos, mas sim o contexto em que são produzidos, o “regime de verdade”, que lhes confere significado e eficácia prática. Esses regimes de verdade, ou “regimes de representação”, como apontado por Hall, não são rígidos e podem incorporar novos elementos à rede de significados, mantendo um núcleo original de sentido. Essa perspectiva contrasta com abordagens, que buscam reconstruir os fatos e conexões para reposicionar o pós-colonizado na história moderna, preferindo focar a relação entre discurso e poder e promovendo a ideia da diferença como algo que se manifesta nas brechas entre identidades culturais totalizadoras e essencialistas em vez de adotar construções identitárias simplificadoras. Dessa forma, as alegações de legitimidade são interpretadas no contexto discursivo em que surgem.

Como nos diz Hall (2016), as identidades são construídas dentro do discurso e devem ser pensadas não como conceitos estanques, mas sim como categorias historicamente construídas e em constante processo de transformação. Os grupos sociais invocam “uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver [...] com a utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que

nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos” (Hall, 2016, p. 108). A busca por um passado comum, que precisa ser reconhecido, reivindicado e transformado, é fundamental para a construção de uma “comunidade imaginada”. Nessa perspectiva, as identidades articulam acordos com os sistemas sociais vigentes através de sistemas classificatórios, que produzem diferença social por meio de oposições binárias: bom/mal, civilizado/primitivo, feio/atraente, europeu/não europeu (Hall, 2014; Woodward, 2014).

Ribeiro (2017) afirma que as identidades são criadas segundo uma lógica colonial, que privilegia a formação de uma identidade única e universal, em detrimento das identidades múltiplas. Nesse sentido, para criarmos um debate amplo de desenvolvimento social, é preciso tensionarmos a forma como as identidades são criadas. Dialogamos com o pensamento de Hooks (2019, p. 37), quando a autora assevera sobre a importância das identidades para a formação de uma expressão cultural contra-hegemônica:

Parte cultural [...] tanto é uma questão de ‘se tornar, ou devir’ pertence ao passado, mas também é o futuro. Não é algo que já exista, transcendendo a lugar, tempo, cultura e história. As identidades culturais provêm de alguma parte, têm histórias. Mas, como tudo que é histórico, sofrem transformações constante. Longe de fixas eternamente em algum passado essencializado, estão sujeitos ao contínuo ‘jogo’ da história, da cultura e do poder. As identidades, longe de estarem alicerçadas numa simples ‘recuperação’ do passado, espera para ser descoberto e que, quando eu for, há de garantir nossa percepção de nós mesmos pela eternidade, são apenas os nomes que aplicamos às diferentes maneiras que nos posicionam, e pelas quais nos posicionamos, nas narrativas do passado.

Segundo Hall (2016), cultura é o espaço pelo qual as identidades são formadas e onde os sentidos e significados são produzidos e intercambiados através da linguagem. Ao compartilhar a cultura, estamos compartilhando os mesmos “códigos culturais”. A partir da cultura, criamos um “sistema de representação”, em que conceitos, imagens e emoções dão sentido ou representam, na nossa subjetividade, o mundo social onde estamos inseridos. Nesse cenário, trazendo de volta o *corpus* de análise desta dissertação, podemos perceber que tanto o documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021) quanto o trabalho do Coletivo Cinequebrada, ao dar visibilidade para as manifestações culturais subalternizadas e sua importância para a

formação do bairro, tensionam as formas de representação hegemônicas sobre o Bixiga.

Preocupado com a forma como o Ocidente constrói a imagem do negro como o “outro”, Hall (2016) aponta que, até a Idade Média, a Europa construía uma imagem ambígua em relação à África: um lugar cheio de mistério, mas, no geral, vista de forma positiva. Aos poucos, essa imagem foi sendo transformada e os africanos passaram a ser associados à imagem bíblica de Caim, amaldiçoados e identificados com a natureza, primitivismo, em contraste ao mundo civilizado representado pela Europa. Com o surgimento do pensamento iluminista, que classificava o mundo entre “civilização” e “barbárie”, foi se elaborando um imaginário, que tem a África como “a mãe de tudo o que é monstruoso na natureza” (Hall, 2016, p. 162).

A lógica por trás da naturalização é simples. Se as diferenças entre negros e brancos são ‘culturais’, então elas podem ser modificadas e alteradas. No entanto, se elas são ‘naturais’ – como acreditavam os proprietários de escravos –, estão além da história, são fixas e permanentes. A ‘naturalização’ é, portanto, uma estratégia representacional que visa fixar a ‘diferença’ e, assim, ancorá-la para sempre (Hall, 2016, p. 171).

É a partir do projeto colonial que essa imagem vai se transformar. Hall (2016) elenca três momentos históricos para a produção desse marcador social. A partir do século XVI, o Ocidente passou a escravizar, durante três séculos, os reinos africanos. O segundo momento ocorreu no processo de neocolonialismo e sua dinâmica de ocupação e controle dos territórios africanos. Por último, com o final da Segunda Guerra Mundial e as migrações dos países de terceiro mundo para a Europa e a América do Norte, tem-se um novo momento desse processo.

A publicidade, ainda no século XIX, passou a ser o mecanismo estético pelo qual o projeto imperial estabelece sua ligação popular. As imagens coloniais passam a ser estampadas nos objetos do cotidiano como em caixas de sabão, latas de biscoito, garrafas de *whisky* e latas de chá e de chocolate (Hall, 2016). Através desse mecanismo, o negro passa a ser visto de forma estereotipada, num mecanismo de classificar o outro segundo algumas características essenciais e naturais, que depois são exageradas. A criação de uma política radicalizada de representação, retirando a humanidade dos negros a partir de associação com características naturais, foi um dos mecanismos utilizados para a construção do projeto colonial.

Apesar deste processo de produção de imagens para reforçar os mecanismos de controle e dominação, Hall (2016) elenca algumas estratégias de contranarrativa, para o tensionamento ou fissura desses estereótipos, denominado como um processo de “transcodificação”. Ao analisar a produção do cinema norte-americano, a partir da década de 1960, o autor cita alguns exemplos de filmes, que adotam essas estratégias, que ele chama de transcodificação: a apropriação de um conceito preexistente em novos significados; o conceito de “*Black is Beautiful*”, por exemplo. Filmes, como *Shaft* (1971) e *Superfly* (1972), ambas as produções dirigidas por Gordon Parks, são protagonizados por um personagem negro. Mostram personagens elegantes, durões e sensuais, mobilizados pelo sexo (com negras ou brancas), que desafiam o *status quo* da branquitude e se dão bem no final. Se por um lado são filmes que reforçam o estereótipo de *badass* – o homem negro sexualizado que representa um risco –, Hall (2016, p. 213) os classifica, também, como filmes de “vingança”, ao conseguirem fazer com que a plateia desfrutasse de um herói negro triunfar sobre os “branquelos” e, ainda, conseguir sucesso de bilheteria. No campo moral, criaram um processo de nivelamento ao demonstrarem que os negros não são nem piores nem melhores que os brancos.

No campo dos estudos audiovisuais, os Estudos Culturais têm influenciado diversas pesquisas, que buscam a compreensão de uma cultura cinematográfica no contexto contemporâneo. Se a teoria do cinema se construiu como um campo voltado para as questões mais formais, estéticas e de linguagem, é apenas a partir da década de 1980 (Stam, 2009), mobilizados pelos Estudos Culturais ingleses e as pesquisas promovidas por Stuart Hall, que as pesquisas sobre cinema passam a, também, se debruçar sobre as formas de recepção e a audiência do cinema.

Segundo Prysthon (2008), essa abordagem, baseada nos Estudos Culturais, permite analisar os filmes em seu contexto social, político e cultural, destacando as realidades das comunidades periféricas e as lutas que enfrentam. Além disso, os Estudos Culturais fornecem ferramentas teóricas para examinar a produção, distribuição e recepção dos filmes, incluindo as relações de poder envolvidas e a interpretação dos espectadores. Por fim, esses Estudos ajudam a entender como o cinema periférico se relaciona com outras formas de cultura global, examinando influências culturais e o papel na construção de identidades locais e globais.

A concepção de diferença, desenvolvida por Homi Bhabha, Stuart Hall e Paul Gilroy, emerge do pós-estruturalismo, especificamente da ideia de *différance*, de

Jacques Derrida. De acordo com Costa (2006), essa *différance* aponta para uma forma de diferença, que escapa às tradicionais construções binárias de significação, desafiando categorias identitárias, como eu/outro, nós/eles, sujeito/objeto, homem/mulher, branco/preto e significante/significado. Eles destacam que essas polaridades binárias refletem uma abordagem logocêntrica ocidental e são fundamentais nas estruturas de dominação moderna, pois um dos elementos do par é dominante e referencial e o outro é o seu oposto inferior e subordinado. A diferença (*différance*), por outro lado, questiona a simplificação de categorias essencialistas e oferece uma perspectiva, que transcende essas divisões, reconhecendo a complexidade do mundo e as interações entre culturas e identidades diversas. Essa concepção desafia a visão eurocêntrica, que tem, historicamente, moldado a compreensão da história moderna, enfatizando a importância da diferença como um agente, que questiona e reconfigura as noções tradicionais de poder e conhecimento.

Nesse contexto, as identidades rígidas e totalizantes, quer sejam autodefinidas, quer sejam impostas de fora aos indivíduos, grupos ou coletivos, são referidas como “adscrições”. A *différance*, ou seja, a diferença, denota o excedente de sentido, que não pode ser adequadamente traduzido nas estruturas binárias de significação. Isso implica que não deve surgir uma nova dualidade entre uma realidade completa anterior (como um estado pré-linguístico) e sua representação linguística parcial. A realidade social é, inerentemente, construída pela linguagem, e a diferença só pode existir dentro do discurso, desafiando a noção de uma entidade ou identidade autônoma anterior à linguagem. Em vez de tentar preencher lacunas visando a reconstituir totalidades, Costa (2006) aponta que o conceito de *différance* contribui para o reconhecimento da complexidade e a fluidez das identidades e das relações culturais.

No contexto dos estudos contemporâneos sobre cultura e sociedade, os conceitos de identidade e diferença ocupam um lugar central, oferecendo lentes críticas por meio das quais podemos examinar as complexas dinâmicas de poder, representação e subjetividade, que moldam as realidades sociais. Hall (2016) aborda a identidade não como uma essência fixa, mas como um processo em constante formação, marcado pela cultura e pelo poder. Para ele, a identidade é sempre “em processo”, uma produção, nunca completa, sempre constituída dentro, não fora, da representação. Essa visão destaca a fluidez das identidades, sugerindo que elas são formadas através das diferenças, e não na singularidade isolada de uma suposta

homogeneidade cultural ou étnica. Nesse sentido, o autor argumenta que as identidades são formadas e transformadas continuamente em relação à maneira como somos representados ou interpelados dentro dos sistemas culturais, que nos rodeiam.

Hall (2016) elenca quatro linhas teóricas para o entendimento da diferença. A primeira delas, a Linguística associada às teorias de F. Saussure, entende o uso da linguagem como um funcionamento da cultura. Através da estruturação de uma lógica de oposições binárias, a diferença é estabelecida para a criação de uma lógica classificatória. A segunda linha, de Mikail Bakhtin, tem sua origem nas teorias da linguagem e acredita na importância da diferença para a criação de um diálogo com o “outro” na troca de experiências. Para a terceira linha, a antropológica, a “marcação da diferença” seria a base simbólica daquilo que classificamos como cultura. De acordo com essa perspectiva, os limites simbólicos são muito importantes para toda a produção cultural, e a “marcação da ‘diferença’ leva-nos, simbolicamente, a cerrar fileiras, fortalecer a cultura e a estigmatizar e expulsar qualquer coisa que seja definida como impura e anormal” (Hall, 2016, p. 156). Por fim, a teoria psicanalítica contribui com o entendimento de que o “outro” seria fundamental para a construção dos sujeitos e para as identidades.

Essa lógica classificatória, em que o “normal” é estabelecido a partir de um cânone branco, masculino e patriarcal, irá sustentar todo o sistema de dominação, que se estabelece a partir da colonização da África e das Américas. A partir do século XVIII, uma série de mecanismos de representação, que estabelecem uma lógica de estereotipagem do Outro – o não branco –, são criados para o estabelecimento e a manutenção das lógicas de dominação. O poder deve ser entendido para além da lógica de coerção física, abrangendo os mecanismos de dominação simbólica, que atuam dentro de um “regime de representação” (Hall, 2016). Para Spivak (2010, p. 47), essa lógica de estabelecer o sujeito colonial como um Outro é um claro exemplo da “obliteração assimétrica de rastro desse Outro em sua precária subjetividade”. Identidade e diferença não devem ser vistas como entidades fixas ou meras categorias de análise, mas como fenômenos vivenciados, que são continuamente moldados e remodelados pelas dinâmicas de poder e pelas representações culturais (Woodward, 2014).

A contribuição dos Estudos Culturais é muito significativa para nos ajudar a entender a diferença fundamental para repensar os conceitos de identidade e representação. Nessa perspectiva, a diferença é pensada não apenas como um

contraponto à identidade, mas sim como um elemento constitutivo, que desafia a ideia de identidades estáveis e homogêneas. Ao reconhecer a diferença como central na formação da identidade, abre-se espaço para uma reflexão mais profunda sobre como as identidades são construídas, representadas e vividas. Desse modo, a ênfase na diferença permite explorar as múltiplas facetas da identidade, revelando as complexas intersecções de raça, classe, gênero, sexualidade e outras categorias sociais, que influenciam como as pessoas se veem e são vistas pelos outros.

Em suma, a partir dessa perspectiva, compreendemos as identidades como aspectos, que devem ser negociados e representados dentro dos contextos culturais e políticos. Ao focarem na diferença, os Estudos Culturais destacam a importância de considerar a diversidade e a multiplicidade de experiências e perspectivas. Isso não apenas contribui para uma compreensão mais rica da identidade e da representação, mas também promove maior inclusão e reconhecimento da variedade de formas de ser e estar no mundo (Hall, 2014; Woodward, 2014).

Influenciados com esse debate, entre outras influências, os Estudos Pós-coloniais representam uma abordagem multifacetada, que busca desafiar as concepções dominantes de modernidade através da desconstrução de essencialismos. Iniciada por intelectuais diaspóricos, sobretudo imigrantes de países economicamente desfavorecidos vivendo na Europa Ocidental e América do Norte, a perspectiva pós-colonial, inicialmente, encontrou destaque na crítica literária, especialmente no Reino Unido e nos Estados Unidos a partir dos anos 1980 (Costa, 2006). É uma perspectiva acadêmica e de luta política, que desafia a sociologia e outras ciências sociais a repensar suas próprias bases epistemológicas e metodológicas, questionando a adequação de teorias generalizantes, que falham em captar a riqueza e a complexidade das experiências sociais fora dos centros tradicionais do pensamento ocidental.

O pós-colonialismo, assim como discutido por Costa (2006), desafia as concepções tradicionais de identidade e representação ao enfatizar a hibridez, a intersecção e a fluidez das identidades em contextos marcados pela colonização e seus legados persistentes. O conceito de *differance*, apropriado de Derrida, serve como uma ferramenta crítica para entendermos a complexidade das identidades pós-coloniais, que não podem ser plenamente capturadas por categorias fixas ou binárias. Ao invés disso, as identidades são vistas como produtos de processos históricos,

culturais e políticos interconectados, que estão em constante formação e reconfiguração.

A abordagem pós-colonial reforça a ideia de que a diferença não é apenas um desvio de uma suposta norma universal, mas uma característica fundamental das sociedades contemporâneas, moldada por relações de poder desiguais e pela história colonial. Nesse sentido, o pós-colonialismo dialoga diretamente com as preocupações dos Estudos Culturais sobre identidade e representação ao demonstrar que a diferença é um elemento central na construção das identidades sociais e culturais e na resistência contra narrativas opressivas e excludentes. Para Costa (2006), o diálogo entre as reflexões sobre diferença nos Estudos Culturais e a abordagem crítica do pós-colonialismo oferece uma perspectiva enriquecedora para compreendermos as dinâmicas complexas de identidade, poder e representação em um mundo globalizado. Ao fazer isso, ambos os campos enfatizam a importância de uma análise crítica e reflexiva sobre como as diferenças são articuladas, vividas e resistidas, contribuindo para uma compreensão mais profunda da condição humana em sua diversidade e complexidade.

Os Estudos Pós-coloniais se fundamentam na noção de que toda enunciação tem origem em algum lugar e buscam criticar a produção de conhecimento científico, que, ao favorecer modelos e conteúdos associados à cultura europeia, reproduz uma lógica colonial nas relações internacionais. Essa abordagem reconhece a importância do discurso na construção social e cultural e demonstra proximidade com correntes contemporâneas, como o pós-estruturalismo, particularmente os trabalhos de Derrida e Foucault, que enfatizam a natureza discursiva do social. Além disso, a distinção entre Estudos Pós-coloniais e Estudos Culturais, especialmente na tradição britânica, parece ser cada vez mais tênue, especialmente desde a mudança de foco de Stuart Hall, que passou a explorar temas, como racismo, etnicidades, gênero e identidades culturais, unindo, assim, essas duas perspectivas acadêmicas (Costa, 2006)

1.4 Da identidade ao hibridismo: a contribuição dos Estudos Culturais Latino-americanos

Preocupados com o processo de modernização da América Latina, a partir do lançamento do livro *Dos meios às mediações*, lançado em 1997, de Jesús Martín-Barbero (2014b), junto com Nestor García Canclini, se tornaram um marco para o

estabelecimento do que ficou conhecido como Estudos Culturais Latino-americanos. Independentemente se os Estudos Culturais já eram realizados ou não antes da estruturação como um campo científico na América Latina, Escosteguy (2018) aponta que existiriam três linhas de força centrípeta (afinidades) bem como três forças centrífugas (críticas e divergências), que uniriam esses campos de estudo.

Entre as tensões existente nesse campo de estudos, a autora destaca a resistência em adotar a etiqueta de “Estudos Culturais”, a reivindicação de pensar a partir de teorias, que não tenham origem em contextos externos, e o receio de aderir a um certo colonialismo intelectual ao incorporar determinados modelos teóricos de Estudos Culturais sem o devido cuidado de reconstruí-los em novo contexto. No entanto, apesar dessas divergências, o campo dos Estudos Culturais Latino-americanos se constituiu a partir da construção de afinidades com as pesquisas desenvolvidas pelos Estudos Culturais Britânicos.

Preocupados em desenvolver um pensamento próprio, Escosteguy (2018) afirma que as principais afinidades entre essas escolas de pensamento são a interdisciplinaridade, o contextualismo e a vocação política da prática intelectual. Os Estudos Culturais valorizam a interdisciplinaridade, porque as problemáticas e perguntas sobre o cultural exigem mais do que um enfoque e/ou uma metodologia associados a uma disciplina específica. Além disso, a Escola de Birmingham, também, enfatiza a importância do contexto social, histórico e político na análise cultural assim como os Estudos Culturais Latino-americanos. Por fim, ambos os programas de pesquisa têm uma vocação política, buscando compreender as relações de poder e as formas de resistência presentes nas práticas culturais.

Em entrevista, Martín-Barbero (2014a) discute a necessidade de desenvolver um pensamento latino-americano independente, destacando a tendência anterior de autores na América Latina em olhar, principalmente, para o pensamento do norte global. Enquanto os pensadores de esquerda citavam os pensadores franceses, os pensadores de direita eram influenciados pelo pensamento norte-americano. Nesse contexto, percebia-se como necessário o desenvolvimento de um pensamento próprio, que fosse além da mera mistura de teorias estrangeiras. Martín-Barbero (2014a) percebia que havia uma consciência nos grupos de pesquisa, dos quais ele participava, de que era necessário renovar, epistemologicamente, as formas de construir os objetos de conhecimento em campos como a comunicação, que se encontrava fragmentado e cindido epistemologicamente, com diferentes abordagens

à globalização. Enquanto algumas abordagens enfatizavam a dominação do capital, outras clamavam pela dinâmica tecnológica como mecanismo de resolução dos conflitos e perdiam de vista a complexidade dos processos envolvidos na globalização. Nesse aspecto, Martín-Barbero (2014b, p. 153) aponta que a mudança epistemológica, ao estudar a comunicação, estaria em “reconhecer que a comunicação estava mediando todos os lados e as formas da vida cultural e social dos povos. Portanto, o olhar não se invertia no sentido de ir das mediações aos meios, senão da cultura à comunicação”.

Durante muitos anos, como o próprio Martín-Barbeiro (2014a, p. 27) afirma, procurou-se demonstrar “como a ideologia penetra as mensagens impondo-se a partir daí a lógica da dominação à comunicação”. Porém, com o desenvolvimento de suas pesquisas, o entendimento de que uma visão simplista de comunicação, que se limitava às estratégias do emissor dominante e à passividade dos receptores, percebendo que essa abordagem não capturava a complexidade das interações, incluindo elementos, como sedução, resistência, conflitos e contradições na comunicação, parecia não dar conta de explicar a realidade latino-americana. A mestiçagem, incluindo uma complexa interconexão de modernidade e diferentes influências culturais, para além da mistura racial, seria um conceito fundamental para se compreenderem as transformações dos processos políticos e sociais nesses territórios. Para além de se pensar um meio ou produção de conhecimento, a comunicação passa a ser compreendida como uma forma de medição, de produção cultural, de re-conhecimento, uma forma de resistência.

Ao olhar a realidade latino-americana, é primordial que o pesquisador reconheça que o processo de modernização desses países vai além de um simples processo de homogeneização capitalista. A realidade desses países, ainda, é marcada pela pluralidade das culturas populares, incluindo não apenas as indígenas e camponesas, mas também as influências urbanas e de massa. Como acentua Martín-Barbero (2014b, p. 29), ao refletir sobre os objetivos de seu livro *Dos Meios às Mediações*, seria “mudar o lugar das perguntas, para tornar investigáveis os processos de constituição do massivo para além da chantagem culturalista que os converte inevitavelmente em processos de degradação cultural”. Ou como nos aponta Escosteguy (2018, p. 110) ao refletir sobre o papel do intelectual nessa perspectiva trazida por Martín-Barbero:

O que, de fato, faz a diferença é estar comprometido com uma determinada forma de estudar a cultura, marcada por uma abordagem contextual e conjuntural, comprometida com o reconhecimento de diferenças culturais que são atravessadas por relações de poder. Logo, o importante é assumir um posicionamento, situado num campo interdisciplinar, que busque compreender, evidenciar e intervir, a partir de um enfoque contextual, sobre determinadas articulações entre o cultural e o político, tornando explícito que sua problemática está constituída nos cruzamentos entre cultura e poder. É disso que se trata quando se reivindica o rótulo de estudos culturais.

O ponto de interesse dessas colocações para esta pesquisa aqui em tela está na interligação entre Estudos Culturais e Comunicação (Escosteguy, 2010), em que a pesquisa da cultura midiática abrange meios, produtos e práticas culturais, contemplando tanto os aspectos simbólicos dos produtos quanto o ciclo de produção, distribuição e consumo. Essa abordagem se insere em uma visão mais ampla da sociedade, considerando-a como um terreno de conflito entre dominação e resistência, onde a cultura desempenha um papel na reprodução das relações sociais e na criação de espaços potenciais para a mudança. Além disso, esta investigação se enquadra em uma teoria social crítica, situando as análises culturais e de comunicação no contexto do estudo da sociedade capitalista, examinando como cultura e comunicação são produzidas dentro desse sistema e quais funções desempenham em uma sociedade caracterizada por relações sociais hierarquizadas e conflituosas.

Ao deslocar o foco na pesquisa e no debate na América Latina, Martín-Barbero (2014b) destaca a necessidade de investigar os processos de formação do “massivo” com base nas transformações das culturas subalternas, considerando o contexto de transnacionalização e o surgimento de novas identidades culturais. Para ele, a comunicação é um espaço estratégico para compreender as contradições e bloqueios nas sociedades latino-americanas, presas entre o subdesenvolvimento acelerado e a modernização compulsiva. Para tanto, sugere a mudança do foco dos “meios” para as “mediações”, ou seja, das práticas de comunicação e dos movimentos sociais, levando em conta a diversidade de matrizes culturais e temporalidades. Se, de um lado, existe um nacionalismo populista que busca recuperar as raízes culturais e identidade, muitas vezes associadas ao mundo indígena rural, apesar de a maioria da população viver na cidade; por outro lado, há um progressismo iluminista, que considera o povo como um obstáculo ao desenvolvimento.

Na década de 1930, o populismo cultural evoluiu para um nacionalismo, principalmente nos cinemas mexicano e argentino, destacando-se como meio de expressão e disseminação. O cinema, ao teatralizar a representação nacional, molda identidades por meio do melodrama, estruturando lemas e comportamentos. As massas urbanas frequentam o cinema não apenas para entretenimento, mas para experimentar a vida cotidiana e reiterar códigos culturais. O rádio juntamente com o cinema, conectam culturas camponesas à sensibilidade urbana, preservando tradições. Até o surgimento da televisão nos anos 1950, o rádio era eficaz na transmissão de valores de classe e raça, simplificando a cultura em *slogans* e contribuindo para um nacionalismo pitoresco. Como pontua Martín-Barbero (2014b, p. 270):

[...] tanto o cinema quanto o rádio serão ao mesmo tempo os gestores de uma integração musical latino-americana que se apoiará tanto na 'popularidade' de certos ritmos – o bolero, a rancheira, o tango – quanto na mitificação de alguns ídolos da canção. A partir dessa época o outro grande criador de ídolos e paixões populares será o futebol.

Explorando a relevância de conceber o cinema como um instrumento para a construção da pluralidade, Martín-Barbero (2014b) vai além da perspectiva multicultural, que celebra a diversidade pelo simples fato de existir. Ele propõe a reflexão sobre a interculturalidade, quando a diversidade surge a partir de confrontações, constituindo-se como um processo em evolução. Enquanto o cinema e os grandes meios de comunicação desempenharam um papel na criação de identidades nacionais, a história nacional, especialmente no contexto do Bixiga, revela que tais identidades, muitas vezes, são moldadas em favor dos interesses hegemônicos. No Capítulo 2, ao realizarmos uma análise comparativa de diversas representações do Bixiga, será possível observarmos como a concepção de “território italiano” persiste, mesmo em uma região tão diversificada quanto o Bixiga, em detrimento de outras identidades.

Nesta pesquisa, para além de focarmos a comunicação centrada em seus meios, buscamos um olhar voltado para a produção cultural e as trocas, que eram geradas a partir da circulação desses produtos. Nesse sentido, dialogamos com Martín-Barbero (2014b) no conceito de “mediações”, relacionando-o aos dispositivos, que transformam o sentido do trabalho e da vida nas comunidades. Desse modo, o processo de produção fragmentado e a necessidade de individualização do trabalho

impactam a conexão do indivíduo com a comunidade e a dimensão social de seu trabalho. Nesse sentido apontado pelo autor, como poderíamos fortalecer as estruturas democráticas na América Latina diante da diversidade étnica e cultural, que exigem novas formas de valorização e reconhecimento das identidades étnicas e que estão surgindo por meio de lutas políticas e movimentos sociais? No quarto capítulo, quando abordaremos o documentário *Oxente, Bixiga!* e a trajetória de seus realizadores, discutiremos a importância das políticas culturais, que surgiram no Brasil nos anos 2000 e que possibilitaram uma série de produtores, vindos de áreas periféricas ou de regiões interioranas, acessarem tais mecanismos públicos. Acreditamos que tais iniciativas, ao possibilitarem o aumento da diversidade dos realizadores, contribuem para responder a esse dilema levantado por Martín-Barbero (2014b).

Outro importante autor para a formação dos Estudos Culturais Latino-americanos, foi Nestor García Canclini. Em seu livro *Culturas Híbridas, estratégias para entrar e sair da globalização* (2001), propõe uma visão abrangente da pesquisa em comunicação, inserindo-a como um capítulo dentro do campo cultural. Nas críticas às políticas de multiculturalismo presente nos debates das ciências sociais dos anos 1980/1990, ele argumenta que essas abordagens não conseguem lidar adequadamente com a diversidade, podendo reforçar a segregação. Em oposição a esse conceito, traz a ideia de interculturalidade ao destacar a confrontação e o entrelaçamento, que ocorrem nas fronteiras culturais, caracterizados por disputas e negociações. Nesse cenário, defende a necessidade de criar um mundo multicultural, propondo conceitos analíticos distintos para a América Latina, distanciados dos modelos europeus e estadunidenses. Enquanto as interculturalidades migratórias, econômicas e midiáticas se intensificam, é observado não apenas um processo de fusão, coesão e homogeneização, mas também de confronto e diálogo entre culturas. Diante das decepções do universalismo abstrato, García Canclini (2001) sugere que a hibridação, como um processo de interseção e transações, torna possível que a multiculturalidade evite a segregação e se torne interculturalidade.

Ao dialogar com Homi Bhabha, García Canclini (2001) enfatiza que o hibridismo não deve ser apenas uma descrição de mistura, mas deve considerar as contradições e grupos, que resistem à hibridização. Ele adverte que, apesar do tom positivo de seu livro, que sugere uma harmonização do mundo, sua obra, também, é objeto de crítica, principalmente por não abordar as complexidades e resistências presentes na

dinâmica da hibridização. Os conceitos de “hibridismo” e “hibridação” (Costa, 2006) se tornaram comuns nos Estudos Pós-coloniais embora cada autor tenha atribuído nuances distintas a essas expressões. Para a autora em questão, esse conceito desempenha dois papéis essenciais. O primeiro é de natureza desconstrutivista ao evidenciar a natureza híbrida de toda construção cultural, buscando, assim, dismantlar a ideia de um ponto de enunciação homogêneo. A premissa é que qualquer ponto de enunciação é, desde o início, heterogêneo de modo que a pretensão de homogeneidade é sempre arbitrariamente hierarquizadora. O segundo aspecto é, por assim dizer, normativo: o hibridismo delinea uma condição global cosmopolita.

Esse ideal cosmopolita confere uma conotação positiva ao fato de que se multiplicam com a globalização as possibilidades de perceber o mundo a partir de um lugar fora do contexto espacial e simbólico das comunidades imaginadas. Esse ‘convite à hibridação’ é inerente às biografias contemporâneas, de forma geral, e encontra na figura do migrante ‘pós-colonial’ sua representação emblemática. O cosmopolitismo como hibridação inscreve-se assim no horizonte de possibilidades, como alternativa ao universalismo (Costa, 2006, p. 95).

Para além do híbrido, a preocupação de García Canclini (2001) está no processo de hibridização, em compreender as estruturas culturais, que possibilitam a formação de manifestações culturais, que vão para além de uma simples mistura. Ou, tomando emprestado do próprio García Canclini (2001), quais são as estratégias para entrar e sair da globalização? Em que medida os grupos sociais se utilizam das estruturas sociais para se inserirem e em quais medidas os grupos produzem manifestações culturais para se diferenciarem.

Ao analisar o recente movimento de globalização, García Canclini (2001) observa que, se, por um lado, integra e gera misturas culturais que são importantes, por outro lado, também, segrega, produz desigualdades e estimula reações diferenciadas. Tal processo fica evidente quando olhamos para a distância entre as fusões homogeneizadoras e os diversos modos de cultura na América Latina. Para tanto, é imprescindível adicionarmos à tipologia das hibridações tradicionais (mestiçagem, sincretismo e criouliização) as operações de construção híbrida entre atores modernos. Dessa maneira, o autor destaca a urgência de que os acordos de livre comércio sejam acompanhados por regras, que organizem e fortaleçam o espaço público transnacional. Um requisito essencial é globalizar os direitos dos cidadãos,

reconhecendo as hibridações multinacionais resultantes de migrações em massa em uma concepção mais ampla de cidadania, capaz de abranger múltiplas pertencas.

Quero dizer que reivindicar a heterogeneidade e a possibilidade de múltiplas civilizações é um primeiro movimento político para que o mundo não fique aprisionado sob a lógica homogeneizadora com a qual o capital financeiro tende a igualar os mercados a fim de facilitar os lucros. Hoje, exigir que as finanças sejam vistas como parte da economia, ou seja, da produção de bens e serviços, e que a economia seja definida como um cenário de disputas políticas e diferenças culturais é o próximo passo para que a globalização, entendida como um processo de abertura de mercados e intensificação de trocas simbólicas nacionais, não seja confundida com o globalismo, uma ditadura homogeneizadora do mercado mundial (García Canclini, 2001, p. XX).

Em diálogo com Martin-Barbero, García Canclini (2001) destaca a importância da diversidade como um passo relevante para o fortalecimento de políticas, que contribuam para o fortalecimento de lógicas de resistência à lógica uniformizadora do capital financeiro. Em sua análise do fenômeno recente da globalização, García Canclini (2001) não apenas destaca os aspectos de integração e miscigenação, mas também aponta para a segregação e a produção de desigualdades, especialmente evidentes nas diversas expressões musicais latinas. Além das hibridações tradicionais, como a mestiçagem e o sincretismo, ressalta a importância de considerar as operações de construção híbrida entre atores modernos em um contexto globalizado avançado. No âmbito das políticas de hibridação, enfatiza a urgência de que os acordos de livre comércio sejam acompanhados por regulamentações, que fortaleçam o espaço público transnacional. Isso implica a globalização dos direitos de cidadania, reconhecendo as hibridações multinacionais resultantes de migrações em massa em uma concepção mais aberta e inclusiva de cidadania, capaz de abranger diversas identidades.

No contexto da globalização e da complexificação das relações urbanas, o direito à cidade emergiu como um conceito coletivo, catalisando movimentos dentro das cidades e provocando reflexões sobre a comunicação urbana. Essa última foi compreendida como um processo amplo envolvendo práticas, tecnologias e fluxos de informação, moldando e sendo moldada pelas transformações urbanas. A valorização da alteridade se tornou crucial para comunicar a diferença e desafiar processos de

homogeneização, exclusão e privatização do espaço; uma perspectiva progressista do lugar, concebendo-o como pontos interligados em relações sociais dinâmicas.

Para repensarmos tais relações, também, é muito importante que desenvolvamos outras formas de interagir com tais realidades. Dessa forma, as metodologias móveis emergiram como ferramentas fundamentais para compreendermos tais dinâmicas. Ressignificando abordagens tradicionais, como a etnografia, essas metodologias destacaram interações humanas e complexidades da vida nas cidades bem como possuem um papel muito significativo para o desenvolvimento do campo da comunicação.

Neste debate, os Estudos Culturais, britânicos e latino-americanos, bem como os Estudos Pós-coloniais enfatizam a importância que a cultura exerce para a compreensão das interações e da realidade social. Conceitos, como identidade e representação, são pensados como conceitos em construção. Como estratégias de resistências à cultura, suas expressões e formas de interpretar a realidade buscam desenvolver estratégias para fugir e resistir a esses processos homogeneizadores. A cultura aqui é compreendida não como simples representação da realidade dentro de uma perspectiva que tais manifestações são responsáveis pela produção da realidade. Assim como Martín-Barbero (2014b) aponta a importância que o cinema teve para a formação de um sentimento nacional, acreditamos que a formação de políticas públicas de cultura, que possibilitam o aumento da diversidade de realizadores culturais, contribuem para uma tentativa de reduzirmos as desigualdades sociais e aprofundarmos nossos valores democráticos. Esses assuntos serão aprofundados no terceiro e quarto capítulos.

No próximo capítulo, aprofundaremos a análise sobre o contexto do Bixiga, esse território localizado no bairro Bela Vista, na região central da cidade de São Paulo. Tem sua história diretamente ligado à da cidade e vem passando por uma série de transformações e especulações imobiliárias, que têm se intensificado nos últimos anos e que ameaçam de expulsão as populações mais pobres e que ocupam, historicamente, a região. Por outro lado, é um território que congrega uma série de grupos e coletivos, que se utilizam dos mecanismos culturais para desenvolver estratégias de resistência. O Bixiga, que, historicamente, foi construído, pelo cinema, pela televisão e por outros meios de comunicação, como um território italiano, a partir desses grupos tem se produzido outras formas de representação e reivindicado identidades mais plurais. A partir de pesquisa etnográfica multissituada, pudemos

compreender que esse território se constrói para além de seu delineamento geográfico. Nesse sentido, analisaremos e produziremos um quadro comparativo apresentando uma série de perspectivas para se representar essa região.

CAPÍTULO 2 – O BIXIGA E AS MÚLTIPLAS REPRESENTAÇÕES AUDIOVISUAIS

Neste segundo capítulo, faremos uma análise de aspectos da história do Bixiga, mostrando o processo histórico de sua construção e transformação urbana e habitacional, ressaltando o quanto este se constitui como um território intercultural. Em seguida, apresentaremos e analisaremos alguns exemplos de produções audiovisuais e suas formas de representar esse território. Dividiremos essas produções em três categorias diferentes: o cinema branco e a perspectiva hegemônica; o cinema negro e as contranarrativas; e o cinema periférico e a perspectiva intercultural.

Neste debate, analisaremos de que forma essas múltiplas perspectivas incidem nas maneiras de representar esse território. Diferentemente das teorias mais formalistas, que buscam realizar uma análise formal/técnica das produções cinematográficas, este trabalho – em diálogo com os Estudos Culturais – tem como objetivo fazer uma análise, que leve em consideração os aspectos contextuais em diálogo com os aspectos fílmicos, tais como roteiro e linguagem.

2.1 Território do Bixiga: contexto histórico e mobilização atual

Ao olharmos para a cidade e seus territórios, é possível buscarmos duas predominantes formas de olhar para essa realidade, que ora se contradizem, ora se complementam. Segundo Cruces (2016), um primeiro discurso, urbanístico e científico, tende a olhar a cidade como um problema. Nesse sentido, buscamos construir modelos para solucioná-los. Surgido a partir do contexto do século XIX, o segundo olhar, inspirado em nomes, como o poeta C. Baudelaire e Walter Benjamin, passam a se interessar pelo urbano como uma forma de vida: “Aqueles pioneiros buscaram condensar em um tropo o fato de que o novo sujeito metropolitano se construía a partir de sua confrontação com um inesgotável espetáculo de novidade heterogênea e mutável” (Cruces, 2016, p. 17, tradução nossa).

Partimos de um olhar sobre a cidade, que compreende o entrelaçamento entre narrativas audiovisuais e a experiência urbana como elementos integrados, valorizando um fazer cinematográfico, que se preocupa em criar uma experiência plural das vivências urbanas. Nessa perspectiva, fazer cinema é visto como sinônimo de fazer cidade, uma vez que esta é, também, o produto das histórias, que contamos

sobre ela, exigindo a consideração e incorporação de diferentes pontos de vista, desde arquitetos e geógrafos até transeuntes e habitantes (Cruces, 2016). No entanto, antes de querer compreender o contexto urbano de uma forma ampla e geral, esta pesquisa se debruça sobre o território do Bixiga ou, dito de forma mais específica, sobre as dinâmicas representações audiovisuais do Bixiga.

Iniciamos o capítulo apontando, brevemente, alguns dados macro e históricos bem como as disputas atuais, que contribuem para a contextualização do debate sobre a representação audiovisual sobre o Bixiga. Esta pesquisa não pretende fazer um debate sobre o estado da arte sobre a região, uma vez que nossa preocupação se centra nos discursos e narrativas, que contribuem para construir tal território. Para Vargas (2019, p. 29), “há uma enorme gama de publicações sobre a região, nas áreas de arquitetura, sociologia, comunicação, antropologia, geografia, turismo e interdisciplinares na área de preservação e educação patrimonial”.

Situado na região central da cidade de São Paulo, dentro do distrito da Bela Vista, a região do Bixiga é um local, que, durante muito tempo, ficou conhecido pela narrativa hegemônica em torno da ideia de um bairro italiano devido ao grande fluxo de migrantes ali estabelecidos desde a virada do século XIX para o século XX. Schneck (2010) afirma, em sua pesquisa de Mestrado, que os estudos enfocavam, principalmente, sua história e as influências italianas em sua cultura, levando à ideia comum de um território predominantemente italiano. Todavia, como a autora mesmo aponta, para além de italiano, o Bixiga, também, era um território composto de “indivíduos oriundos de outros países, além dos italianos. Portugueses certamente havia muitos, mas, ao lado deles identificamos também espanhóis, alemães, franceses, judeus e turcos” (Schneck, 2010, p. 21).

Porém, antes desses fluxos migratórios, a região já era ocupada por indígenas, comunidades negras e quilombos. A partir das décadas de 1950/1960, um novo fluxo populacional iria impactar o bairro: os migrantes nordestinos. Mais recentemente, imigrantes e refugiados da Síria, Palestina e Congo, também, passaram a compor esse cenário. O Bixiga se constitui nessa diversidade populacional e na interculturalidade entre povos, etnias e culturas de regiões do Brasil e do mundo (Schneck, 2010). Apesar dessa diversidade cultural, o que esses estudos de Schneck (2010) apontam é que, ao olhar para a história, o silenciamento em relação aos grupos subalternizados parece ser a tônica do desenvolvimento da cidade.

Como aponta Rolnik (2007), a história do negro nas cidades brasileiras é marcada por um processo de marginalização. Entretanto, apesar da brutalidade à qual os negros eram submetidos, é essencial compreendermos que essas comunidades, também, produziram espaços baseados na solidariedade e na preservação, transformando um grupo de pessoas com ancestralidade africana em uma comunidade unida. Como ressalta Rolnik (2007, p. 76), “foi também no interior dessa arquitetura totalitária que floresceu e se desenvolveu um devir negro, afirmação da vontade de solidariedade e autopreservação que fundamentava a existência de uma comunidade africana em terras brasileiras”. Dentro de um período marcado por uma predominância de ambientes rurais, as cidades, aos poucos, passavam a atrair negros libertos ou fugidos de sua condição de escravizados, possibilitando o desenvolvimento de uma rede de comunicação e solidariedade.

Em São Paulo, em 1872, dos 12 mil negros da cidade – ainda 1/3 da população –, apenas 3.800 eram escravos. No Rio de Janeiro, dos 125 mil pretos e pardos da cidade, quase a metade da população total, eram 47 mil os escravos. Os libertos exerciam vários ofícios – de sapateiros a barbeiros, cirurgiões, lavadeiras e, as mais comuns, quitanda e cangalha. Além de possibilitar o acesso à liberdade pelas vias institucionais, a cidade oferecia também uma chance maior de anonimato para os escravos evadidos das fazendas. Por isso mesmo, nessas cidades negras (São Paulo e Rio de Janeiro) foi se tecendo uma rede de socialização e sobrevivência negra paralela à escravidão que cada vez mais representava uma alternativa concreta à senzala (Rolnik, 2007, p. 77).

À medida que avançava o processo de ruptura com a escravidão, mostrava-se um período de proliferação de quilombos urbanos. Segundo Rolnik (2007), essas ocupações eram constituídas por casa coletivas no centro da cidade ou em regiões semirrurais, como roças muito semelhantes ao que conhecemos hoje em dia nos terreiros de candomblé. De acordo com ela, “núcleos negros nasceram desse tipo de configuração; é o caso, por exemplo, do bairro do Bexiga, em São Paulo, originário do quilombo Saracura” (Rolnik, 2007, p. 78). Se, por um lado, a perspectiva do dominador criava uma estrutura de marginalização dos grupos negros, por outro, foi justamente nesses espaços urbanos que ocorreram possibilidades de construir suas moradias e produções culturais, bem como estabelecerem suas relações de sociabilidade no interior do espaço urbano (Vargas, 2019).

Com a abolição da escravidão (1888), a Proclamação da República (1889) e o desenvolvimento do ciclo cafeeiro, a partir da segunda metade do século XIX, a cidade de São Paulo passou por um processo de grandes transformações urbanas, de industrialização e de crescimento populacional: “Essa formulação implicou uma intensa reorganização territorial, já que, a partir do último quartel do século XIX, a cidade, que até então era um centro comercial modesto, tornou-se o centro da expansão cafeeira” (Rolnik, 2007, p. 79). A solução encontrada pelas elites cafeicultoras foi a substituição da mão de obra escrava pela europeia em nome de uma pretensa ideia de progresso e modernidade. Como afirma Vargas (2019, p. 20):

Nessa perspectiva se apresenta um espelho onde o que se quer ver refletido é parte de uma imagem eurocêntrica. [...] Apesar da presença negra e africana antiga no bairro, não há visibilidade; tampouco há para a diversidade de populações nordestinas.

Para os as populações negras e migrantes empobrecidas, sobraram os espaços considerados como marginalizados. Conforme Schneck (2016), a ocupação desse território foi marcada pela influência de sua topografia acidentada e de difícil acesso bem como pela proximidade dos rios Anhangabaú, Saracura e Bixiga. As áreas baixas próximas aos cursos d'água eram insalubres e sujeitas a inundações durante as chuvas, dificultando a conexão com outras partes da cidade. Por essas características, os empreendimentos nas áreas próximas aos córregos acabaram sendo voltados para uma parcela da população com baixo poder aquisitivo e poucas opções de escolha.

Como parte desse processo de urbanização e crescimento populacional da cidade, foram adotadas, por parte do governo local e interesses privados, iniciativas, que buscavam zonear e especializar usos e funções urbanas, tanto de forma explícita quanto implícita na legislação, com o objetivo de adequar a capital paulista ao seu novo papel. Como aponta Schneck (2016), parte das moradias e dos negócios de gêneros alimentícios bem como oficinas, depósitos, fábricas e serviços menos nobres foram direcionados para os bairros vizinhos ao centro da cidade. Nesse contexto, em resposta à demanda, surgiram empreendimentos imobiliários de loteamentos destinados a abrigar moradores e atividades produtivas essenciais para a cidade em expansão, resultando na formação de novos bairros, sendo o Bixiga um exemplo representativo desse processo. Segundo a autora, a cidade de São Paulo e seus

arredores tiveram um aumento de 47.697 habitantes em 1886 para 239.820 em 1900, totalizando um aumento de 500% em 14 anos. Grande parte desse aumento se deveu à chegada dessa população de italianos e outros imigrantes ao Brasil.

Foi a partir desse período que o Bixiga passou a ser representado, cada vez mais predominantemente, como um território italiano. De acordo com Vargas (2019, p. 38), entre a virada do século XIX para o XX, “cerca de 1 milhão e 200 mil italianos emigraram para o Brasil, sendo a maioria entre 1890 e 1920. A imigração italiana foi de fato incentivada, a partir de medidas diversas, como a imigração subsidiada”. O Brasil, que se modernizava, precisava superar um passado visto como amaldiçoado, que representava a escravidão e passava a incentivar políticas migratórias vindas da Europa e de outras localidades numa ampla política de branqueamento da Nação. Foi nesse período, no ano de 1910, a mudança para o nome oficial de Bela Vista como parte de um projeto de higienização urbana (Vargas, 2019).

Nesse período, no ano de 1910, ocorreu um evento significativo para a localidade: a alteração de seu nome de Bexiga para Bela Vista. Essa transformação é notável, pois a região deixou de ser considerada suburbana para se tornar parte central da cidade, sendo referida em anúncios de jornais com designações como “Monte de Ouro” e “Bela Cintra”, conforme indicado por Vargas (2019). Não surpreendentemente, o nome Bexiga não era bem recebido pelo emergente mercado local. Após algumas tentativas, em 1910, um abaixo-assinado, firmado pelas famílias mais abastadas e abrangendo uma área mais ampla, obteve a alteração oficial do nome para “Bela Vista” (Schneck, 2010; Vargas, 2019). Como aponta Vargas (2019, p. 36), essa mudança simbólica, que o nome representava, fazia parte de um projeto de sociedade, o qual as elites buscavam construir, e envolvia “todo imaginário que o nome Bexiga evocava e o interesse em vender terrenos e atrair uma outra população para essa região, possivelmente, menos pobre e mais branca”.

Tais mudanças de nomenclatura no território geraram marcas, que são percebidas até os dias atuais. Durante nossas incursões em campo, foi muito comum escutarmos relatos sobre as diferenças entre os moradores da Bela Vista, mais “arrogantes”, e aqueles identificados com o Bixiga, mais populares. Para esses últimos, a formação identitária é tão importante que muitos se identificam como “bixiguentos”. Mas, tal distinção não é apenas no campo simbólico. Ela, também, é social, econômica e geográfica. Ao caminharmos pelo território, é possível, em poucos passos, passarmos por localidades que se assemelham aos bairros de classe média

e média alta até regiões, que possuem uma dinâmica muito parecida com as regiões periféricas da cidade.

Se no período da escravidão os negros viviam em uma condição de subumanidade, com a abolição essa condição passou a ser de marginalização. A partir dessa lógica de branqueamento populacional deu-se, também, um grande processo de limpeza e higienização urbanas. Na tentativa de civilizar e europeizar a cidade, a presença africana representada pelos quilombos era considerada intolerável. Em artigo sobre os territórios negros nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, Rolnik (2007) aponta para a implementação de uma série de estruturas de controle dessa população negra desde a implementação de códigos de condutas, em 1886, que buscava proibir práticas culturais, até as chamadas “obras de melhoramento da capital”, operações de renovação urbana que resultaram na construção de um centro burguês exclusivo para as classes dominantes e a consequente eliminação dos cortiços no Centro Velho de São Paulo.

Segundo a autora, a história da cidade é marcada por um processo de intensa transformação e expulsão das populações negras e empobrecidas para suas margens. A partir da década de 1930, teve início um processo “de periferização das classes populares”, caracterizado pelo loteamento e formação de bairros autoconstruídos distantes das áreas centrais. Essa lógica já está consolidada ao menos desde a década de 1980, segundo os dados oficiais do Censo, que apontam o aumento da porcentagem da população negra conforme os bairros se afastam do centro da cidade. Em alguns bairros, como o distrito de Pinheiros – mais centralizado –, existem menos de 11% de negros. Já a Brasilândia, também conhecida como a África Paulista, possui mais de 49% de população negra. Na contramão dessa lógica segregadora, o Bixiga se consolidou como um território negro (apesar das narrativas oficiais) mesmo estando na área central.

A partir da década de 1940, iniciou-se uma etapa de revalorização da mão de obra nacional às custas de um discurso xenofóbico ao sindicalismo e ao anarquismo associado às classes operárias estrangeiras bem como a uma visão de pacificação do povo brasileiro. É nesse contexto que, a partir da década de 1950, tem-se um grande fluxo migratório vindo das regiões nordestinas. Assim, aparece e ganha corpo o tema da “integração” do negro dentro e fora da própria comunidade. Nesse período ocorreu a chegada dos nordestinos ao Bixiga. No entanto, a despeito dessa visão pacificada, a chegada dessas populações passou a ser vista como uma “invasão”, um

sentimento de perda de identidade para o território, por parte da população italiana ali presente. Em depoimento a Moreno (1996, p. 123), Armando Puglisi, morador antigo e um dos fundadores do Museu Memória do Bixiga (MUMBI), sintetiza esse sentimento:

O Brás era um bairro tão bonito ou mais bonito que o Bixiga, o Brás era um bairro com mais tradições ou tantas quantas. Com a invasão dos nordestinos (pelo amor de Deus, não tenho nada contra nordestinos e acho que São Paulo deve muito a eles), eles invadiram o Brás e o transformaram num bairro nordestino. Sem querer, acabaram com grande parte das tradições, dos costumes do Brás. Até falo que gostaria que o pessoal de Santa Catarina invadissem um outro bairro (menos o Bixiga) e transformasse num reduto de Santa Catarina, com as tradições de lá, porque acho que com isso São Paulo iria até ganhar. E o Bixiga estava indo para esse caminho, igualzinho. Cada casa que esvaziava, quem alugava era um malandro e a transformava num cortiço e pensão.

De acordo com Vargas (2019), nesse período, o Bixiga passou a ser visto de forma negativa pela comunidade italiana bem como pela representação midiática. Em entrevista a Vargas (2019), Segismundo Bruno, um comerciante local⁶, comenta como em sua infância esse território era associado à malandragem, com “maconheiros” e “batedores de carteira”. Na perspectiva de Rolnik (2007, p. 88-89), é toda uma estrutura de controle, que foi se criando, na qual:

[...] o estigma foi formulado a partir de um discurso etnocêntrico e de uma prática repressiva; do olhar vigilante do senhor na senzala ao pânico do sanitário em visita ao cortiço; do registro esquadrihador do planejador urbano à violência das viaturas policiais nas vilas e favelas.

Apesar de o Brasil ter abolido oficialmente a escravidão do período colonial, toda uma lógica de sociabilidade foi herdada desse período. Ao nos debruçarmos sobre a análise de Fanon (2022) sobre as sociedades capitalistas colonizadas, é possível percebermos, no caso brasileiro, como as lógicas coloniais se perpetuaram mesmo com o advento do capitalismo e da modernização. Enquanto a lógica de uma se estabelece a partir do controle pela força policial, a outra se estabelece a partir de uma lógica da harmonia, educação, segurança e desenvolvimento.

⁶ Segismundo Bruno, também, é entrevistado para o documentário *Oxente, Bixiga!*

Nas sociedades de tipo capitalista, o ensino, religioso ou laico, a formação de reflexos morais transmitidos de pais para filhos, honestidade exemplar de operários condecorados depois de cinquenta anos de bons milhares de serviços, o amor incentivado pela harmonia e pela prudência, essas formas estéticas de respeito pela ordem estabelecida, cria um entorno do explorado um clima de submissão e inibição que ameniza consideravelmente o trabalho das forças de segurança pública. Nos países capitalistas, entre o explorado e o poder se interpõe uma multidão de professores da moral, de conselheiros, de 'desorientadores'. Nas regiões coloniais, ao contrário, o policial e o soldado, por sua presença imediata, suas intervenções diretas e frequentes, mantêm contato com colonizado e o aconselho, valendo-se de coronhadas ou bombas de na Palm, a ficar quieto. Vê-se que o intermediário do poder usa uma linguagem de pura violência. O intermediário não alivia a opressão, não encobre a dominação. Ele as exhibe e manifesta com a consciência tranquila das forças de segurança. O intermediário leva a violência para dentro das casas e do cérebro do colonizado. [...] A cidade do colono é uma cidade de material resistente, toda de pedra e de ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, em que as latas de lixo transbordam sempre dos restos desconhecidos, jamais vistos, nem sonhados. Os pés do colono nunca estão à mostra, exceto talvez dentro do mar, mas ninguém jamais chega perto deles. [...] a cidade do colono é uma cidade farta, indolente, só a barriga está permanentemente repleta de coisas boas. A cidade do colono é uma cidade de brancos, de estrangeiros (Fanon, 2022, p. 34).

Porém, apesar dessa lógica de opressão, ao pensarmos o Bixiga e as regiões de ocupação negra, é importante refletirmos sobre o ponto de vista das resistências, que esses territórios abrigam e representam. Rolnik (2007) aponta como as comunidades negras foram criando espaços e impulsionando processos de afirmação, que estruturaram e sustentaram a comunidade, mesmo diante de condições extremas de confinamento, humilhação, segregação e miséria. Se no início do século XX, o samba era a grande expressão da negritude, hoje o *hip-hop* e o *funk* ganham força nas juventudes locais como força de resistência cultural sem abandonar o samba. Tal percepção é compartilhada por Vargas (2019) quando ela afirma que o Bixiga, apesar de estar situado no distrito da Bela Vista, é visto por muitos tanto como um “estado de espírito” ou um “território de resistência”.

Atualmente, a região do Bixiga vive um processo de afirmação de grupos silenciados e periféricos, que reúnem identidades urbanas, étnico-raciais e ativismos artísticos na busca de formas de reexistência e estratégias de audiovisibilidade dessa multiplicidade de identidades construídas, reivindicadas e performadas (Pereira *et al.*, 2024). Durante as últimas décadas, tem passado, também, por um processo de especulação imobiliária e projetos de gentrificação, que expulsam as camadas mais

pobres, normalmente negras e nordestinas, que se intensificaram com a implementação de uma estação de metrô da Linha 6 (laranja) no bairro, que, oficialmente, tem o nome de “Estação 14 Bis” devido à praça de mesmo nome ali existente.

Durante o processo de escavação para as obras em 2022, foram encontrados alguns vestígios arqueológicos de ocupação quilombola na região. Apesar de serem favoráveis à construção da estação de metrô e mobilizados com essas descobertas, um grupo de moradores e movimentos sociais se reuniram para a criação de um coletivo chamado Estação Saracura Vai-Vai, que tem como objetivo três reivindicações principais: a interrupção das escavações para fazer uma busca arqueológica mais profunda; a criação de um memorial, na futura estação de metrô, com esses vestígios arqueológicos; e a mudança de nome da estação para “Saracura Vai-Vai” (afirmando a presença do quilombo, que originou o bairro, e da escola de samba erigida no mesmo local). Nesse contexto, ainda, estudam a criação de políticas habitacionais, que garantam a permanência dessas populações tradicionais, as Zonas Especiais de Interesse Social (ZEIS).

Para a comunidade, esses achados arqueológicos foram apenas a comprovação de algo que eles já sabiam e que, muitas vezes, não foi reconhecido pelos grupos hegemônicos. Todavia, a partir de nossos contatos e vivências no trabalho de campo, percebemos que o Bixiga continua sendo o território aquilombado. Em reuniões e em debates públicos mobilizados pelo coletivo, afirmam sempre que o Bixiga “não foi um quilombo, mas é um quilombo” no sentido da resistência. Nesse sentido, é imperativo destacarmos como este debate tem mobilizado uma parcela ampla da comunidade do Bixiga, não apenas a negra. Como já apontado, o Bixiga sempre foi um espaço de resistência. Se esses debates em decorrência da estação de metrô têm se amplificado, muito se deve à potência dos movimentos históricos nesse território. Claudinha Alexandre, jornalista e pesquisadora do samba paulistano, em evento no mês de março de 2023, promovido pelo movimento Estação Saracura Vai-Vai e pelo Sesc Carmo, comentou sobre a importância que a Escola de Samba Vai-Vai teve para a formação de outras importantes escolas de samba de São Paulo. Quando estivemos no Jardim Ibirapuera (extremo sul da cidade de São Paulo), por conta da pesquisa de campo, também, escutamos relatos sobre integrantes da Vai-Vai, contribuindo para a formação de blocos musicais nessas outras regiões.

Além da Vai-Vai, o Bixiga é território de uma importante ocupação do movimento por moradia do Movimento Sem Teto do Centro (MSTC), liderado por

Carmem Silva⁷, bem como é berço do Movimento Negro Unido (MNU). Ao longo desta pesquisa, estivemos presentes nesses espaços e pudemos escutar relatos sobre como esses movimentos impactaram outros territórios da cidade. Para além de uma identidade fixa, italiana ou negra, é primordial compreendermos que essas disputas e produções culturais contribuem para a criação e ressignificação desse território. Isso é o que salienta Vargas (2019, p. 23) quando pontua que o Bixiga é um conceito em transformação. Ou seja:

[...] muda de significados a partir de cada interlocutor e seus usos, variando de acordo com o interesse de um grupo ou de outro, podendo ser enunciado ou invisibilizado, ser entoado pela mesma pessoa, cada um deles (Bixiga e Bela Vista), em situações diversas.

Por sua localidade central, o bairro articula vários fluxos, nós e pontos de conexão entre muitas territorialidades da cidade, edificando formas de comunicação urbana (Pereira; Rett; Bezerra, 2021). Essa é uma perspectiva analítica útil para entendermos fluxos e redes de pessoas, imaginários, colaborações, dinâmicas de produção/consumo, ativismos e usos de mídias digitais, que se articulam em alguns nós da cidade, trazendo dinamismo, visibilidade e potência para muitas ações urbanas políticas e comunicacionais, que ali se apresentam.

Como evidenciado ao longo da história desse território, o Bixiga carrega uma controvérsia intrínseca, que surgiu já na escolha de seu nome. Segundo Vargas (2019), existiriam três explicações principais para a origem dessa nomenclatura. A primeira delas tem origem em um dos proprietários locais, que, após sobreviver à varíola, uma doença contagiosa, que deixava cicatrizes profundas como uma de suas características distintivas, foi apelidado de Antônio Bexiga. A segunda explicação diz respeito ao matadouro, que existiu na área, onde despejavam as bexigas dos bois, colorindo de vermelho as águas do rio Saracura. A terceira e última explicação remete a uma casa de isolamento para doentes de varíola nessa região. Independentemente das histórias e narrativas levantadas por seus moradores e historiadores, a autora aponta que não há a intenção de afirmar a veracidade de uma hipótese sobre as

⁷ Carmen da Silva Ferreira, 62 anos, é professora do INSPER, liderança e fundadora do MSTC, ativista pelos direitos à moradia, antirracismo e igualdade de gênero, conselheira, coordenadora e palestrante com prêmios reconhecidos. É, ainda, cofundadora da FIO e do Instituto Casa Verbo. Foi candidata a deputada estadual pelo PSB/SP em 2022. Mais informações, ver em: <https://www.gov.br/mdic/pt-br/composicao/gabinete/assessoria-de-participacao-social-e-diversidade>

outras, mas o foco reside na compreensão dos discursos da época dentro de seu contexto espacial e sócio-histórico.

Nesse sentido, é relevante compreendermos como o nome Bexiga está relacionado a questões de saúde, como isolamento, medo e marcas deixadas pela doença, ou a preocupações com a saúde pública, como a propagação da doença e o tratamento dos rios e da região em questão. Evocavam questões indesejáveis na época, apontando para complexidades, que serão exploradas mais adiante. Para efeitos deste trabalho, optamos pela escrita Bixiga, com a letra “i”, pelo fato de essa ser a grafia recorrente, que encontramos em campo e nas designações atuais.

Estes mecanismos, que buscam construir um imaginário de “local degradado”, como discutimos no primeiro capítulo e pudemos observar em campo, buscam legitimar a especulação imobiliária, os processos de gentrificação e transformação urbana e a expulsão das camadas mais pobres. Mas, tais processos não ocorrem sem a construção de uma série de mecanismos de resistência, que passam pelo fortalecimento de uma dimensão coletiva e, de certa forma, comunitária desse território.

Na visão de Martín-Barbero (2014b), o bairro é constituído como um espaço crucial para o reconhecimento e construção de identidades entre as classes populares urbanas bem como para a formação da dimensão do “popular”. Em contraste com abordagens sociológicas, que reduzem os bairros a simples locais de residência e reprodução da força de trabalho, na perspectiva levantada por esta pesquisa, enfatizamos o papel central desses territórios na formação de vínculos personalizados e duradouros de reexistência cultural e comunicacional.

Sendo assim, o território atua como um mediador entre o espaço privado doméstico e o mundo público da cidade, fornecendo referências fundamentais para a construção de sociabilidades mais amplas, desafiando, assim, visões desqualificadoras. Nessas localidades, a cultura não é apenas uma expressão comunitária, mas uma maneira de viver, que incorpora o antigo para criar o novo, produzindo estruturas de formação intercultural. As ruas, pátios e localidades diversas desempenham funções múltiplas, promovendo uma criatividade comunitária, que se manifesta em diversas formas de expressão artística, audiovisual e estética, constituindo, profundamente, a vida local de maneira significativa. Segundo Martín-Barbero (2014b, p. 277), “lugar de reconhecimento, o bairro nos coloca na pista da especificidade de produção simbólica dos setores populares na cidade. E não só na religiosidade festiva, mas também na expressividade estética”.

2.2 Território do Bixiga: as múltiplas representações audiovisuais

A formação de estereótipos é uma prática frequente entre grupos sociais e culturais ao se referirem àqueles considerados externos ou “os outros”. Essas construções simbólicas, por sua vez, frequentemente, resultam em um processo de marginalização; ou seja, a exclusão de grupos que não se conformam com as normas comportamentais ou padrões considerados “normais” dentro dos paradigmas sociais hegemônicos. Dessa forma, a produção audiovisual, que perpetua essa dinâmica de dominação, endossa a criação de uma realidade, que ecoa e reforça essas mesmas lógicas.

Em muitos casos, o discurso precede a estruturação de políticas de dominação e transformação da realidade. Hall (2016), ao analisar a estruturação do projeto colonial do Ocidente, afirma que ocorreram três momentos históricos, que contribuíram para a construção da representação popular, que o Ocidente criou para marcar a diferença com as populações negras: primeiro, o comércio de escravos a partir do século XVI; segundo, o neocolonialismo a partir do século XIX e a partilha dos reinos africanos pelas potências europeias; e um terceiro momento seriam as migrações massivas dos terceiro mundo para os países europeus e América do Norte a partir da Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, seria possível pensarmos na produção audiovisual, que contribua para a construção de uma outra lógica de construção social e que não reforce as estruturas de hierarquia e dominação?

No entanto, diferentemente daquilo que acreditamos, nem sempre a relação foi assim. Até a “Idade Média a imagem que a Europa tinha da África era ambígua – um lugar misterioso, mas muitas vezes visto de modo positivo” (Hall, 2016, p. 162). Aos poucos, essa imagem foi sendo transformada e os africanos foram sendo amaldiçoados e chamados de descendentes do personagem bíblico Caim. A partir dessa simbologia, os negros passaram a ser identificados com a natureza, como “primitivos” em oposição à civilização. Com o surgimento do Iluminismo e a compreensão das sociedades a partir de uma linha evolutiva de “barbárie” à “civilização”, via-se a África como “a mãe de tudo o que é monstruoso na natureza” (Hall, 2016, p. 162); isto é, aqueles que precisam ser controlados e domesticados, garantindo a supremacia colonial.

A partir da disseminação de imagens em meios populares, como caixas de sabão e produtos do cotidiano social, a publicidade teve um papel fundamental para

a construção desse imaginário e estruturação do projeto colonial. No império britânico, desde o século XIX e início do XX, as imagens coloniais passaram a ser estampadas em caixas de sabão, latas de biscoito e produtos de maneira geral. Nesse contexto, o sabão é alçado à símbolo de pureza e domesticação do mundo colonial e adquire, no “mundo de fantasia da publicidade imperial, a qualidade de um objeto de fetiche [...] aparentemente ele tinha o poder de tornar branca a pele negra e eliminar da casa a fuligem a sujeira e o pó das favelas industriais e seus habitantes – os pobres sujos” (Hall, 2016, p. 166). Mais à frente, analisaremos o filme *Um dia com Jerusa* (Araujo, 2020) e como essa obra busca inverter essa simbologia de pureza como estratégia de quebra dos estereótipos raciais.

Tal realidade não é diferente quando pensamos no cinema e em seu impacto na realidade. Normalmente produzido para servir aos interesses das elites econômicas, o cinema, também, teve um papel relevante para reforçar os estereótipos sociais. A partir da década de 1960, desenvolve, na teoria cinematográfica uma abordagem inovadora à análise textual de filmes. Como aponta Stam (2009, p. 209), “a noção de texto – etimologicamente ‘tecido’ ou ‘tessitura’ – conceitua o cinema não como uma imitação da realidade, mas como um artefato, um construto”. A análise textual se tornou metodologicamente consciente, citando pressupostos teóricos e intertextos críticos, e adotou uma perspectiva emocional ambígua entre fascínio e distância crítica. Distinguiu-se da crítica tradicional ao recusar a abordagem valorativa e adotar um vocabulário da linguística, narratologia, psicanálise e desconstrução literária. Enquanto algumas análises buscavam construir o sistema de um único texto, outras exploravam filmes como exemplos de códigos mais amplos, que informavam a prática cinematográfica. O discurso teórico sobre cinema, inicialmente desenvolvido na França, ganhou proeminência global, especialmente com o crescimento dos programas de estudos de cinema.

Durante a década de 1980 (Stam, 2009), mobilizado pelos Estudos Culturais ingleses e as pesquisas promovidas por Stuart Hall, o campo do cinema se abriu para pensar a importância do espectador. Até então, as análises cinematográficas se dedicavam a compreender a linguagem do cinema sob o ponto de vista de seus aspectos estruturais e formais, separando as obras de seu contexto histórico, social e cultural. As correntes pós-estruturalistas questionavam e desestabilizavam essa abordagem, colocando em dúvida “a fé cientificista da primeira semiótica” (Stam,

2009, p. 217), que acreditava que a análise poderia, definitivamente, capturar o sentido de um filme por meio da apresentação exaustiva de seus códigos.

A teoria do cinema, ao se estabelecer como disciplina acadêmica, desafiou o esnobismo dos acadêmicos literários tradicionais, legitimando o estudo do cinema como arte séria e complexa. Segundo Stam (2009), seriam linhas de estudos mais preocupadas com as estruturas e questões formais da linguagem audiovisual, desconsiderando o contexto sócio-histórico em que as obras foram produzidas.

Um dos representantes dessa linha de análise mais formalista do cinema é David Bordwell. Em seu livro *Sobre a história do estilo cinematográfico*, Bordwell (2016) aborda a evolução da crítica cinematográfica sob o ponto de vista de suas questões estéticas e estilísticas, e as técnicas narrativas e de linguagem, tais como: a profundidade de campo, a distância focal das lentes cinematográficas, a evolução dos estúdios, a montagem etc. Essas análises desconsideram o contexto histórico e social em que os filmes são produzidos. Desconsiderando a influência exercida sobre a Ku Klux Klan e seu caráter racista, por exemplo, Bordwell (2016), afirma que *Nascimento de uma nação* (Griffith Lee, 1915) é, frequentemente, considerado a primeira obra-prima do cinema pelas inovações cinematográficas introduzidas na obra desse diretor.

Refutando a ideia de “obra-prima”, levantada pelas primeiras críticas cinematográfica, e compreendendo as obras de Griffith como filmes – entre muitos outros –, que contribuem para a evolução do estilo cinematográfica, Bordwell (2016), ao propor uma historiografia alternativa do estilo cinematográfico, tão pouco leva em consideração o contexto histórico no qual os filmes são inseridos. Para além da contribuição estilísticas, tanto *Nascimento de Uma Nação* (Griffith Lee, 1915) quanto *Intolerância* (1916), ambas produzidas e dirigidas por D. W. Griffith, foram obras, que contribuíram para a construção de um imaginário racista sobre os negros como pessoas perigosas, de capacidades intelectuais inferiores e que precisavam ser controladas. São obras símbolos do pensamento segregacionista, influenciado por movimentos como a Ku Klux Klan. Vale aqui fazermos um paralelo com o filme recente *Infiltrados na Klan* (Spíke Lee, 2018): baseado em uma história real, Ron Stallworth (John David Washington), um policial negro, que, com a ajuda de um colega de trabalho, o detetive Philip “Flip” Zimmerman (Adam Driver), um policial branco, se infiltram nesse movimento. Em certo momento, quando Philip vai passar pelo seu ritual

de iniciação, ele é submetido a uma sessão do filme *Nascimento de uma Nação*, o que salienta a visão apontada anteriormente.

Refutando as linhas de pesquisa que se debruçam sobre questões ideológicas do cinema, a preocupação de Bordwell (2016) está na resolução de problemas concretos, que são enfrentados pelos realizadores cinematográficos. Para o autor, o cinema deve, antes de tudo, se preocupar em resolver os problemas técnicos e materiais envolvidos no processo de realização cinematográfica, em comunicar a mensagem, que está sendo construída. Nos dizeres do próprio autor:

Antes que os diretores sintam desejo de comunicar ideias ou estados de espírito, evocar emoções ou temas, transmitir ideologias ou valores culturais, eles têm de cuidar de alguns negócios mundanos. Eles devem tornar inteligível as suas imagens. Se o espectador simplesmente não consegue discernir o que está acontecendo, a história e as suas implicações se perdem. Talvez seja por isso que os primeiros autores nos periódicos do ofício elogiassem a clareza da fotografia: no cinema dominante, a imagem de bem definida é condição prévia para efeitos mais complicados (Bordwell, 2016, p. 231).

Para além das críticas, Stam (2009) acredita que a obra de Bordwell bem com a de outros autores e estudiosos que seguem uma linha mais formalista têm o seu espaço e importância para o desenvolvimento cinematográfico. Tal linha, por exemplo, pode ser relevante dentro de um contexto de formação de profissionais no mercado de trabalho ou que contribui para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. No entanto, para a pesquisa que se preocupa em compreender os impactos do cinema na sociedade, parece uma postura alienante, muitas vezes reacionária, pontuar sobre as contribuições formais de Griffith sem levar em consideração, ou ao menos citar, o caráter racista de sua obra.

A história do cinema não é apenas uma combinação de possibilidades formais. Também diz respeito a quais temas (e estilos) são considerados proibidos, ao papel da economia em determinar quem fará e distribuirá os filmes, a convenções raciais que determinam quem neles pode atuar, a diferenciais de poder na distribuição, que permitem que, em alguns países, certos filmes sejam realizados, porém nunca venham a ser exibidos, em razão do rígido controle exercido por Hollywood sobre os circuitos de exibição. Bordwell, evidentemente, tem plena consciência disso, estando entre os que postulam uma abordagem mais histórica, mas os aspectos formalistas de sua própria teoria indiretamente desestimulam uma maior atenção a essas questões mais complexas (Stam, 2009, p. 223).

Na obra *Introdução à Teoria do Cinema*, Stam (2009) destaca a sugestão de que os teóricos e pesquisadores de cinema devem explorar campos, como história, economia e sociologia. Essa recomendação reflete a abordagem dos formalistas russos, que, inicialmente, defendiam uma análise focada exclusivamente no texto literário. Com o tempo, eles passaram a valorizar, também, o estudo das conexões entre obras literárias e contextos históricos variados. Contudo, para a construção de uma verdadeira “poética histórica”, é essencial reconhecermos que todas as linguagens são intrinsecamente sociais e históricas desde sempre devido à sua qualidade dialógica e à sua orientação para interlocutores socialmente situados. Stam (2009, p. 217) comenta que a:

Análise fílmica é, antes de mais nada, uma prática em aberto, historicamente conformada, orientada por objetivos os mais distintos. As análises tendem a encontrar o que se lançaram a buscar. Os novos críticos, na literatura, procuravam (e achavam) ‘unidade orgânica’, ‘grupos de imagens’ e ‘ironia’ ao passo que os críticos desconstrucionistas buscavam tensões fissuras e aporias. Mais que uma ideologia, análise fílmica é um método; é um gênero de escrita sobre cinema aberto a diversas influências (de Barthes a Jameson e Deleuze), matrizes teóricas (psicanálise, marxismo, feminismo), ‘esquemas’ (reflexividade, excesso, carnaval) e princípios de pertinência, tanto cinematográficos (movimento de câmera, montagem) como extracinematográficos (representação da mulher, do negro, de gays e de lésbica).

Nesse sentido proposto por Stam (2009), a preocupação desta pesquisa, apesar de levarmos em consideração alguns aspectos estéticos e de narrativa dos filmes, está nas questões extracinematográficas, na forma como os filmes interpretam e se relacionam com o mundo social e cultural, onde eles são inseridos. No Bixiga, um movimento recente de grupos que se sentem excluídos das narrativas hegemônicas tem se articulado para viabilizar e produzir outras formas de identidade e representação sobre esse território. Como aponta Vargas (2019, p. 20), “a partir de distintos recursos ‘táticos’, para usar uma expressão do Michel Certeau, são construídas representações alternativas que revelam aquilo que seria a região a partir de novos matizes”.

Assim como a música, a literatura, a publicidade e outras manifestações culturais, os filmes são laboratórios de representação humanas e não apenas autorrepresentação. São um produto do contemporâneo capaz de constituir simbologias, imaginários, identidades e representações, que constroem ou contestam

estereótipos sobre algo. Seja através da televisão, do cinema ou das plataformas de redes sociais digitais, os produtos e as produções audiovisuais têm acompanhado a história do Bixiga. Sem buscar esgotar toda a produção audiovisual produzida sobre o Bixiga, construímos um mapeamento, que pode contribuir para nosso argumento sobre a contribuição do audiovisual periférico para a produção de novas representações, que dialoguem com esse debate contemporâneo da comunicação urbana e o direito à cidade discutidos até aqui. Para tanto, comentaremos, brevemente, sobre cada um dos filmes apontados: sua história, estrutura narrativa, temática e alguns aspectos estilísticos, que contribuem para a construção do argumento desta dissertação.

Stam e Shohat (2006), em análises sobre a história do cinema, particularmente sobre aquele emergente do Terceiro Mundo, destacam como essa arte possibilita a criação de uma robusta forma de resistência cultural. Segundo eles, esse meio oferece estratégias alternativas não somente para a representação, mas também para a subversão e ressignificação de narrativas dominantes. Através dos autores, podemos examinar como o cinema atua como um campo de batalha ideológico, onde diferentes visões de mundo e entendimentos sobre sociedade e cultura se encontram e competem. Nesse sentido, destacam a capacidade do cinema de desafiar e subverter estereótipos dominantes. Ao empregar uma variedade de estéticas alternativas – como o carnavalesco, a antropofagia, o realismo mágico e o modernismo reflexivo –, os cineastas do Terceiro Mundo e práticas cinematográficas de oposição visam a desmantelar representações simplistas e redutoras, abrindo espaço para maior complexidade e diversidade nas representações culturais.

Além da subversão de estereótipos, o cinema é celebrado por sua capacidade de ressignificar simbolicamente culturas e histórias. Ao recontextualizar tradições culturais não ocidentais e ao adotar ritmos históricos variados, estruturas narrativas distintas e visões sobre o corpo, o cinema oferece novas perspectivas e significados, contribuindo para uma compreensão mais rica e multifacetada da realidade. Ademais, Stam e Shohat (2006) consideram o cinema como um espaço de encontro para diferentes comunidades, perspectivas e discursos. Essa natureza polifônica do cinema permite que ele sirva não apenas como um meio de expressão artística, mas também como um veículo para diálogo, contestação e construção coletiva de sentidos e identidades.

Entretanto, é possível percebermos que tais formas de contestação de uma lógica de dominação vão muito além do questionamento da representação e das identidades. Na ótica de Aderaldo (2013), a dinâmica entre cinema e espaço urbano é explorada de maneira profunda, ressaltando como diferentes grupos percebem e utilizam o cinema em relação à cidade. De um lado, existem agentes ligados a instituições, que organizam oficinas audiovisuais em regiões periféricas, os quais concebem a cidade como um meio para estabelecer e reconhecer novas plataformas cinematográficas ou educativas. Essa perspectiva considera a cidade como um espaço simbólico, construído através de interpretações diversas, que influenciam a representação da noção de cidade. Nesse aspecto, ele destaca que a concepção de um contexto urbano não é predefinida, mas sim construída por análises e interpretações.

Como forma de contestação da realidade urbana, Aderaldo (2021) destaca o papel que os movimentos de produção de audiovisual periféricos tiveram para a proposição de uma perspectiva alternativa dessa realidade. Esses atores veem o cinema como um instrumento para a reinvenção e recriação da cidade, uma ferramenta capaz de notabilizar publicamente problemas urbanos e sociais e, assim, contribuir para uma transformação social. Essa dualidade revela a complexidade da relação entre cinema e cidade, em que o cinema pode tanto servir como uma ferramenta educativa e de reconhecimento de novas expressões culturais quanto atuar como um meio de intervenção social capaz de redefinir e contestar as percepções convencionais do espaço urbano.

Esta dissertação evidencia como o cinema, em suas diversas formas de engajamento e produção, se torna parte integrante das dinâmicas urbanas, influenciando e sendo influenciado pelas lutas e aspirações dos diferentes grupos sociais, que compõem a cidade. No quarto capítulo, quando analisarmos o documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021), abordaremos com maior profundidade o contexto histórico, que contribui para o surgimento, na década de 2000, de um grupo de jovens produtores audiovisuais, oriundos das regiões periféricas dos grandes centros urbanos.

A seguir, delimitamos filmes, que possuem o Bixiga como temática ou cenário em três grandes perspectivas representacionais, a saber: o cinema branco, numa perspectiva hegemônica; o cinema negro e as contranarrativas; e, por fim, o cinema periférico e a perspectiva intercultural. As escolhas temáticas bem como seu

tratamento, escolhas estilísticas, formas de organização e circulação foram critérios, que definimos para classificar tais produções. Essas categorias analíticas são apenas tipos ideais, que contribuem para o exercício analítico desta pesquisa. O objetivo aqui não é criar uma necessária oposição de uma em detrimento da outra ou mesmo criar uma noção dicotômica e simplista do debate. Assim como apontamos na discussão sobre a comunicação urbana e as metodologias móveis, tais parâmetros, também, precisam ser pensados de forma móveis, não fixos ou essencialistas. Os filmes, que vamos discutir, podem estar em uma ou outra categoria analítica, dependendo da forma como olhamos, do posicionamento dos atores e de seu tempo histórico entre outros aspectos.

2.3 O cinema branco e a perspectiva hegemônica

Nesta primeira categoria analítica, elencamos os filmes, que dialogam ou que, de certa forma, contribuem para a construção ou manutenção dessa noção do Bixiga italiano. Em diálogo com a noção gramsciana de ideologia, a noção de hegemonia é pensada como categoria analítica para pensar as relações de poder e disputas existentes na sociedade. Nessa perspectiva, a noção de hegemonia é pensada para apontar os mecanismos, que são criados na política, na economia e na cultura para a manutenção de grupos ou ideologias em posições de poder.

Como aponta Ana Carolina Escosteguy (2010), a perspectiva marxista (à qual Antônio Gramsci pertence) contribuiu para compreender a cultura como tendo uma “autonomia relativa” dentro dos Estudos Culturais. Isso significa que a cultura não é totalmente dependente das relações econômicas nem é apenas um reflexo delas, mas é influenciada e sofre consequências das relações políticas e econômicas. Nesse contexto, as relações são pensadas a partir das forças – econômicas, políticas e culturais –, que competem e disputam, formando uma unidade complexa; ou seja, a sociedade: “Isso implica compreender que os *media* operam dentro do campo da construção social do sentido, isto é, os significados não estão inscritos nas suas próprias origens, mas nas relações e nas estruturas sociais” (Escosteguy, 2010, p. 67).

Ao contrário do posicionamento marxista tradicional, que via a cultura (entendida como superestrutura) apenas como um reflexo da realidade dada na infraestrutura, na perspectiva culturalista, a noção de hegemonia ganha contornos

ideológicos e a cultura e os meios de comunicação são pensados como operadores e agentes ativos na produção de sentidos. Por isso, a cultura tem forte sentido político, entendida como campo de luta. Como sugere Escosteguy (2010, p. 68), “a produção e transformação do discurso ideológico está formatada por teorias preocupadas com o caráter simbólico e linguístico desse discurso. Por essa razão, as ideologias funcionam mediante a linguagem”. Nesta categoria analítica que definimos como “perspectiva hegemônica”, estão os filmes: *O Vendedor de Linguíça* (Mazzaropi, 1962), *Bexiga, ano zero* (Jehá, 1971) e *Teu mundo não cabe nos meus olhos* (Nascimento, 2018).

No filme *O Vendedor de Linguíça* (Mazzaropi, 1962), acompanhamos a história de Gustavo, um vendedor de linguíças, que percorre os bairros da periferia de São Paulo junto com seu filho Dudu em um pequeno caminhão. Enquanto isso, Flora, filha de Gustavo e empregada doméstica de uma família rica, decide explorar a cidade usando as roupas dos patrões, que estão ausentes em decorrência de uma viagem. Nesse passeio, ela conhece Pierre, um jovem de família abastada. O conflito surge quando as famílias precisam se encontrar e lidar com suas diferenças sociais. O filme se passa no bairro Bixiga, em São Paulo, e retrata, de forma humorística, os encontros e desencontros entre personagens de classes sociais distintas.

A trama se desenvolve por meio de uma série de conflitos e confusões, típicos do estilo chanchada do filme. Um dos momentos marcantes é o roubo das linguíças de Gustavo por um cachorro, resultando em uma tentativa engraçada de processar o dono do animal. Apesar de o filme trazer certa diversidade étnica e cultural, com sotaques italianos, portugueses e nordestinos, o filme é muito focado na identidade italiana e traz poucos negros para as cenas. Ao longo do filme, pudemos perceber três pessoas negras em cena: uma senhora, que faz fofoca sobre o casamento de Flora; um homem, que aparece fazendo figuração em uma festa; e uma cantora de samba canção, que percebemos como negra pelo fato de sua pele ser escura, uma vez que o seu cabelo é alisado.

Os conflitos intergeracionais, também, estão presentes. Enquanto Gustavo e sua esposa projetam que os filhos sigam uma vida de dedicação ao trabalho, estes projetam sua prosperidade a partir do casamento com pessoas ricas de outras regiões da cidade. Em contraste com os pais que viam o trabalho como o caminho para os filhos, os sonhos e aspirações dos mais jovens é estabelecido quando estes projetam

sua expectativa no amor/casamento como solução exclusiva para o rompimento de barreiras sociais.

O filme mescla momentos cômicos, musicais e dramáticos, criando uma atmosfera envolvente e divertida, típica das estruturas cinematográficas, que, no Brasil, ficaram conhecidas como chanchadas. O contraste entre a vida simples de Gustavo e sua família no cortiço e a vida luxuosa dos patrões de Flora proporciona situações inusitadas e hilárias. Ao longo do filme, é possível vermos uma São Paulo, que se modernizava, se verticalizava.

No filme *Bexiga, ano zero* (Jehá, 1971), o sentimento de perda de identidade italiana é muito bem explicitado. O curta é composto por uma série de imagens de cobertura, locução e trilha sonora, que contrastam momentos de alegria para exaltação dos feitos italianos e momentos mais dramáticos para pontuar os fatos, que contribuem para a expulsão dessa comunidade. É um filme financiado pela Secretaria do Estado de São Paulo e premiado com os troféus Carmem Santos, pelo Instituto Nacional de Cinema e pelo VI Festival de Brasília em 1971. O ator Humberto Mauro foi premiado pelo Instituto Nacional de Cinema em 1972.

A narrativa começa destacando a presença dos imigrantes italianos e sua influência na cultura local. O filme mostra a vida animada do bairro, com seus moradores em meio às ruas estreitas, casas antigas e uma atmosfera tipicamente italiana. O filme é um retrato do Bixiga dentro de um período histórico quando muitas famílias italianas estavam se deslocando para outras regiões da cidade. É justamente esse o período de chegada dos nordestinos nesse território, enfrentando condições precárias de moradia, abandono e degradação territorial.

São casas feitas há quase 50 anos, pelos *capo masteri*, mestres de obras italianos e pelos pedreiros frentistas, que chegaram com o pessoal da indústria. Sem usar plantas, riscavam direto no chão e iam construindo as paredes. Eram chamados 'os arquitetos de ponta de guarda-chuva'. Enquanto os outros bairros da cidade se transformaram com o progresso, o Bixiga conservou até o final suas ruas velhas e estreitas, suas ladeiras, seus sobradões, suas casas no estilo 'compoteira', copiadas da arquitetura romana (locução do filme *Bexiga, ano zero*).

A história revela como o êxodo rural e a industrialização contribuíram para a pressão populacional e a formação de habitações coletivas no Bixiga. Através de imagens melancólicas e casas abandonadas, o filme retrata a decadência das antigas

famílias tradicionais, que são obrigadas a deixar o bairro devido às demolições. Passando de uma trilha sonora alegre para uma melancólica, a narrativa destaca a destruição das casas e o surgimento de ocupações precárias por pessoas marginalizadas, que buscam abrigo nas moradias desapropriadas. O contraste entre a antiga atmosfera familiar e a realidade atual ressalta as transformações irreversíveis e o desaparecimento do Bixiga como tradicionalmente ele foi pensado. De certa forma, responsabiliza essas novas populações pela perda de uma certa identidade. Em dado momento do filme, assistimos a uma série de casas demolidas enquanto a locução afirma: “As famílias tradicionais deixam o bairro, quando começam as demolições [...] Garibaldi, Infante, Parisi, Basile, Pugliesi, Civilli”. Estabelecendo uma relação de causa e consequência, a sequência do filme irá estabelecer a imagem da chegada do nordestino como algo negativa e marginal, como ouvimos a locução:

As casas desapropriadas começaram a ser ocupadas de novo. Sem água, luz ou esgoto, estas casas acomodam, por algum tempo, famílias inteiras de marginais que, não tendo para onde ir, vão antecedendo a trilha das demolições. No início, apenas o teto e a sujeira enquanto a demolição não vem. Depois dela, os escombros e o lixo.

Percebemos um diálogo com um “modelo expositivo” de produção documental que, segundo Nichols (2005, p. 142), “dirige-se ao espectador diretamente com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam uma história”. Surgido a partir da década de 1920, esse modelo de produção adota a utilização da “Voz de Deus” em oposição à “voz da experiência”. Esse recurso, normalmente caracterizado como uma “voz masculina profissionalmente treinada, cheia de suave em tom e timbre”, é utilizado para a imposição de uma visão de mundo em detrimento de outras. Em nenhum momento, o filme se aproxima das histórias de vidas para sabermos sobre as motivações, que os fizeram migrar.

O filme utiliza elementos visuais, como imagens de casas demolidas e novas construções viárias, para simbolizar a perda e o impacto do progresso na comunidade. A trilha sonora, com músicas italianas nostálgicas, reforça a atmosfera melancólica e o sentimento de luto pela perda do antigo bairro. Por meio de cenas e locuções, *Bexiga ano zero* (Jehá, 1971) retrata a história de um lugar, que desapareceu sob o avanço do tempo e das mudanças urbanas, revelando uma atmosfera de melancolia em meio às perdas e consequências sociais e culturais dessa transformação.

No filme *Teu Mundo não cabe nos meus olhos* (Nascimento, 2018) conta a história de Vitório, um homem cego desde o nascimento, filho de uma família italiana e proprietário de uma pizzaria no bairro Bixiga em São Paulo. Ele é casado com Clarice, uma argentina judia, filha de Jaime, um rico empresário residente em Higienópolis, uma área elitizada da cidade. Juntos, eles têm uma filha chamada Alicia, que está fazendo uma prova para obter uma bolsa de estudos nos Estados Unidos. Vitório é retratado como uma pessoa independente e habilidosa, não se vendo como dependente ou incapaz devido à sua deficiência visual.

No filme, o Bixiga é retratado como um bairro de forte influência italiana: o poste de luz pintado com as cores da bandeira italiana; as compras feitas na “Banca do italiano”, que não vende os verdadeiros tomates italianos; e a forte prosódia italiana escutada. Essas características culturais são acompanhadas de uma visão de decadência associada do território. Clarice enfrenta conflitos com seu pai, que demonstra desapontamento pelo fato de ela ter optado por se casar com o pizzaiolo do Bixiga. Em uma cena do filme, Alicia e Clarice discutem sobre o desejo da mãe de não permitir que ela peça ajuda financeira ao avô para seus estudos nos Estados Unidos. Alicia expressa sua indignação, mencionando a diferença de condições de vida entre Higienópolis e o Bixiga. Mesmo Vitório acaba reproduzindo essa visão negativa. Em uma cena, ele se imagina conversando com seus clientes sobre o orgulho que ele tem pela filha ter ido estudar nos “States” e não seguido o exemplo “burro” do pai. A noção de prosperidade dos personagens é sempre projetada para fora: Higienópolis x Bixiga, família rica x família pobre, Estados Unidos x Brasil, filha inteligente x pai burro.

O filme traz uma discussão muito relevante para os tempos atuais, que é o protagonismo de pessoas cegas, ou Pessoa Com Deficiência (PCD), como são conhecidas. No entanto, ficam algumas lacunas, que não são bem trabalhadas pelo filme. Ele precisaria ser um dono de pizzaria? Ser alguém de família italiana? Ele precisaria morar no Bixiga? Por que essa necessidade de reforçar o estereótipo de território italiano, invisibilizando a diversidade étnica e cultural ali presente? No filme, Vitorio tem um fiel assistente, que o acompanha por toda a história: Cleomar, um migrante gaúcho, que trabalha como garçom na pizzaria.

Ao analisar esses filmes em relação ao pensamento e às representações hegemônicas, é possível identificarmos uma característica central em comum: a construção e reforço da representação do Bixiga como um território

predominantemente italiano e decadente, exatamente por não ser mais “genuinamente” italiano, com a chegada dos nordestinos. Para as novas gerações, insatisfeitas com sua condição de vida, a busca por prosperidade se dá através da migração para outros lugares. Todavia, quando se trata da abordagem da diversidade étnica e cultural, há diferenças perceptíveis entre os filmes. Em *O Vendedor de Linguíça* (Laurelli, 1962), a diversidade é pouco representada e, em alguns momentos, de maneira conflituosa, mas, no final, todos se integram nos momentos de festa e lazer. Em *Bexiga, ano zero* (Jehá, 1971), a diversidade é retratada de forma negativa com a chegada dos nordestinos substituindo os italianos. Já em *Teu Mundo não Cabe nos Meus Olhos* (Nascimento, 2018), outros grupos étnicos, como negros e nordestinos, que também estão presentes no território, sequer são mencionados ou representados. Pensando na temática da construção das identidades e da representação, tal construção acaba reforçando a lógica desenvolvida nas cidades, de gentrificação e limpeza social daqueles que são considerados indesejados. Se o Bixiga é italiano, o que os negros, nordestinos e outros grupos estão fazendo ali?

2.4 O cinema negro e as contranarrativas audiovisuais

Nas últimas décadas, têm crescido a produção cinematográfica bem como o número de pesquisas voltadas para o pensamento das questões étnico-raciais no cinema brasileiro. Na perspectiva de Carvalho (2022), o negro participou do cinema realizado no Brasil desde o período do cinema mudo ainda que de forma minoritária e em papéis estereotipados. Foi apenas através do movimento que ficou conhecido como Cinema Novo, na década de 1960 – sobretudo se comparado às chanchadas e filmes de estúdio –, que o negro passou a ser retratado de forma complexa e em papéis de protagonismo. Segundo Carvalho (2022, p. 12), “produções como *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), e *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1964), promoveram um processo de identificação inusitado entre heróis negros e a plateia predominantemente branca oriunda das classes médias urbanas”, porém com grande recepção por cineastas africanos no mesmo período.

Apesar desses avanços promovidos pelo Cinema Novo, a partir da década de 1970 e 1980, influenciados pelo ideário de africanidade e negritude, o movimento passou a tencionar as noções de democracia racial. Aos poucos, conforme Carvalho (2022), autores e pesquisadores passam a pensar na estruturação de uma história e

uma cultura negra, tencionando o debate, que iria influenciar a reflexão sobre a necessidade de uma autoria negra mais tarde. Conforme essa nova visão, a “pequena participação e a estereotipagem dos personagens negros decorrem do fato de os filmes serem monopolizados por homens brancos e de classe média, alienados da totalidade da experiência da vida dos negros” (Carvalho, 2022, p. 13).

Se até a década de 1990 a existência de cineastas e autores negros, como Zózimo Bulbul e Antônio Pitanga, eram casos isolados, essa situação passou e se transformou. Influenciados pelas políticas públicas promovidas pelos governos democráticos bem como pelo tensionamento dos movimentos negros, uma nova leva de cineastas como também um pensamento ou perspectiva negra passaram a surgir nas telas. Nesse período, o movimento negro intensificou a agenda antirracista, cobrando governos pela promoção de ações afirmativas em universidades, cargos públicos e mercado de trabalho.

Entre esses trabalhos citados por Carvalho (2022) como relevantes para a formação de um pensamento crítico e negro no cinema brasileiro, estão os trabalhos de Joel Zito Araujo, sobretudo o documentário *A Negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira* (2000)⁸. Neste filme, Araujo demonstra como os negros foram sendo colocados em papéis estereotipados e de subalternidade ao longo da história. Nesse esforço de formação de autoria negra no cinema brasileiro, uma nova safra de autores e diretores tem surgido. Entre essas produções, encontram-se dois filmes, que se passam e têm o Bixiga como tema: *O Pai da Rita* (2022), dirigido por Joel Zito Araujo, e *Um dia com Jerusa* (2020), dirigido por Viviane Ferreira, uma produtora de cinema, formada em Direito e que, atualmente, ocupa a Presidência da SPCine, empresa paulistana de fomento ao cinema.

Apesar de não serem nascidos em São Paulo – ele é natural de Nanuque, em Minas Gerais; e ela de Salvador, na Bahia –, ambos se propuseram a realizar produções sobre o Bixiga. Enquanto o primeiro filme aborda o encontro de duas mulheres negras, o segundo filme trata da questão da paternidade entre dois homens negros. Ambos os filmes constroem visões sobre o Bixiga a partir de questões mais subjetivas e interesses de seus realizadores. Ressalta-se, ainda, a presença da mesma atriz nas duas produções, Lea Garcia, que interpreta uma personagem central

⁸ Documentário baseada na pesquisa de doutorado desenvolvido por Joel Zito Araujo, intitulado *A negação do Brasil: identidade racial e estereótipos sobre o negro na história da telenovela brasileira*, de 1999).

em ambas as narrativas: Tia Neguita e Jerusa. Enquanto a primeira é uma personagem mais solitária, de fala e gestual mais singelo, a segunda apresenta uma firmeza em suas falas e um aspecto gregário, um símbolo para a conexão entre as diversas gerações do Bixiga. Em ambos os casos, representam o cuidado com a ancestralidade e a força dos laços comunitários e identitários.

No filme *O Pai da Rita* (Araujo, 2022), Roque (Wilson Rabelo) e Pudim (Aílton Graça) são dois compositores da velha guarda da escola de samba Vai-Vai, localizada no bairro Bixiga. A amizade de longa data entre eles é abalada quando Rita (Jessica Barbosa), filha de um antigo amor chamado Ritinha, surge e levanta a possibilidade de ambos serem pais da jovem. Além desses novos desafios, eles, também, enfrentam conflitos intergeracionais à medida que as novas gerações surgem e precisam lidar com o envelhecimento e as transformações urbanas, que transformam o território e geram processos de desagregação na comunidade.

Em *Um dia com Jerusa* (Ferreira, 2020), vemos Silvia (Débora Marçal), uma jovem que trabalha com pesquisa de mercado para uma marca de sabão em pó, que, ao bater na porta de Jerusa (Léa Garcia), trava um longo diálogo com a protagonista sobre ancestralidade negra na região. No filme, a jovem pesquisadora de mercado chega à casa de uma senhora negra para entrevistá-la sobre consumo de sabão em pó. Jerusa é uma senhora muito arrumada, como também sua casa. Ela está com uma roupa toda de renda branca e cabelos com tranças de raiz. Silvia pergunta para Jerusa o sabão em pó de sua preferência e escuta uma resposta, que não esperava:

Hoje em dia até o sabão está metido a besta. Antigamente, minha filha, às margens do Saracura, só tinha sabão em pedra. Um sabão bom, duro e cheiroso. Com um pedaço só, minha mãe lavava sete trouxas de roupa, de sete dondocas diferentes. Imagina que em uma trouxa tinha quase cem peças e hoje... um sabão em pó, uma caixa não lava nem duas peças e ainda fazem pesquisa [...] (fala da protagonista no filme *Um dia com Jerusa*, 2020).

Se, por um lado, Jerusa faz um resgate dos seus antepassados, por outro, revela a presença da ocupação negra no território em contraste à visão de “Bixiga italiano” desenvolvido pelas narrativas hegemônicas.

Como nos aponta Hall (2016), assim como muitas produções culturais negras, esses filmes adotam contraestratégias de produção de representação com o objetivo de inverter a avaliação dos estereótipos sobre os personagens negros. Tal abordagem

busca corrigir o desequilíbrio representacional e promover a aceitação da diferença, desafiando os estereótipos anteriores e ampliando as representações faciais e a complexidade da identidade negra. No entanto, essa estratégia enfrenta críticas por não abordar adequadamente as questões difíceis do racismo, sendo percebida como uma abordagem superficial sobre a diferença. O problema é que, apesar da adição de imagens positivas, o aspecto negativo não é deslocado, uma vez que o binarismo continua moldando o significado da representação.

Em ambos os filmes, o Bixiga, que hegemonicamente é construído como um território italiano, passa a ser ligado à cultura negra. Em *Um dia com Jerusa* (Ferreira, 2020), essa percepção é colocada de forma direta. Quando Silvia vai fazer o treinamento para o seu trabalho, uma equipe toda formada por pessoas negras, a moça que dava a instrução faz uma breve contextualização sobre o Bixiga:

Nesta região nós temos a escola de samba Vai-Vai, ali nos importam as costureiras, que também são donas de casa e muitas delas já foram lavadeiras do falecido rio Saracura. Já aqui [apontando para o mapa], na 13 de Maio, nós temos uma forte presença das famílias e cantinas italianas; nunca esquecem de mencionar que os italianos fundaram o bairro do Bixiga, ou Bela Vista, o que não é verdade.

A disputa pela representação do território é uma temática muito presente nos filmes contemporâneos e que constrói narrativas segundo uma perspectiva contra-hegemônica, periférica, negra e identitária. Como afirma Venanzoni (2021, p. 230), “a dimensão territorial surge no espaço narrativo e discursivo, entrelaçando-se com o sentido de diversidade, o que marca o território como ponto de partida para uma construção estética do espaço”. Apesar de os filmes buscarem valorizar a diferença, apontando para a importância das comunidades negras para a construção do bairro, outras comunidades são pouco ou nada representadas.

Em *O Pai da Rita* (Araujo, 2022), Sauro (Paulo Bete) e Macaxeira (Francisco Gaspar), o dono da cantina italiana e o nordestino dono do boteco, respectivamente, são figuras que possuem uma importância para o encaminhamento da narrativa, aconselhando os protagonistas para a resolução de alguns problemas. Nessa produção, o Bixiga é percebido como um território multicultural, apresentando um contexto de diversidade em que as culturas são apresentadas em um convívio harmônico. No final, todos os conflitos do filme são resolvidos na roda de samba. Já no filme *Um Dia com Jerusa* (Ferreira, 2020), esses outros grupos étnicos e culturais

não são representados. Apesar de demonstrar um território multicultural, com essas diferentes culturas em harmonia e interação, acabam não representando esses fluxos mais contemporâneos. Hoje, o Bixiga possui uma série de novos fluxos migratórios, como os de sírios, palestinos e congolezes, que, atualmente, também, ocupam a região e não são contemplados nessas obras.

Assim como apontamos anteriormente, acreditamos ser de fundamental importância a promoção de políticas públicas, movimentações de classe para a formação de uma classe intelectual bem como a formação de profissionais negros para cargos de direção e de autoria, e não apenas na posição de “representados”. Pensando nesses exemplos levantados, apesar de esses filmes recaírem numa lógica essencialista – na busca por oposição à lógica hegemônica de construção das representações –, as identidades negras são pensadas a partir de uma lógica de afirmação e resistência, uma vez que são justamente os negros os mais afetados pelos processos de gentrificação, racismo e expulsões populacionais.

2.5 O cinema periférico e a perspectiva intercultural

O Terceiro Cinema surgiu na década de 1960 como uma resposta aos movimentos de libertação nacional que estavam ocorrendo em muitos países do então chamado Terceiro Mundo (Prython, 2009). Os cineastas desse movimento buscavam criar um cinema que fosse politicamente engajado e que representasse as realidades das pessoas comuns desses países. Eles acreditavam que o cinema poderia ser uma ferramenta para conscientizar as pessoas sobre as injustiças sociais e políticas e para inspirar a mudança social.

Segundo Prython (2009), o conceito de cinema periférico contemporâneo nasceu a partir do conceito de Terceiro Cinema pensado a partir da década de 1960. Para além das definições geográficas tradicionais, existe a busca por uma unidade libertária e idealista, impulsionada por processos de descolonização, conscientização social e luta política. Esses processos refletem uma crise global da modernidade e levam a uma reorganização cultural. O Terceiro Cinema aborda temas, como pobreza, opressão social, violência urbana, história dos povos colonizados e formação de nações. Ele se destaca por rejeitar um modelo único de estratégias formais, optando por técnicas simples e abertas para transmitir ideias complexas e revolucionárias, como a libertação terceiro-mundista e teorias do subdesenvolvimento. O Terceiro

Cinema pode ser entendido como uma expressão do cosmopolitismo de duas vias, segundo Prysthon (2009): interpretando as tendências estéticas europeias de forma subalterna e rejeitando o cosmopolitismo tradicional em que um centro metropolitano impõe suas diretrizes aos povos subalternos.

A partir da década de 1980, período de proliferação das pesquisas dos Estudos Culturais, há um questionamento da noção de centro e periferia. Tal fenômeno tem um impacto significativo no estabelecimento e consolidação de estéticas cinematográficas alternativas. Eles implicam na dissolução de fronteiras, na diversidade cultural, na interpenetração de discursos e no diálogo entre diferentes “mundos”. Prysthon (2009) enfatiza a sobreposição de territórios e a expansão contínua de interstícios, resultando em transformações tanto teóricas quanto estéticas e materiais.

A partir da década de 1990, dentro de um contexto global, a inserção da cultura periférica ganha uma grande projeção com a transformação da diferença cultural em estratégia de *marketing* para atrair públicos num contexto no qual a cultura periférica é reconhecida e consumida pela cultura central. Nesse sentido, surge um sentido de pós-modernidade, que valoriza a recuperação e reciclagem da tradição, a história e o exotismo em contraposição ao cosmopolitismo tradicional. O cinema periférico contemporâneo se destaca por sua documentação do pequeno, do marginal e do periférico mesmo utilizando técnicas e formas de expressão provenientes da cultura hegemônica. Assim, a diferença, a história e a identidade periféricas são elementos essenciais na tentativa de integração ao modelo capitalista global. Como afirma Prysthon (2009, p. 88):

É precisamente através de imagens urbanas pouco usuais e da opção estética pelo pequeno, pelo detalhe, pelo periférico que os filmes constroem uma representação alternativa, mais plena de nuances e mais complexa do mundo contemporâneo. Remontando, em certa medida, à temática do Terceiro Cinema original (desvalidos, subalternos, excluídos), porém sem deixar de privilegiar os aspectos técnicos do cinema (a maior parte da produção contemporânea periférica tem imagem e som comparáveis às grandes produções do cinema *mainstream*), o cinema periférico contemporâneo estaria atualizando o discurso do terceiro-mundismo (ou seja, uma maneira pós-moderna de falar da subalternidade, do periférico) retirando dele o tom politicamente engajado explícito, a ‘estética da fome’ e a técnica propositadamente limitada.

A linguagem é o meio pelo qual damos sentido às coisas e podemos intercambiar os significados. Com essas ideias é que Hall (2014) discute a importância da cultura para a formação social em oposição aos estudos tradicionais de cultura, que a viam como mero reflexo das oposições sociais – uma oposição entre alta cultura (boa cultura) e a cultura popular (degradada). Para esse autor, o entendimento do que se define por cultura tem se transformado naquilo que ficou conhecido como “virada cultural”. Nessa lógica, a cultura passa a ser entendida como o conjunto de práticas, que são desenvolvidas em sociedade. Na perspectiva de Hall (2016, p. 20):

Basicamente, a cultura diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos – o ‘compartilhamento de significados’ – entre membros de uma sociedade. Afirmar que dois indivíduos pertencem à mesma cultura equivale a dizer que eles interpretam o mundo da maneira semelhante e podem expressar seus pensamentos e sentidos de forma que um compreenda o outro.

Como aponta Prysthon (2009), a abordagem das identidades nacionais e das realidades mais sombrias parece ter sido em grande parte deixada de lado, e as tentativas de manter uma temática similar à do Terceiro Cinema original, muitas vezes, resultaram em uma sensação de superficialidade. Novos paradigmas filosóficos e sociológicos introduzidos pelos Estudos Culturais e teorias pós-coloniais, “embora de forma muito lateral e específica, contribuíram não apenas para o redespertar do interesse no agora chamado World Cinema, mas para revitalizar os instrumentos de leitura e recepção dos filmes” (p. 85).

A partir da década de 1990, muitos jovens, oriundos de regiões periféricas das cidades brasileiras e impulsionados por políticas públicas voltadas para o campo cultural, passaram a produzir uma série de conteúdos audiovisuais. Conforme mencionado pela autora, filmes, como *Cidade de Deus* (Meirelles; Lund, 2002) e as produções do Cinema Novo⁹, foram caracterizados, pelos críticos e analistas, como pertencentes ao terceiro cinema ou cinema periférico. No entanto, de acordo com as interações com nossos interlocutores, durante o trabalho de campo, tais produções,

⁹ Movimento estético brasileiro de produção audiovisual, a partir da década de 1960, que possui, como características principais, a utilização de atores não profissionais no elenco, a busca por narrativas que reflitam a realidade social e a gravação em locações reais entre outras. Entre os principais diretores desse movimento, encontram-se Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Joaquim Pedro dos Santos e Ruy Guerra. Esse movimento é inspirado no Neo-Realismo Italiano e na *Novelle Vague* francesa, ambas vanguardas de produção cinematográficas, que ocorrem no mesmo período.

pelo orçamento e pelos recursos mobilizados, muitas vezes, esses filmes são percebidos como *mainstream*. Em outras palavras, eles podem ser vistos como periféricos em um contexto global, mas assumem uma posição *mainstream* no âmbito local. Como aponta Prysthon (2009, p.85):

Até mesmo os renovados paradigmas filosóficos e sociológicos trazidos à tona pelos Estudos Culturais e teorias pós-coloniais, embora de forma muito lateral e específica, contribuíram não apenas para o redespertar do interesse no agora chamado World Cinema, mas para revitalizar os instrumentos de leitura e recepção dos filmes.

Impulsionados pela disseminação das tecnologias digitais, jovens de comunidades periféricas têm participado de iniciativas, principalmente lideradas por ONGs, que oferecem cursos e espaços de produção audiovisual, proporcionando aprendizado técnico e acesso a equipamentos, como *smartphones* e câmeras (Aderaldo, 2017). Surgiram na década de 1990 e 2000, nas periferias dos centros urbanos brasileiros, alguns coletivos autônomos, que buscavam desafiar simbolicamente os meios de comunicação estabelecidos e se dedicavam à produção e exibição de filmes independentes. A importância de políticas públicas, como o Programa Para a Valorização às Iniciativas Culturais (VAI), é destacada por Aderaldo (2017), enquanto a formação do Coletivo de Vídeo Popular (CVP) fortalece essa rede de coletivos. Souza (2012) ressalta que políticas públicas, apropriação de tecnologias e políticas de representação são fundamentais para esse movimento, permitindo a construção de conhecimentos, novas narrativas e discursos políticos, embora o contexto político mais amplo de políticas afirmativas, também, influencie esses grupos.

Conforme ressaltado por Aderaldo (2017, p. 81), um grupo de pessoas ativamente envolvidas nesse campo começou a debater a necessidade de mudanças narrativas e estéticas nas produções audiovisuais consideradas “periféricas” ou “populares”. Ao assumirem o acesso aos meios de produção e se organizarem em coletivos produtores de conteúdo, que pudessem refletir sua própria realidade, esses grupos conseguem representar a si mesmos e, como resultado, questionar a forma como as mídias tradicionais retratam a periferia. Nesse contexto, entram os três exemplos de filmes e iniciativas periféricas de produção audiovisual, que se dedicam a pensar o Bixiga: o *Coletivo Cinequebrada* e os filmes *Helen* (Collazzo, 2021) e *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021)

O Coletivo Cinequebrada é um grupo de jovens produtores e fomentadores do audiovisual, que, como os próprios membros se identificam em sua página no *Instagram*, são um coletivo, que “promove comunicação comunitária e afetiva através de projetos audiovisuais no Bixiga”¹⁰. O grupo se constitui através da atividade de cineclube, com a promoção de sessões de filmes em espaços públicos, produção de conteúdo audiovisuais sobre memória da região com personalidades locais, atividades culturais (como *live* de campeonato de futebol na rua, batalha de *hip-hop* etc.), em articulação às demandas sociais da comunidade, como as atividades do Coletivo Saracura Vai-Vai. Atualmente, estão trabalhando na produção de uma série de entrevistas chamada “Negros do Bixiga” junto com integrantes de Museo Memória do Bixiga (MUBI) e outros articuladores culturais do território. Ao longo desta pesquisa e imersão pelo território do Bixiga, os moradores da região, que encontramos, se mostram muito entusiasmados com o trabalho desenvolvido pelo Coletivo.

Entre os filmes projetados pelo coletivo, está o longa-metragem *Helen* (Collazzo, 2021). O longa-metragem de ficção retrata a vida de Helen (Thalita Machado), uma menina de nove anos, que vive em um cortiço no Bixiga com sua avó, Dona Graça (Marcélia Cartaxo), após ser abandonada pela mãe. Apesar de sua realidade difícil, Helen busca os recursos para comprar um presente de aniversário para a avó: um *kit* completo de maquiagem. Enquanto ela busca alcançar seu objetivo, o filme aborda temas, como violência policial, especulação imobiliária, subemprego, luta pela sobrevivência, questões familiares e deslocamentos populacionais e culturais do território.

Ao longo da sessão de exibição de cinema que acompanhamos, era frequente o comentário das pessoas, que se reconheciam nos cenários e situações vividas pelas personagens. Como nos aponta o diretor André Collazzo, em entrevista para o Museu da Imagem e do Som (MIS)⁴, Helen e Dona Graça são personagens que existem. Durante muitos anos de sua vida, ele atuou em um projeto de teatro, que existe no território, e foi através desse convívio que ele conheceu e estabeleceu uma longa e profunda relação com as duas bem como a busca por uma representação de um Bixiga real ou pouco representado pelo pensamento hegemônico:

¹⁰ Para acessar a página do *Instagram* do Coletivo: https://www.instagram.com/coletivo_cinequebrada/

Eu frequento o Bixiga desde os meus 19 anos... Eu tive uma formação artística ali no Bixiga, dialogando com o bairro, com o projeto, com o bairro e quando eu comecei a ir para o cinema e trabalhei, o meu olhar começou artístico, já estava voltado para o bairro. [...] A gente saía dos ensaios e das conversas, das rodas que a gente fazia no espaço e a dona Maria vendia churrasquinho ali na frente. Eu fui me aproximando, não fui lá com... Obviamente eu não pertencço ali. Eu nunca tive uma vida dentro das pensões ali no Bixiga, mas eu tive um olhar ali de quem vive a cidade, na cidade de São Paulo e de quem frequenta o Bixiga. Então, eu tive, eu me senti legitimado para poder contar essa história e tive toda a delicadeza. Pelo menos tentei ter a delicadeza de contar sua história, sempre respeitando muito os limites de onde eu podia ir e sempre fazendo leitura de roteiros com ela. E leu várias versões do roteiro. E é assim, sempre me estimulando muito de contar a história e contando casos novos (André Collazzo em depoimento para o MIS).

Já o documentário *Oxente, Bixiga!* foi dirigido pelo casal Daniel Fagundes e Fernanda Vargas (2021), produtores audiovisuais e culturais habitantes da periferia paulistana, zona sul da capital, e que migraram para o Bixiga e lá ficaram por um período de sete anos. Nesse período, Fernanda desenvolveu sua pesquisa de mestrado, que versou sobre a presença nordestina na região, como já apontamos. O documentário relata a importância dos povos nordestinos para a constituição do bairro. Misturando momento de locução pessoal, declamação de poesia e uma série de entrevistas, conversas com moradores e especialistas, vamos conhecendo o processo histórico, que culminou com a chegada dos nordestinos a São Paulo. Uma relação, que se mantém até os dias atuais com um fluxo de ida e volta entre São Paulo e diversas cidades nordestinas. Para compreender essa relação, o filme se desloca, mudando de uma linguagem de documentário com entrevista para um *road movie*, a fim de buscar compreender as relações e múltiplas afetações, que são estabelecidas entre os territórios. É um documentário experimental e intimista, que vai trabalhar tanto com as vozes do outro, através de entrevistas e múltiplos discursos, quanto com uma voz mais subjetiva em primeira pessoa e uma homenagem aos avós dos diretores, ambos de origem nordestina.

Por mais que esses filmes e/ou iniciativas sejam realizados por pessoas que não eram do Bixiga em sua origem, todos tiveram um envolvimento direto com o território, mudando-se ou estabelecendo uma relação ali por um período da vida. Para além de um ideal – o Bixiga é isso ou aquilo –, estabelecem uma relação de intimidade e pertença com o território e as pessoas que ali estão, representando um território em suas contradições, a partir de um ponto de vista subjetivo, construindo identidades e

suas formas de diálogo, interação e zonas de contato, nas maneiras como impactam e são impactadas pelo território. Nesse contexto, a construção é de um espaço (Martín-Barbero, 2014b), onde a diversidade é trazida a partir das trocas e conflitos, que essas relações propiciam, de maneira a não essencializar as identidades, mas compreendê-las em suas zonas de contato, seus conflitos e negociações. Apesar de serem filmes que focam nas histórias de vidas dos grupos subalternizados, estes são percebidos não como vítimas, mas como agentes ativos na construção dessa realidade.

A escolha do cotidiano como tema pode ser uma forma de resistência e empoderamento para as comunidades periféricas, pois permite que elas sejam retratadas de forma mais ampla e complexa, mostrando suas particularidades e diversidades. Ao visibilizar e audiovisibilizar as pessoas que vivem nessas regiões, os documentários de perspectiva periférica podem ajudar a desconstruir estereótipos e preconceitos sobre elas. Eles possibilitam que os grupos produzam e gerem um processo de reflexão sobre a própria realidade e identidade. Além disso, a escolha do cotidiano como tema pode ser uma forma de valorizar as experiências e saberes das pessoas que vivem nas periferias, reconhecendo sua importância e contribuição para a sociedade. Dessa maneira, os documentários periféricos podem ser uma ferramenta importante para o empoderamento das comunidades periféricas, permitindo que elas contem suas próprias histórias e perspectivas (Souza, 2016)

Almendary e Borelli (2021, p. 215), ao pesquisarem a circulação de produção audiovisual em coletivos de jovens subalternizados na cidade de São Paulo, apontam que a atuação desses grupos e coletivos, contribui para:

Criar uma paisagem urbana de intersecção entre juventudes, comunicação, imagens, audiovisual, ativismos e cultura. Essa atuação sugere, ainda, a expansão do uso do documentário como forma de expressão em distintas plataformas, formatos e linguagens.

O Bixiga é um território, no centro de São Paulo, no distrito da Bela Vista, que se caracteriza por uma diversidade cultural e social. Durante a formação urbana da cidade, foi um território de forte presença negra e formação do Quilombo Saracura. A partir da Proclamação da República, deram início a uma série de políticas de transformação urbana, que são incentivadas até os dias atuais: transformações viárias, especulação urbana etc. Com o crescimento da cidade, o Bixiga passou a ser

visto como local degradado ao passar por uma série de transformações, que, também, possuíam um caráter simbólico: a mudança do nome oficial de Bixiga para Bela Vista, identidade essa, que é marcada até os tempos atuais. Mesmo na década de 1950, com a chegada de um grande contingente de nordestinos e de uma transformação demográfica, foi se construindo como um território intercultural.

Tais questões têm se agravado nos tempos atuais. O Bixiga, esse território construído a partir de inúmeras controvérsias, também, é reconhecido como território de resistência, especulação imobiliária e gentrificação, com a instalação de uma estação de metrô, não sem ativar mecanismos de resistência pela população local, reforçando a importância do bairro na construção de identidades e sociabilidades.

O cinema, com sua força de comunicação, também, contribuiu para a manutenção dessas narrativas e simbologias de exclusão. A partir dos anos 1980, influenciado pelos Estudos Culturais ingleses, o campo do cinema passou a considerar a importância do espectador, rompendo com abordagens estruturais e formais, que desconsideravam o contexto histórico, social e cultural das obras. Em diálogo com tais pensamentos, esta pesquisa buscou compreender as múltiplas formas de representação do Bixiga.

Na primeira categoria analítica, o “Cinema Branco e a Perspectiva Hegemônica”, observamos como os filmes examinados desempenham um papel crucial na construção e perpetuação da visão do Bixiga como um território predominantemente italiano, alinhando-se à noção de hegemonia discutida na perspectiva gramsciana de ideologia. Na segunda categoria, “O cinema negro, e as contranarrativas”, observamos a produção de estratégias, que, segundo o conceito levantado por Hall (2016), invertem a pirâmide das hierarquias sociais: enquanto no cinema branco e hegemônico o italiano é representado como cultura central, nesses dois exemplos analisados, a centralidade se desloca para a cultura negra. No caso específico do filme *Um dia com Jerusa* (Ferreira, 2020), a participação italiana no Bixiga é até negada. Já na última categoria, o “Cinema periférico”, observamos a representação de um Bixiga intercultural, onde as hierarquias são eliminadas. A cultura nordestina, apesar do protagonismo, não é vista como hierarquicamente mais preponderante.

Nas últimas décadas, uma série de políticas públicas, tecnologia e políticas de representação contribuiu para a democratização e possibilitou aos jovens oriundos de áreas periféricas acessarem ferramentas de produção audiovisual e passarem a

tencionar a visão que a mídia tradicional tem ao retratar a periferia de forma mais ampla e complexa. Ao compararmos as três categorias, é possível observarmos tanto o aumento na diversidade de seus produtores quanto o aumento na diversidade com que estes produzem e interpretam a realidade do Bixiga. Ao longo dos próximos capítulos, aprofundaremos mais sobre o Coletivo Cinequebrada (Capítulo 3) e o documentário *Oxente, Bixiga!* (Capítulo 4), para compreendermos de que forma tais iniciativas contribuem para não apenas representar, mas atuam na construção de um território plural, democrático e de resistência.

CAPÍTULO 3 – CINEQUEBRADA, UM COLETIVO DE PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NO CORAÇÃO DO BIXIGA

Neste terceiro capítulo, discutiremos as atividades do Coletivo Cinequebrada, um grupo formado no Bixiga com o objetivo de fomentar a produção e circulação audiovisual no território. Em diálogo com os conceitos de comunicação urbana e a perspectiva das mobilidades, analisaremos as atividades e produções desenvolvidas pelo grupo, demonstrando como o audiovisual se articula com as discussões sociais, políticas e urbanas, que circulam no território.

Durante esta pesquisa, participamos ativamente de eventos e sessões de cinema produzidas pelo grupo e analisamos as produções divulgadas no canal do *YouTube* bem como suas atividades divulgadas nas redes sociais, principalmente pelo *Instagram*. Acompanhamos, ainda, um dia de gravação do projeto *Negros do Bixiga*, que, em parceria com o coletivo de mesmo nome, teve a participação do Cinequebrada na produção audiovisual¹¹. Ao participarmos de eventos no Bixiga, pudemos dialogar com pessoas do bairro, que reconheciam a importância do Coletivo Cinequebrada.

A análise será feita levando em conta observações de campo, conversas informais, participação nos eventos, sessões de cinema na rua Maria José bem como a produção audiovisual do Coletivo disponível em seu canal do *YouTube*¹². Num primeiro momento, apresentaremos o contexto de formação do grupo/Coletivo, seu estabelecimento na rua Maria José, nossos primeiros contatos com eles e as formas de aproximação de campo. Na sequência, entenderemos as articulações e vínculos, que são gerados a partir do audiovisual, compartilhando e analisando dados de nossa produção, a saber: trechos dos diários e relatos de campo das sessões e atividades de cineclube desenvolvidas pelo Coletivo. Ao final do capítulo, analisaremos algumas de suas produções audiovisuais.

3.1 Coletivo Cinequebrada: formação e engajamento social

Cinequebrada é um coletivo de produção audiovisual, localizado em uma região

¹¹ *Link* para a página do *Instagram* do Coletivo Negros do Bixiga: <https://www.instagram.com/negrosdobixiga/>

¹² *Link* para a página do *YouTube*: <https://www.youtube.com/@coletivocinequebrada5804>

do Bixiga, composto por moradores das classes populares. O Bixiga é esse território, que, normalmente, é representado dentro de uma perspectiva hegemônica, mas que, ao mesmo tempo, convive com uma diversidade sociocultural. Neste percurso de pesquisa, buscávamos por grupos de jovens, que, a partir da produção e circulação audiovisual, tivessem uma perspectiva periférica ou intercultural desse território. Um grupo, que não apenas representasse “um outro Bixiga” mais popular, mas que, também, vivenciasse seu cotidiano e contribuísse, de forma engajada, para o fortalecimento e construção de outras possibilidades de viver esse território. Nesta busca, nós nos conectamos com o Coletivo Cinequebrada.

No contexto atual, é possível observarmos uma reflexão sobre práticas culturais, musicais e midiáticas, dentro de um contexto de cultura urbana e juvenil, que se organizam a partir de agrupamentos chamados “coletivos” – termo nativo. A partir do uso criativo de tecnologias sociais, músicas, festas, cinema e expressões culturais diversas, esses grupos buscam maneiras criativas de se reunir, produzir e compartilhar suas expressões culturais, redefinindo espaços urbanos e dando-lhes significados políticos através de suas atividades. Como aponta Pereira e Gheirart (2023), essa criatividade se estende além das expressões musicais e performáticas para incluir a gestão de espaços musicais, eventos e formas de cooperação.

Como aponta Carmo (2018), esses agrupamentos, autodenominados “coletivos”, se caracterizam pela sua natureza instável e variável, com um número flutuante de participantes aglutinados a partir de interesses comuns. Esses encontros, se por um lado servem como momentos para debater uma variedade de assuntos políticos e questões ligadas ao interesse desses grupos, por outro, também, atuam como espaços de interação social. Dessa forma, cria-se um cenário, onde é extremamente difícil, se não impossível, diferenciar claramente entre ativismo político de um lado e diversão e sociabilidade de outro, já que ambas as dimensões são integradas e essenciais na formação dessa rede ativista e na construção de suas identidades entre os jovens. Em outras palavras, como aponta a autora:

Há, portanto, uma ‘política do afeto’ sobre a qual os coletivos se apoiam e que de certo modo explica a vida curta de muitos coletivos e a efemeridade dessas agrupações, que se fazem e refazem conforme as relações de afeto são remodeladas dentro de um campo bastante conflitivo” (Carmo, 2018, p. 196).

Tais dimensões e sentidos dos coletivos, também, foram percebidas em nossas incursões de campo, seja no Coletivo Cinequebrada bem como em nosso contato com a produtora Caramuja, pesquisa, memória e audiovisual, coletivo responsável pela produção do documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021), que discutiremos no próximo capítulo.

Nosso primeiro contato com o Coletivo Cinequebrada foi no dia 28 de maio de 2022. A partir destes interesses, sobre “coletivos periféricos de produção audiovisual” e “coletivos de produção audiovisual do Bixiga”, provavelmente, e dos algoritmos das redes sociais, fomos direcionados pelo *Instagram* ao perfil do Coletivo.

Como apontamos na Introdução, apesar de esta pesquisa ter como foco a etnografia em ambientes não digitais, o mapeamento/monitoramento das redes foi muito importante para a realização dos primeiros contatos e o acompanhamento de atividades desses grupos. Nessa ocasião, fomos acompanhar uma sessão de cinema (cineclube), que iria ocorrer na rua Maria José, no Bixiga, com a exibição do longa-metragem *Helen* (Colazzo, 2021), atividade que teve de ser interrompida durante o período de isolamento por conta da Covid-19 e estava sendo retomada justamente com aquele evento.

É nessa pequena rua do Bixiga, repleta de cortiços e casas antigas, que atuam e moram os membros do Coletivo Cinequebrada. O núcleo central é formado por um casal de jovens, o André e a Rafaela, que foram morar na região. Ao longo do tempo, outros membros da comunidade foram sendo incorporados e contribuíram com as atividades do Coletivo. Apesar de não serem pessoas nascidas no território, a relação com a região já vinha há algum tempo. Antes de se estabelecerem ali, já eram membros da Bateria 013, uma dissidência da Escola de Samba Vai-Vai, que conta com a presença de muitos moradores da rua Maria José.

Na Figura 2, temos uma sequência de imagens, produzidas durante o campo, na rua Maria José: crianças brincando na rua, as pessoas circulando, Toninho, um dos líderes comunitários com a camiseta da “Comunidade Maria José” e um jogo do campeonato de futebol do larguinho, competição promovida pela comunidade e que ocorre nessa rua.

Figura 2 – Cenas da rua Maria José



Fonte: Acervo pessoal.

Como vimos no segundo capítulo, o Bixiga é uma região, que se desenvolve com aspectos de espaços periférico na região central e que, com o crescimento da metrópole, apesar de estar na região central de cidade, mantém suas características periféricas. Questões urbanas, populacionais, sociais e culturais estão entre essas características.

A primeira atividade do Coletivo foi a produção de uma sessão de cinema dentro do estacionamento de um parceiro da rua. Sempre em articulação com a comunidade local, as atividades são realizadas, muitas vezes, de forma improvisada com os recursos disponíveis. Segundo André, houve uma vez que choveu tanto que tiveram que terminar a sessão dentro de um bar, onde mal cabiam as pessoas.

Aos poucos, essa atividade foi sendo incorporada no projeto Ruas de Lazer. É um programa ligado à Secretaria Municipal de Esportes e Lazer (SEME), da Prefeitura da cidade de São Paulo, que, desde a década de 1970, “oferece a oportunidade de organização, execução e desfrute de atividades de lazer e recreação nas ruas da cidade, transformando-as em ambientes de convivência e estimulando a apropriação

dos espaços públicos a partir da iniciativa dos munícipes”¹³. Atualmente, é gerido pelo Departamento de Gestão de Políticas e Programas de Esporte e Lazer (DGPE)¹⁴.

No último domingo de cada mês, a rua Maria José é fechada para os carros e aberta para que os moradores e demais pessoas possam desenvolver atividades culturais, musicais, esportivas e de lazer voltadas para todas as idades. Como comentou Rafaela em conversa no campo: “Já existia um trabalho comunitário e nós viemos somar”.

O trabalho desenvolvido pelo Coletivo revela, também, uma preocupação com a formação de um público, que, normalmente, está mais acostumado ao consumo de produtos televisivos. A escolha pela exibição de filmes nacionais, em curta-metragem e que discutam questões sociais e culturais que dialoguem com a realidade vivida pelos moradores da rua Maria José, demonstra uma preocupação em adequar o formato e a temática.

Em conversa com André, ele comentou um pouco sobre a preocupação em fazer uma curadoria, que seja adequada para o público: “Aqui, o pessoal fica uns 20 minutos e aí se levanta”, ele nos contou. Se as atividades do Coletivo se iniciaram com o cineclube e suas projeções ao ar livre na rua, aos poucos ele foi ampliando sua forma de atuação e incorporando atividades de produção e oficinas audiovisuais. Nesse movimento, passaram a incluir outros membros da comunidade local, como pessoas sem nenhuma experiência audiovisual prévia e até profissionais, que já atuam no mercado audiovisual.

Nesse sentido, o canal do *YouTube* do Coletivo Cinequebrada é um importante veículo de publicação e divulgação desses trabalhos. Essas obras, como discutiremos mais adiante, também foram um imprescindível *corpus* de análise desta pesquisa. Elas retratam a realidade local. Artistas locais de *hip hop*, *samba* e *funk*, a cultura e os eventos locais do Bixiga estão entre seus principais focos.

A partir desse processo de engajamento local, o casal André e Rafaela, passou a se envolver com outras demandas mais gerais do Bixiga. Hoje, esse território vem vivendo significativas transformações com a implementação de novos

¹³ Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/esportes/ruas_de_lazer/index.php?p=287672

¹⁴ Para mais informações sobre o evento Ruas de Lazer, acessar o perfil na rede social *Instagram*: <https://www.instagram.com/ruadelazermj/>

empreendimentos imobiliários, um processo conhecido como especulação imobiliária articulado à implementação de uma estação de metrô da Linha 6 – Laranja.

Nesse cenário, passaram a contribuir com outros grupos, sujeitos e coletivos do Bixiga, a saber: o Movimento Estação Saracura Vai-Vai e o Negros do Bixiga. O primeiro, surgido dentro do contexto da implementação da estação de metrô no Bixiga, tem como objetivo a preservação patrimonial e dos achados arqueológicos do quilombo Saracura, encontrados com as obras de escavação para o metrô. Já o segundo é um projeto voltado para a memória negra do Bixiga. Em conversa de campo com Tim Ernane, um de seus idealizadores e, ainda, integrante do Mumbi, comenta que os projetos do Bixiga eram muito voltados para pensar o patrimônio e pouco para a escuta e a memória dos moradores do território. Motivados por esse desejo de escuta, criaram o projeto Negros do Bixiga.

O Negros do Bixiga se iniciou com uma roda de conversas com personalidades históricas do território na livraria Simples¹⁵ e ganhou as redes sociais. Atualmente, o grupo foi contemplado com um edital do PROAC para a produção de longa-metragem – em etapa de finalização até o momento da escrita desta dissertação –, gravado na Vila Itororó, equipamento cultural na Bela Vista. Essa antiga vila operária, localizada no Bixiga e que passa por um processo de restauro, é ligada ao Governo do Estado de São Paulo. Tim Ernani comenta que, pelo trabalho que o Coletivo Cinequebrada já vinha desenvolvendo na região, acharam que seria importante chamá-los para “somar” ao longa.

Em junho de 2023, tivemos a oportunidade de acompanhar uma diária de gravação do projeto, em que foi filmado um entrevistado, que está trabalhando no mercado financeiro. Durante a entrevista, foi interessante notarmos que pouco se falou sobre o Bixiga. Tim e Wellington, outro integrante do Negros do Bixiga, comentaram que a ideia do projeto é mostrar a diversidade do território sem focar tanto nas questões patrimoniais. Na Figura 3, produzida durante pesquisa de campo, está o registro da diária de gravação do projeto. Observamos um dos entrevistados junto à equipe de produção formada pelo Coletivo Cinequebrada.

¹⁵ *Instagram* da Livraria Simples: https://www.instagram.com/livraria_simples/

Figura 3 – Cinequebrada na gravação do Negros do Bixiga



Fonte: Acervo pessoal.

No segundo capítulo desta dissertação, discutimos o conceito de cinema como uma forma de resistência cultural conforme proposto por Stam e Shohat (2006). Esse conceito sugere que o cinema, devido à sua natureza polifônica, transcende sua função como expressão artística ao atuar como um meio para o diálogo, a contestação e a construção coletiva de significados e identidades.

Ao longo desta pesquisa, observamos que o trabalho desenvolvido pelo Coletivo Cinequebrada, também, reflete essa dimensão. Para um casal recém-chegado à comunidade, o incentivo à produção audiovisual não só facilitou sua integração com os moradores locais, mas também ampliou a interação do projeto com outros grupos no Bixiga numa atuação em rede de alianças e cooperações. Esse aspecto ficou evidente durante uma conversa de campo com Rafaela, na qual ela confirmou como o trabalho do Coletivo tem potencializado a aproximação e o engajamento com a comunidade. Ao longo de nossos contatos de campo, foi interessante percebermos como, a partir das atividades audiovisuais, eles começaram a se envolver em outras atividades comunitárias.

Dia 27 de agosto de 2023 foi o aniversário de quatro anos do projeto Ruas de Lazer. Foi um grande evento¹⁶, promovido pela Comunidade Maria José, com a participação de artistas de samba e pagode conhecidos na grande mídia, como a banda Katinguelê, muito conhecida nos anos 1990, e a banda Samprazer. Além destes, outra atração foi Neguinho da Beija-Flor, um dos grandes nomes do Carnaval carioca, do mundo do samba e intérprete da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis, que iniciou sua apresentação com muita energia, cantando o clássico samba *Sorriso Negro*¹⁷: “Um sorriso negro, um abraço negro / Traz... felicidade / Negro sem emprego, fica sem sossego / Negro é a raiz da liberdade”. Apesar da baixa adesão por conta da chuva, o público estava irradiante, cantando e dançando as músicas.

Toninho, líder comunitário e mestre de cerimônias do *show*, fez questão, em diversos momentos, de comentar sobre a participação do Cinequebrada nos registros fotográficos. Esse evento, também, marcou nosso envolvimento direto com as atividades do Coletivo, pois, nessa ocasião, fomos convidados pela Rafaela para fotografar o evento.

Foi uma festa voltada para toda a comunidade: crianças, jovens, adultos e idosos. Ali, todos pareciam se conhecer e os valores comunitários eram reforçados em diversos momentos. Em dado momento do evento, por exemplo, Toninho pegou o microfone e comentou em um tom de indignação: “Você aí que está roubando celular. Aqui, é festa de quebrada!!! Aqui, não é para isso, não. Aqui, é para todo mundo se divertir. Aqui, é festa de quebrada!!!”

Esse foi um evento organizado pela Coletivo Comunidade Maria José, que, segundo conversa informal de campo, havia sido financiado com a verba parlamentar de “algum deputado”. Durante o evento, encontramos diversas pessoas, que haviam sido interlocutores desse trabalho, pessoas com as camisetas da Vai-Vai e da Bateria 013.

¹⁶ Para mais informação e acesso ao *flyer* do evento: https://www.instagram.com/p/CwYk357P6-v/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==

¹⁷ De acordo com Érica Malunguinho, “A música *Sorriso Negro* é composta por Adilson Barbado e Jorge Portela, grandes nomes do cancioneiro brasileiro. Ambos são responsáveis por criar o hino imortalizado na voz de Dona Ivone Lara. Juntos foram destinados a eternizar um dos maiores clássicos da música negra e brasileira”. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/negro-e-a-raiz-da-liberdade-livre-interpretacao-da-cancao-sorriso-negro-imortalizada-por-dona-ivone-lara/#:~:text=A%20m%C3%BAsica%20Sorriso%20Negro%20%C3%A9,voz%20de%20Dona%20Ivone%20Lara.>

Apesar do dia chuvoso, percebermos a grande circulação de pessoas do bairro, demonstrando a enorme importância e articulação que a Comunidade Maria José desenvolve com o Bixiga como um todo.

Na Figura 4, nesta sequência de imagens produzidas em campo durante esse dia, é possível percebermos a atmosfera de uma comunidade, que ocupa as ruas com atividades para as crianças e adultos. Pelo fato de estarmos com a câmera fotográfica, mais de uma vez, fomos abordados para retratar as pessoas.

Figura 4 – Aniversário de quatro anos do Ruas de Lazer



Fonte: Arquivo pessoal.

Em entrevista para o *podcast Andança*¹⁸, essa percepção é confirmada quando eles caracterizam o próprio trabalho como ferramenta para uma “comunicação comunitária e afetiva”. Na sequência, nós nos aprofundaremos sobre as atividades envolvidas dentro de três eixos de atuação do Coletivo Cinequebrada: engajamento e comunicação comunitária, cineclubismo e produção audiovisual.

Surgida nos movimentos sociais, a comunicação comunitária – também denominada de alternativa, participativa, horizontal ou dialógica – se constituiu, a partir

¹⁸ Link para a entrevista do *podcast Andança*:
<https://open.spotify.com/episode/7K0CiOXVzU1Z9ycb6lpNe>

dos anos 1960 e 1970, para educar, engajar e mobilizar aliados. Era uma forma de comunicação produzida pelo povo e para o povo, “visando a transformação das estruturas opressivas e condições desumanas de sobrevivência” (Peruzzo, 2006, p. 2). Essa forma de comunicação se caracterizou, historicamente, por um conteúdo crítico-emancipador e reivindicativo, colocando o povo como seu principal protagonista. Se no início era mais focada em pequenos grupos e nos aspectos combativos dos movimentos populares, aos poucos tal abordagem se expandiu, abarcando meios de comunicação de massa e integrando novos conteúdos e linguagens.

A partir da década de 1990, com a pressão pelos movimentos sociais, a democratização dos meios de comunicação resultou no aumento do número de emissores, especialmente através de canais gratuitos na TV a cabo, rádio de baixa potência e maior participação de entidades populares na *internet*. Esse aumento nos canais de distribuição ocorreu *pari passu* a uma democratização no acesso aos equipamentos de produção.

Nesse contexto, diversas iniciativas de comunicação têm surgido para discutir as demandas comunitárias e questões ligadas ao território. Jornais, rádios comunitárias, associações de usuários, canais comunitários e ONGs são alguns dos exemplos de organização, que se utilizam da comunicação como um meio para promoção da cidadania.

Atualmente, a comunicacional comunitária tem incorporado discursos e experiências contemporâneas, adotando e mesclando com fluidez elementos lúdicos, culturais e de entretenimento. Apesar das profundas mudanças decorrentes da era digital, a comunicação, como ferramenta de ação política, continua a ter relevância nos dias de hoje. Assim, as atividades do Coletivo Cinequebrada almejam introduzir novas formas de representação e narrativas sobre o território por meio da promoção de eventos culturais, desafiando as narrativas hegemônicas e fomentando o que Peruzzo (2006) denomina como “identidade de resistência” ou “identidade de projeto”.

Em um dos eventos em que estivemos, presenciamos um diálogo, que contribuiu para refletir sobre essas questões. Estávamos vivendo um clima de tensão por conta da polarização das eleições presidenciais no País no ano de 2022, com a possibilidade da eleição do candidato de centro-esquerda, Luís Inácio Lula da Silva, contra o então presidente, candidato da extrema-direita reacionária, Jair Messias Bolsonaro. Na ocasião, Rafa, uma das integrantes do Cinequebrada, estava indignada com Toninho

sem entender por que “um cara como ele, com uma atuação importante dentro da comunidade, iria votar em Bolsonaro”, dizia ela. Nesse embate, Rafaela comentou: “Estamos aqui somando para o seu evento...” quando Toninho, prontamente, respondeu: “O nosso evento”.

No Bixiga, um território com um forte grau de sentidos de pertencimento e engajamento da população nos eventos, é muito comum que as pessoas participem de várias redes e debates sobre a região. Muitas pessoas envolvidas na Comunidade Maria José, por exemplo, também, participam de outras redes de interesse, conforme o surgimento de demandas.

Como já antecipamos, a região do Bixiga vive um processo (no qual o Coletivo Cinequebrada é ativo) de afirmação de grupos silenciados e periféricos, de questões étnico-raciais e de ativismos artísticos na busca de formas de (re)existência e estratégias de visibilidade e audibilidade dessa multiplicidade de identidades construídas, reivindicadas e performadas. Durante as últimas décadas, tem passado, ainda, por um processo de especulação imobiliária e projetos de gentrificação, que expulsam as camadas mais pobres – normalmente, negras e nordestinas –, num processo que se intensificou com a implementação, no bairro, de uma estação de metrô da Linha 6 (laranja), que, oficialmente, tem o nome de “Estação 14 Bis”.

Mobilizados com essas descobertas, um grupo de moradores e movimentos sociais se reuniu para a criação de um coletivo chamado Saracura Vai-Vai, que tem como objetivo três reivindicações principais: a interrupção das escavações para fazer uma busca arqueológica mais profunda; a criação de um memorial, na futura estação de metrô, com esses vestígios arqueológicos; e a mudança de nome da estação para “Saracura Vai-Vai” (afirmando a presença do quilombo, que originou o bairro, e da escola de samba erigida no mesmo local). “Não somos contra o metrô. Somos contra o apagamento histórico” é uma fala recorrente entre os membros desse Coletivo.

Nesse cenário, também, reivindicam estudos para a criação de políticas habitacionais, que garantam a permanência dessas populações tradicionais, as Zonas Especiais de Interesse Social (ZEIS). Dessa parceria com o Coletivo Estação Saracura Vai-Vai, resultou a produção do vídeo *Jornada do Patrimônio 2022 – Quilombo Saracura Vai-Vai* (Coletivo Cinequebrada¹⁹), que abordaremos mais adiante neste capítulo.

¹⁹ Disponível em: <https://youtu.be/b5J4dxH5lq0?si=dEGnPeqCliA1T94r>

Dentro desse contexto global e de conexões contemporâneas, os meios de comunicação e redes de organização passam a desempenhar um papel crucial na atuação, informatização, recrutamento e até na resistência contra a dominação. Estabelecidas como uma continuação entre o digital e o urbano, as redes se tornam uma importante arena, onde as comunidades locais expressam e disputam interesses sociais e políticos, resultando em sociabilidades diversificadas e territorialmente heterogêneas. Como aponta Leitão (2003, p. 290), a própria estrutura da rede influencia a organização predominante dessa sociedade:

Movidos por contradições e disputas, os movimentos sociais em rede se constituem só e são programados por meio de códigos culturais comuns, estabelecidos pelas redes e pela internet, capazes de dar significado e poder simbólico a estas, garantindo-lhes uma identidade compartilhada. Essa identidade possibilita que os atores sociais se conectem entre si com autonomia de modo a resistir à lógica de produção, consumo, comunicação e poder das redes dominantes.

Nessa perspectiva, são pensadas como grupos, que se aproximam a partir de vivências, similares ou não, de pessoas e comunidades, as quais se identificam e se associam a um objetivo comum, facilitando a ação e as formas de comunicação entre seus integrantes. Nesse sentido, o Coletivo Cinequebrada encontrou, a partir do audiovisual, uma forma de contribuir para o estabelecimento de relações e demandas comunitárias e de atuação em rede com outros movimentos/coletivos e projetos na região. É um trabalho que se iniciou com as projeções públicas na rua Maria José e se desdobra para uma atuação mais ampla no território.

Nos tempos atuais, quando os fluxos e a circulação das pessoas se tornam muito mais intensos, num mundo cada vez mais conectado, as relações sociais estão em constante mudança assim como as noções de tempo e do espaço (Massey, 2000). Isso inclui relações econômicas, políticas e socioculturais, que se estendem desde o nível familiar até o internacional, permeadas por estruturas de poder e dominação, que se articulam a partir dessas estruturas de comunicação.

Nesse contexto, Massey (2000, p. 182) conclama para a necessidade de produzirmos uma visão de mundo, que vá além de uma “visão reacionária”, a qual interpreta os lugares como locais de identidades singulares e essenciais “a partir de uma história introvertida, voltada para dentro, baseada na sondagem com o passado e à procura de origens internalizadas”. É preciso construirmos um sentido alternativo

de lugar, ou mesmo de comunidade, que se estabelece pelo fato de que ele “se constrói a partir de uma constelação particular de relações sociais, que se encontram e se entrelaçam num lócus particular” (Massey, 2000, p. 184).

Em diálogo com esse pensamento, é possível percebermos como a atuação do Coletivo Cinequebrada possui uma compreensão de espaço, que, apesar de ser mais presente em uma região específica do Bixiga, busca refletir sobre um sentido mais amplo desse território. É uma comunicação feita na Comunidade Maria José para a Comunidade Maria José, mas que busca dialogar e refletir sobre a produção de sentido e produção de cidade do Bixiga como um todo.

Em diálogo como o pensamento de Massey (2000), discutimos como a aceleração e a disseminação globais afetam nossa experiência do espaço e do lugar. Vivemos em uma era marcada pela intensificação da internacionalização do capital, especialmente nos âmbitos financeiros, e de um aumento significativo de viagens e intercâmbios culturais. As consequências dessa “compressão de tempo-espaço” incluem uma incerteza crescente sobre o significado de “lugares” e como nos relacionamos com eles, contrastando com a noção idealizada de épocas passadas, em que os lugares, supostamente, eram habitados por comunidades homogêneas, autocontidas e coerentes.

Ao longo de sua trajetória, o Coletivo Cinequebrada promoveu atividades fora do Bixiga, como sessões de seus filmes em outros locais. Essa experiência, aliada ao envolvimento com outros coletivos da área, expandiu sua compreensão do espaço, passando a integrar narrativas, que exploram as interações e influências entre diferentes espaços. Uma missão central do coletivo é desafiar visões hegemônicas, estereotipadas e essencialistas sobre o território do Bixiga, evitando reduzi-lo a conceitos simplificados. Eles valorizam o sentimento de pertencimento à região, enriquecendo-o com memórias coletadas de personalidades e movimentos culturais e históricos locais. Assim, concebem a construção das identidades e o pertencimento local através das articulações e relações sociais, que são estabelecidas, mantidas e expressadas não como algo dado ou essencializado.

3.2 Cineclube Cinequebrada: o cinema de rua

Na primeira ocasião em que visitamos o Coletivo Cinequebrada, participamos de uma exibição pública de cinema realizada na rua Maria José, como parte do evento

“Ruas de Lazer”, quando assistimos ao filme *Hellen* (Collazzo, 2021). Durante nossa pesquisa de campo, tivemos a oportunidade de participar de outras duas sessões de cinema públicas promovidas pelo Coletivo e integrantes do mesmo projeto. Esse evento, que ocorre aos domingos, visa a oferecer atividades culturais, esportivas e de lazer à comunidade local, envolvendo o fechamento da rua para veículos e a abertura para a livre circulação das pessoas.

A atmosfera estava impregnada com músicas do estilo *funk* brasileiro e *hip hop*, abordando temas sobre desigualdade social e violência policial, criando um ambiente festivo. O cenário era pacífico, com pessoas de todas as idades, incluindo crianças, adultos e idosos, ocupando a rua. Até uma senhora, aparentando cerca de 80 anos, participava ativamente, cantando e dançando ao som da música. Bares estavam abertos, onde as pessoas desfrutavam de cervejas. Havia uma máquina de pipoca e uma caixa para doações de agasalhos. A projeção dos filmes estava programada para o final do evento.

Figura 5 – Cineclube Cinequebrada, cinema de rua



Fonte: Arquivo pessoal.

Na Figura 5, temos a projeção realizada em uma das paredes da rua, um público diverso composto por crianças e adultos, garrafas de cerveja na mesa e, ao fundo, um carrinho de pipoca. Nesse processo de construção e em articulação com a comunidade local, a escolha dos filmes projetados, também, foi pensada de forma coletiva. Em conversa informal de campo, projeções, André comentou sobre o cuidado

de escolherem filmes brasileiros. Segundo ele: “No início, tentamos exibir filmes com temáticas raciais e LGBTQ, mas percebemos que a comunidade local não tinha muito interesse. É complicado para nós, brancos de fora, tentar impor nossas escolhas”. Apesar da preocupação, é possível percebermos que a curadoria dos filmes costuma explorar questões identitárias, incluindo produções brasileiras e africanas, que, de alguma forma, ecoavam as experiências e demandas da comunidade local.

As sessões ocorriam a cada dois meses e eram resultado de diversos apoios e parcerias. André, que é editor profissional, conseguia emprestar um projetor de vídeo da empresa onde trabalha, enquanto as caixas de som eram disponibilizadas por amigos. Normalmente, o Coletivo optava por exibir filmes de curta-metragem, demonstrando um compromisso com a formação de um público mais familiarizado com o cinema. Conforme destacado pelos membros do Coletivo, o público da rua Maria José não estava acostumado com os formatos de produção cinematográfica tradicionais.

A projeção do filme *Helen* (Collazzo, 2021) havia sido a primeira vez que o Coletivo projetava um filme de longa-metragem. O filme, fruto de colaboração com membros da comunidade, tem como protagonista a atriz local Thalita Machado, que interpreta o papel de Helen, uma menina de nove anos com o sonho de comprar um *kit* de maquiagem para o aniversário de sua avó, Dona Graça (Marcélia Cartaxo). Ambas compartilham a moradia em um cortiço, após a mãe de Helen (Luiza Braga), uma cabeleireira em busca da eterna juventude, tê-la abandonado. Dona Graça, preocupada com o bem-estar e o futuro de sua neta, desempenha o papel de administradora do cortiço e trabalha como vendedora ambulante na região.

A trama desse longa-metragem é inspirada em uma personagem real, que fez parte da história da região. Ao longo do filme, diversos espaços do bairro são retratados, incluindo alguns com significado histórico, como a Paróquia Nossa Senhora Achiopita, o antigo barracão da Escola de Samba Vai-Vai (posteriormente demolido para dar lugar à construção de uma estação de metrô), a Avenida e o Escadão Treze de Maio. À medida que esses locais iam aparecendo na tela, as pessoas na plateia comentavam com entusiasmo, lembrando momentos especiais: “Nesta esquina, eu fiz...” e “Essa igreja é maravilhosa”. Ficou evidente que o filme estabeleceu conexões com o público, pois conseguiu capturar e retratar, de maneira autêntica, o cotidiano, que muitos ali presentes vivenciavam em suas vidas.

Em entrevista para o programa *Roteiros & Roteiristas*²⁰, produzido pelo Museu da Imagem e do Som (MIS), André Collazzo descreve o processo de criação e desenvolvimento do roteiro de seu filme, destacando como ele se baseou na imersão e convivência com a realidade do Bixiga. Helen e Dona Graça, as personagens centrais do filme, foram inspiradas em indivíduos reais, que o diretor conheceu há mais de duas décadas e com os quais mantém contato até hoje. Durante aquela época, ele frequentava um grupo de teatro e, após os ensaios, costumava se reunir em sua barraca para tomar uma cerveja. Ao longo do processo de escrita do roteiro, ele fez questão de colaborar com essas interlocutoras, buscando avaliações e contribuições para o desenvolvimento da trama. Mesmo não sendo originário do bairro nem pertencendo à mesma classe social retratada no filme, André demonstrou uma notável sensibilidade em seu diálogo com as pessoas do território, resultando em um filme, que ressoa, profundamente, com a identidade da comunidade local.

Durante a exibição de *Helen* (Collazzo, 2021), o público demonstrou um notável interesse pela história, permanecendo concentrado na trama. No entanto, foi bastante comum, especialmente entre as crianças, que se levantassem regularmente em busca de pipocas, que estavam disponíveis graças à organização do evento, e conversassem durante a projeção.

Em determinado momento, uma jovem ao meu lado, aparentando fazer parte da equipe de produção do filme e que estava presente no evento, se dirigiu a um dos garotos, dizendo: “Shh!!! Isto é um cinema” Essa intervenção parecia ser uma tentativa de impor um código de etiqueta comum ao comportamento do público em salas de cinema comerciais, mas que, em um contexto de cinema ao ar livre, poderia não fazer sentido, especialmente quando se trata de crianças. Uma forma, mesmo que sutil, demonstra como uma classe social tenta impor as normas de conduta para a outra.

Martín-Barbero (2014b), a partir do conceito de “mediação”, aborda como a comunicação e a cultura atuam dentro das dinâmicas sociais e políticas, desempenhando um papel crucial na transformação da hegemonia e na constituição da identidade cultural e social. Dito de outra forma, a recepção dos meios de comunicação pode variar conforme o contexto, classe social e práticas culturais específicas de diferentes grupos.

As mediações revelam que a interação com os meios não é passiva nem

²⁰ Link para a entrevista: https://www.youtube.com/live/VFXvkiLkcZA?si=uN_RVNy-biu-_xzR

uniforme. Ao contrário, é ativamente construída e repleta de significados, que refletem as lutas de poder, resistências e negociações no seio da sociedade. Esse processo complexo mostra que a maneira como as pessoas interpretam e incorporam os conteúdos midiáticos em suas vidas está intrinsecamente ligada às suas experiências, histórias e dinâmicas socioculturais. Assim, as mediações funcionam como um terreno fértil, onde se cruzam as influências dos meios de comunicação e as especificidades do contexto social, gerando uma diversidade de leituras e usos, que desafiam ideias simplistas sobre a cultura de massa.

Os dispositivos de mediação, por exemplo, são vistos como os mecanismos pelos quais a hegemonia transforma o sentido do trabalho e da vida em comunidade, modificando a percepção do artesanato e das festividades tradicionais. Essas práticas são deslocadas e ressignificadas em novos contextos culturais e econômicos, demonstrando a complexa interação entre cultura, economia e poder.

Nesse sentido, Martín-Barbero (2014b) enfatiza a importância das mediações na análise da comunicação de massa, argumentando que não se pode compreender, plenamente, os meios massivos sem considerar as mediações culturais e sociais, que moldam a produção de significado. Ele desafia abordagens, que veem os meios de comunicação meramente como ferramentas de manipulação ideológica ou como veículos neutros de informação, propondo, em vez disso, um olhar com nuances sobre como a cultura e a comunicação se entrelaçam nas lutas pelo poder e na construção de identidades. Esse conceito contribui para compreender a complexidade das relações entre comunicação, cultura e sociedade, os significados, que são construídos e negociados no espaço público, e como as formas de poder e resistência são articuladas através da cultura popular e dos meios de comunicação.

O cinema, muitas vezes, é entendido – em determinados contextos socioculturais – como um espaço para contemplação e silêncio. Isso se mostra em contraste com a experiência de cinema vivida no ambiente de rua, onde, pelos atravessamentos ali vividos, não se pode prestar atenção ou realizar uma experiência de imersão no conteúdo, que passa nos filmes da mesma maneira. Interessante, nesse sentido, é notarmos como, nesse ambiente, uma pessoa, que é “de fora”, mais velha e de certa maneira entendida com legitimidade naquele espaço, tenta impor a sua experiência de fruição ou consumo cultural e midiático.

Como discutimos no primeiro capítulo, Hall (2016) argumenta que a Europa implementou estratégias representacionais para estereotipar o “Outro” – geralmente,

não branco – como parte de seu projeto colonial, visando a estabelecer e manter estruturas de dominação. De acordo com ele, tais estruturas transcenderiam a coerção física direta, englobando formas de dominação simbólica inseridas em um “regime de representação”. Portanto, identidade e diferença não são estáticas ou meras categorias analíticas. Elas são experiências vividas, que estão, constantemente, sendo influenciadas e redefinidas pelas relações de poder e representações culturais.

Esse entendimento de poder e representação pode iluminar a dinâmica observada durante a exibição do filme *Helen* (Collazzo, 2021), quando a tentativa de aplicar normas de comportamento de certas experiências no cinema (notadamente, mais introspectivas e de imersão) a um ambiente de cinema ao ar livre, especialmente com crianças e outras pessoas não familiarizadas com essa lógica, reflete uma imposição de uma estrutura de dominação simbólica. Essa intervenção, embora menor, ressoa com as práticas coloniais de estabelecer “o outro” e impor códigos de comportamento, revelando como as lógicas de dominação se manifestam em contextos variados, até mesmo em um evento cinematográfico informal.

Na segunda atividade de cineclubismo que testemunhamos, a experiência apresentou algumas diferenças. O evento ocorreu em um domingo, em celebração ao Dia das Crianças, e o Coletivo planejou uma sessão especial com filmes temáticos para a ocasião. Eles escolheram projetar a Mostra Entretodos, que consistia em uma seleção de curtas-metragens focados em questões de direitos humanos, com material apropriado para o público infantil, obtido por meio de uma parceria.

Nessa época, o Coletivo até tentou se candidatar a editais de financiamento de mostras de cinema pela SPCine, mas não obteve sucesso. Rafaela expressou sua frustração: “Enviamos o projeto para o edital, mas não conseguimos. Quase 500 pessoas se inscreveram. É muito difícil vencer. Entre os que foram selecionados, estava a Mostra de Cinema. É muito injusto. Eles já têm vários patrocínios”. Ela ressaltou como os editais, muitas vezes, parecem favorecer iniciativas já bem estabelecidas, deixando em desvantagem projetos menores. Mesmo as iniciativas bem consolidadas no Brasil, muitas vezes, dependem de editais para sua sustentabilidade, e a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, que é a mais importante do gênero, também enfrentou desafios financeiros nos últimos anos devido a cortes orçamentários nos governos de Temer e Bolsonaro.

Ao chegarmos ao evento, nós nos deparamos com um palco central com um

som alto, que vibrava pelas redondezas. Uma multidão de jovens se entregava, alegremente, à dança e à música. A presença de cerveja e maconha era perceptível em tais ocasiões. Os ritmos/gêneros musicais predominantes eram o *rap*, o *trap* e a *pisadinha*. Embora a maioria dos participantes próximos ao palco fosse composta por jovens, também, notamos a presença significativa de crianças, adultos e idosos. Além da música, o evento oferecia atividades voltadas para as crianças, como piscina de bolinhas, camas infláveis e até mesmo um grupo descendo uma pequena ladeira em carrinhos de rolimã. Em todos esses eventos, ressaltava-se a ideia de uma comunidade unida, com o mestre de cerimônias enfatizando: “Somos uma comunidade, sempre unidos, sempre de pé, construindo a partir da base... seguimos em frente”.

Ao encontrarmos André preparando os equipamentos para a sessão, que incluíam caixas de som obtidas em um bar local, o projetor e o computador, nós nos oferecemos para ajudar. Pegamos cadeiras e buscamos um local para conectar a extensão elétrica, tudo sendo organizado minutos antes do evento começar.

Rafa explicou: “Cinema de rua é assim, muita improvisação”, referindo-se à natureza imprevisível dessas situações. Enquanto estávamos mais envolvidos na organização, ao final da noite, Rafa comentou: “Você sabe, aqui no Cinequebrada, temos uma máxima que diz o seguinte: ‘Quem vem mais de uma vez já faz parte do grupo’”. Isso refletia o senso de comunidade, colaboração e pertencimento, que permeia o Coletivo.

Próximo ao horário previsto para o início da sessão, o som do palco, ainda, permanecia excessivamente alto. André explicou: “Quando está perto da hora, aumentamos o volume e começamos o filme”. E, assim, prosseguiu durante toda a projeção. Diferentemente da primeira sessão que presenciamos, nesse dia, o público parecia mais disperso. A competição de sons e as pessoas circulando, muitas vezes passando em frente ao projetor, tornavam difícil manter a concentração no conteúdo dos filmes.

Nesse dia, tivemos a oportunidade de conhecer um grupo de documentaristas alemães, que estavam há três anos produzindo um documentário sobre o cineclubismo. Eles expressaram seu desejo por iniciativas de cinema de rua, algo que sentiam falta em seu país de origem, a Alemanha. Um dos integrantes do grupo comentou: “O Brasil é muito diferente da Alemanha. Lá, as coisas tendem a ser mais institucionalizadas e tranquilas... Aqui, no Brasil, parece que as coisas têm mais intensidade”.

Enquanto discutíamos as impressões e diferenças entre as regiões que visitamos, ficou evidente como o Bixiga atua como um ponto de conexão e formação de redes. Além disso, essa interação com o grupo alemão destacou como essas relações podem transcender fronteiras nacionais e continentais. A experiência do Bixiga, do Brasil e da América Latina tem muito a contribuir para uma visão de mundo mais cosmopolita e diversificada.

Na noite de 28 de junho de 2023, participamos de uma sessão do cineclube Sol y Sombra²¹, um estabelecimento, que combina bar, espaço de apresentações musicais e restaurante inspirado na cultura e culinária latino-americanas, situado na rua Conselheiro Ramalho, nas imediações da Casa Mestre Ananias²² e da própria rua Maria José. O evento exibiu o curta-metragem *Maria e Outras Histórias* (Nogueira, 2022) produzido pelo Cinequebrada, atraindo, essencialmente, um público branco e pertencente às camadas médias mais intelectualizadas. A oferta de comidas e bebidas, com preços acima da média, pareceu limitar a presença de públicos de renda mais baixa. Ao final da exibição, Toninho, líder comunitário que participou do filme, abordou temas, como a especulação imobiliária e a necessidade de iniciativas de reforço à comunidade, apontando para uma certa distância entre o evento e as realidades locais imediatas. Observamos, nas sessões subsequentes promovidas pelo espaço, um enfoque maior nas questões e expressões culturais latino-americanas, ressaltando uma tentativa de formar uma identidade cultural alternativa, que, todavia, parece, ainda, se distanciar dos desafios e contextos das comunidades locais.

Nesse sentido, destacamos a importância da solidariedade como um aspecto central na construção das camadas subalternizadas. Como aponta Martín-Barbero (2014b), tal característica faz parte de um dos alicerces para o fortalecimento das identidades e resistência contra injustiças. Para o autor, a solidariedade e os modos de viver são fundamentais na instituição e canalização dos laços sociais em contextos desafiadores, notadamente por meio de associações e centros comunitários, que desempenham um papel significativo na representação das populações perante as autoridades e o Estado.

Esses espaços são essenciais na criação de novas formas de solidariedade, que transcendem o local, vinculando as preocupações e soluções locais a uma visão

²¹ Instagram do espaço: <https://www.instagram.com/solysombrabar/>

²² Casa Mestre Ananias é um espaço cultural ligado à capoeira e à cultura do recôncavo baiano.

mais ampla e global de projeto social. Lutas cotidianas por necessidades básicas, como moradia, energia, água, transporte e saúde, são integradas a uma batalha maior pela identidade cultural, concebendo a solidariedade como um elemento crucial não apenas de apoio, mas como parte de um esforço para estabelecer uma nova forma de democracia, que abraça a diversidade e a complexidade social.

Martin-Barbero (2014b) estende essa discussão para os movimentos sociais e culturais, observando como a solidariedade é expressa e reforçada por meio de práticas culturais, como música e festividades, que legitimam formas de expressão antes suprimidas, sublinhando, assim, a interconexão entre solidariedade, cultura e a luta por direitos sociais e políticos.

Essa abordagem realça o papel das expressões culturais não apenas como manifestações de identidade, mas como veículos poderosos de solidariedade política e social. Nesse aspecto, Martín-Barbero (2014b) destaca como a cultura popular, através da solidariedade, engendra uma espontaneidade e uma compreensão da realidade social não apenas como um sentimento ou ação social, mas como um elemento intrínseco à luta pela autonomia e identidade cultural dentro da comunidade. Para tanto, ele apresenta a solidariedade popular não apenas em termos de apoio mútuo, mas como um elemento fundamental na construção de identidades culturais e sociais, ressaltando a complexidade e a pluralidade do mundo popular e seu papel na luta por uma democracia mais inclusiva e diversa.

Nesse sentido apontado por Martín-Barbero (2014b), destacamos como o Coletivo Cinequebrada constrói uma relação de engajamento a partir da solidariedade com a comunidade local. Como observamos, algumas iniciativas podem surgir nesse território, como notamos no caso do cineclube Sol Y Sombra, que possui um engajamento a partir de uma perspectiva contra-hegemônica, mas que, não necessariamente, atua a partir das construções desses mesmos laços. No caso de Cinequebrada, a construção de laços comunitários, que se iniciam a partir das sessões de cinema, se amplia com a produção de conteúdo original. Na sequência, analisaremos essas produções.

3.3 Produção audiovisual do Coletivo Cinequebrada

Ao analisar a produção audiovisual de coletivos em Ceilândia, Sul de Minas e Bahia, Venanzoni (2021) ressalta a importância da representação dos territórios

nesses trabalhos. Conforme o autor, “a dimensão territorial surge no espaço narrativo e discursivo, entrelaçando-se com o sentido de diversidade, o que marca o território como ponto de partida para uma construção estética do espaço” (Venanzoni, 2021, p. 230). Nesse contexto, o trabalho do Coletivo Cinequebrada contribui para a compreensão de formas alternativas de comunicação e representação de grupos marginalizados, subalternizados ou silenciados na cidade. Esse engajamento promove a criação de novas práticas de cidadania, centradas em expressões culturais e na promoção da diversidade a partir do contexto local (Venanzoni, 2021).

Com o decorrer do tempo, o Coletivo Cinequebrada ampliou sua atuação, incluindo a produção de conteúdo direcionados às questões do bairro e à valorização das memórias locais. Isso envolveu a divulgação de projetos culturais, entrevistas com antigos moradores, o registro de eventos e debates sobre o território.

Sobre os filmes produzidos pelos Coletivo Cinequebrada, poderíamos classificá-los como documentários. Geralmente pensado em oposição aos filmes ficcionais, como se esses fossem a representação de uma imagem imaginada, os documentários normalmente são pensados como filmes, que se propõem a refletir sobre a realidade ou para revelar uma verdade sobre a realidade.

Contra uma noção amplamente aceita, Gauthier (2011) aponta que o documentário não detém exclusividade sobre a verdade, nem busca convencer os espectadores sobre algo, mas sim apresenta evidências sobre essa realidade. No coração do documentário, está a busca pela verdade, através de pesquisa e investigação, enfatizando a importância do método. Entretanto, o autor argumenta que tanto os filmes documentais quanto os ficcionais são uma forma de compreender o mundo, uma interpretação sobre o universo social, e não a verdade em si.

Nichols (2005) discute que os documentários navegam entre a representação de eventos e os conceitos específicos e abstratos, como a pobreza, que não podem ser diretamente vistos, mas são sugeridos por meio de imagens e sons representando suas manifestações. Esse equilíbrio entre o particular e o universal permite aos documentários transcender a simples captura de momentos para refletir sobre questões maiores, promovendo uma compreensão mais profunda e crítica das práticas e ideologias sociais. A organização dessas imagens e sons em uma narrativa coerente confere ao documentário seu poder de engajamento e reflexão, funcionando tanto como registro quanto como instigação ao debate e à mudança social.

A prática do documentário permite que a imagem gere uma impressão adequada, não é uma garantia de autenticidade total de todos os casos. Assim como a fotografia, o documentário, também, pode ser 'modificado'. O 'pai' do documentário, Robert Flaherty, por exemplo, criou a impressão de que algumas cenas se passavam dentro do iglu de Nanook, quando, de fato, elas foram gravadas ao ar livre, com um meio iglu maior do que o normal como pano de fundo. Isso deu a Flaherty luz o suficiente para filmar, mas exigiu que seus personagens atuassem como se estivessem no interior de um iglu, quando na verdade não estavam [...] Todas essas escolhas representavam táticas dos cineastas para reproduzir um efeito sobre o público. Talvez equivalham a uma ciência imperfeita, mas são parte integrante da representação documental (Nichols, 2005, p. 120).

Para além de uma representação de verdade sobre o mundo social, o cinema de documentário "trata do esforço de nos convencer, persuadir a uma determinada visão do mundo real em que vivemos" (Nichols, 2005, p. 102). O documentário se destaca por sua versatilidade, variando de abordagens poéticas a narrativas diretas e refletindo sua capacidade de se adaptar e explorar diversas formas de narrativa e expressão artística.

Central para todos os estilos é o comprometimento com a realidade e suas complexidades, visando a conectar o espectador com o mundo real para informar, inspirar reflexão ou incitar mudanças sociais. A relação do documentário com seus sujeitos pode ser tanto de observação distante quanto de interação direta, evidenciando diversas visões sobre objetividade e o papel do cineasta. Por isso, a escolha de um modo de produção revela a postura ética e estética do cineasta, marcando o documentário como uma expressão pessoal significativa. Os diversos modos procuram engajar o espectador de múltiplas formas, desafiando-o a refletir e, por vezes, a agir. Utilizando técnicas comuns à ficção, o documentário enfatiza, pois, a natureza construída da representação, destacando a intrincada relação entre realidade e arte cinematográfica.

Ao longo da história do cinema documentário, a evolução da linguagem e a incorporação de diversas estratégias têm marcado o desenvolvimento do gênero. Segundo Nichols (2005), a história do documentário é construída com uma riqueza de abordagens, que vão desde a captura poética de impressões e expressões, privilegiando ritmos e padrões visuais, que se afastam da linearidade narrativa para imergir o espectador em sensações, percepções e experiências autênticas, até a comunicação direta de informações por meio de narrações em *off*, que orientam a interpretação de imagens e sons, típica de peças educativas e informativas.

A introdução de equipamentos, como câmeras portáteis e gravadores de som, trouxe a possibilidade de uma observação mais discreta e menos intrusiva, permitindo uma documentação mais imediata de eventos e comportamentos sem a intervenção direta do cineasta. Paralelamente, a interação do documentarista com os sujeitos filmados se tornou uma característica distintiva em determinados trabalhos, ressaltando a importância da relação entre o criador e o objeto de sua arte, quando a presença do cineasta contribui, significativamente, para a narrativa.

Em uma veia mais introspectiva, o cinema documentário, também, passou a refletir sobre si mesmo, questionando a objetividade e a verdade, ao mesmo tempo em que explora as limitações e o impacto da representação cinematográfica sobre a percepção do espectador. Essa abordagem reflexiva se desdobra ainda mais no modo performático, que atravessa a barreira entre realidade e representação, documentário e arte, enfatizando a experiência subjetiva e a interação com o público, muitas vezes por meio de elementos dramáticos ou performáticos para expressar experiências pessoais ou sociais. Essas estratégias e modos de produção documental refletem a contínua evolução e diversificação do gênero, demonstrando sua capacidade de reinvenção e sua vitalidade como meio de exploração e expressão da complexidade da experiência humana (Nichols, 2005).

Na sequência deste capítulo, ao discutirmos a produção audiovisual, veremos como o documentário foi o gênero de produção audiovisual predominante no trabalho desenvolvido pelo Coletivo Cinequebrada.

O canal no *YouTube*, principal meio de divulgação de seus vídeos, bem como o perfil no *Instagram* se destacam como os principais meios de divulgação da produção do Cinequebrada. Além disso, o Coletivo participou de atividades de cineclube, projetando seus filmes em duas ocasiões, que testemunhamos durante nossa pesquisa. O documentário curta-metragem *Maria e Outras Histórias* (Coletivo Cinequebrada, 2022) foi exibido em uma sessão anterior à exibição do filme *Helen* (Collazzo, 2021) bem como no cineclube Sol y Sombra, um estabelecimento localizado no Bixiga, que promove apresentações musicais e, atualmente, também, atividades de cineclube.

Embora o núcleo de formação do Coletivo Cinequebrada ainda permaneça ativo até a data da escrita deste capítulo, muitas pessoas foram incorporadas ao longo do percurso. Paralelamente à sua atividade de produção audiovisual, o Coletivo, também, se dedica à formação de membros da comunidade local em técnicas

audiovisuais. Nas produções mencionadas, é bastante comum a participação de outros membros da comunidade em funções técnicas na equipe. Conforme relatado em conversas informais, as funções de cada indivíduo na equipe podem variar de acordo com o interesse e a demanda da produção em questão. Por exemplo, o Coletivo divulgou, em seu canal do *Instagram*, um anúncio para oficinas de produção audiovisual. Em um *post* datado de 28 de agosto de 2019, mencionam uma oficina de produção audiovisual:

Iremos monitorar uma oficina de vídeo para as crianças e adolescentes que frequentam a Rua de Lazer Maria José. A oficina não tem caráter profissionalizante, o objetivo é desmistificar o cinema, trazendo a sétima arte para o cotidiano das pessoas, e assim democratizar o acesso à cultura. Contamos com vocês! (acesso em 1º nov. 2022)

Até a data de 23 de março de 2024, data da escrita final deste capítulo, o canal do *YouTube* do Coletivo Cinequebrada contava com 107 inscrições e 13 vídeos publicados, sendo o primeiro deles datado de 2019. Entre essas produções, uma variedade de temas é abordada, mas todas têm o território e suas demandas como elemento central, explorando tanto o registro de eventos quanto reflexões mais amplas.

Cinco dos vídeos tratam das atividades da Rua de Lazer, incluindo a inauguração, festas de um e três anos, uma batalha de *rap* e a divulgação de uma campanha de arrecadação durante o período de isolamento devido à Covid-19. Dois vídeos destacam a tradição dos blocos de carnaval do Bixiga, com ênfase nos 75 anos do Bloco Esfarrapados no MUMBI.

Outros vídeos abordam a participação da Bateria 013 em apoio à candidatura de Lula nas eleições de 2022, a jornada do Patrimônio de 2022 em resposta a debates envolvendo o Coletivo Estação Saracura Vai-Vai, um videoclipe com uma artista de *rap* local, que foi usado como trilha sonora para o documentário *Maria e Outras Histórias*.

Por fim, a publicação com o maior número de visualizações (775) é a transmissão ao vivo do X Festival Inter Rua do Larginho da Maria José, que se destaca por seu formato e edição diferentes das demais produções. Quanto à página do *Instagram*, contava com 64 publicações e 1.249 seguidores, sendo destinada, principalmente, à divulgação das atividades e ações relacionadas ao Coletivo.

Analisando mais a fundo as produções do Coletivo Cinequebrada, é interessante destacarmos as três publicações, que seguem um formato de material gravado e requerem etapas de pós-produção. Esses vídeos abordam questões relacionadas ao patrimônio e são os mais visualizados no canal do *YouTube: Maria e Outras Histórias* (Nogueira, 2022), *Carnaval de Rua – Blocos do Bixiga* (Coletivo Cinequebrada, 2023) e *Jornada de Patrimônio 2022 – Quilombo Saracura Vai-Vai* (2022), com 532, 322 e 181 visualizações, respectivamente. Além dessas produções, exploraremos, também, a participação do Cinequebrada na gravação do documentário do Coletivo Negros do Bixiga, conforme detalhamos em nosso relato de campo.

Maria e Outras Histórias (Nogueira, 2022) é um documentário em curta-metragem, com 24 minutos de duração, produzido em meio ao contexto de isolamento decorrente da pandemia de Covid-19. O filme aborda a construção de um edifício de apartamentos em frente ao Larguinho, uma formação "Y" no encontro das ruas Maria José e Fortaleza, que serve como palco para diversas atividades da Comunidade Maria José. O documentário lança questionamentos sobre a chegada desse novo empreendimento, indagando quem serão os moradores, como será a relação deles com as atividades comunitárias e qual será o futuro da rua Maria José. A Figura 6, derivada de um frame do documentário, destaca a área onde o Larguinho está localizado, com o novo prédio em construção em amarelo.

Figura 6 – Maria e Outras Histórias, o larguinho



Fonte: *Maria e Outras Histórias* (Nogueira, 2022).

Esse documentário, além de estar disponível no canal *online* do Coletivo Cinequebrada no *YouTube*, foi exibido em duas sessões públicas. A primeira sessão ocorreu antes da projeção do filme *Helen* (Collazzo, 2021), como mencionado anteriormente, e contou com a participação da comunidade local. A segunda sessão aconteceu durante a estreia do cineclube Sol y Sombra, um evento realizado em um bar homônimo localizado na rua Conselheiro Ramalho paralela à rua Maria José. O público desse evento poderia ser descrito como “alternativo” e estava associado a uma esfera política de esquerda embora não necessariamente voltado para discutir questões relacionadas ao território do Bixiga. O público era predominantemente jovem, de classe média e, em sua maioria, branco. Muitos deles moravam no Bixiga e na Bela Vista apesar de desconhecerem a realidade local em profundidade.

O filme começa com uma citação do poema “O Poder do Povo”, de Castro Alves: “A praça é do povo / Como o céu é do condor / É o antro onde a liberdade / Cria águias em seu calor”. Enquanto os créditos iniciais continuam a aparecer, ouvimos um depoimento, que diz:

É a nossa amizade, velho, e a gente tem que ficar aqui pra caramba. A gente desce a Maria José para cá, é uma alegria... para lá é uma tristeza, mano, não tem um vizinho bom. Certo? Pra cá tem, desse lado aqui tem Rua de Lazer, tem... tem... isso aqui é nosso!!!!

Essa passagem evidencia que, apesar do clima de amizade e espírito comunitário, existe um conflito na região. Em seguida, um letreiro contextualiza a criação do evento Ruas de Lazer e sua importância para a comunidade: “Em 2019 a Rua Maria José foi contemplada no programa municipal Ruas de Lazer. O Programa oferece à população a oportunidade de organizar atividades de lazer nas ruas da cidade”.

Embora o filme seja composto por relatos de moradores e trabalhadores da rua, os quais compartilham suas experiências individuais, também, apresenta depoimentos de especialistas. Um exemplo é o depoimento de Danielle Rocha, historiadora do Instituto Bixiga, que contribui para compreendermos o processo histórico de ocupação dos terrenos no Bixiga e como isso influenciou a formação das relações sociais na região. De acordo com esse relato:

Quando o loteamento nasce, é aberto aqui por esses roteadores que eram investidores né! Que fizeram o loteamento para dar lucro, eles construíram as casas aproveitando todo o terreno, com o máximo de potencial construtivo. [...] Por isso que as casas do Bixiga são chapadas com a rua, né! Então são terrenos estreitos de cinco metros por trinta de profundidade, são estreitos e extremamente adensados!!! A casa sendo pequena né! Então famílias... tinha casarões aqui, que tinham até 30 famílias. Os quartos, tinham até dez pessoas. Então onde você vai ficar é apertado, é quente... A rua é a extensão da casa. A rua é o espaço do encontro... com calçadas apertadas, mas todo mundo sentado ali e ali é a brincadeira... Tem inclusive é... é o espaço do lúdico, da brincadeira, da sobrevivência, do trabalho, da magia. É o espaço da disputa, da violência também, mas é um espaço de aprendizagem comunitária.

No geral, os depoimentos no filme possuem poucos cortes ou inserções de imagens de cobertura, que são editadas sobre os depoimentos. Quando essas inserções são utilizadas, elas aparecem na montagem como uma transição, geralmente para mudanças de assuntos ou personagens. O filme, também, utiliza passeios pelos diversos ambientes, incluindo casarões, pensões e a rua de lazer, para ajudar a construir o cenário. Ao explorar esses ambientes, o espectador é levado a entrar nas residências e no espaço público, absorvendo um pouco da cultura, que é produzida e circula no território, incluindo elementos como o futebol, a capoeira, a Bateria 013, o samba da treze, apresentações de palhaço e treinos de boxe.

Sem entrar em uma abordagem essencialista, o filme mostra a importância e a diversidade de pessoas, que contribuem para a construção desse território: a comunidade negra, os nordestinos e os europeus. Reconhecendo que as transformações ocorrem em muitos momentos históricos, o Bixiga é definido pelo que seus moradores e pessoas, que circulam por lá, fazem da região. Quanto ao futuro, como comenta Mano Velho em um depoimento para o filme, ele depende das ações humanas: “Depende do ser humano [...] se o ser humano faz coisas boas, o futuro é bom, né! Se não fizer coisas boas, o futuro não é bom”. Esperamos que esse futuro possa ser construído a partir do diálogo, sem expulsar as comunidades mais empobrecidas, como mencionado por Guinho, integrante da Bateria 013, em seu depoimento para o filme:

É que assim, esse lance da especulação a gente só pode falar de fato quando ele subir. Vai ser totalmente diferente do que já é. Tomara que não influencie, porque eles vão bater de frente com uma resistência da rua, né. Que todo mundo já gosta da rua, de passear, de estar nela, de ocupar... Então, assim, eles voltavam de fora, eles vão, eles que

vão ter que se enquadrar no jogo já é da rua. Não ser o contrário. Eles vão ser só um prédio. Não pode eles quererem mudar toda a regra do que já acontece. Tomara que eles venham imanente e, mano, tentem somar. Porque se for para subtrair é isso que não dá. A gente sabe como esse lance da especulação imobiliária... O bagulho é foda. Só expulsa o nosso povo daqui, traz o pessoal de fora que não tem nada a ver com o bairro, para cá.

O Documentário *Jornada de Patrimônio 2022 – Quilombo Saracura Vai-Vai* (2022), com duração de três minutos, é um registro audiovisual do evento promovido pelo Coletivo Saracura Vai-Vai, que destaca os locais ligados à cultura negra do Bixiga. O documentário começa com uma introdução do Coletivo e um letreiro, que informa sobre o “Circuito de Ativação de Memórias de Quilombo Saracura”. Assim como os outros documentários do Coletivo Cinequebrada, esse filme, também, é conduzido por meio de depoimentos.

O filme começa com um plano, que entra na Casa Mestre Ananias, uma tradicional casa dedicada à capoeira no Bixiga, ao som de uma música de roda, que guia a montagem. Entre os depoimentos, vemos os espaços negros do território e pessoas ligadas ao movimento Estação Saracura Vai-Vai, mas não podemos ouvir o que estão dizendo. Um dos depoimentos é de Cláudia Balthazar, professora e pesquisadora, que faz parte do Coletivo Estação Saracura Vai-Vai, é moradora da rua Maria José e amiga pessoal dos membros do Cinequebrada. No início do vídeo, seu depoimento ajuda a contextualizar e dar sentido às demandas apresentadas pelo Coletivo:

Em toda a luta do Coletivo Saracura, é para que a gente consiga, não só exaltar a identidade negra do bairro, como demarcar territorialmente espaço que consagram é essa relação com o território. Nós não somos inimigos do metrô, muito pelo contrário, né, a gente quer que o metrô continue, mas respeitando território é... respeitando e afirmando o espaço em que foi encontrado Quilombo e que todo o bairro também tem a história afro contada e demarcado em seu território., com espaços sociais e outras redes também de apoio aí da comunidade.

O curta-metragem *Carnaval de rua – Blocos do Bixiga, construindo o Bairro* (2023), começa com uma citação de Roque Pescuma: “O Bixiga, a alavanca que aciona o mundo artístico do Brasil”. Aos poucos, uma trilha sonora de uma marcha, música tradicional do Carnaval brasileiro, entra em cena. A abertura mostra uma cena com um toque de nostalgia e folclore, com uma dupla de passistas vestidos com “trajes

típicos” do Carnaval, realizando uma dança em alguns locais turísticos do Bixiga. Assim como nos outros documentários do Coletivo, as entrevistas conduzem a narrativa. Ao contrário de *Maria e Outras Histórias* (Nogueira, 2022), que utilizou algumas inserções de imagens de cobertura durante os depoimentos, nesse vídeo as entrevistas são montadas sequencialmente sem a utilização de recursos gráficos ou ilustrativos.

O documentário *Carnaval de rua – Blocos do Bixiga, construindo o Bairro* (2023), apresenta depoimentos de integrantes de três Blocos de Carnaval do Bixiga: o Bloco Esfarrapados, o mais tradicional entre eles; o Cordão do Jamelão; e, por último, o Bloco do Fuá. No Bixiga, o Carnaval não é apenas uma festa, mas também uma manifestação cultural e política, que busca equilibrar diversão e crítica social. Os entrevistados destacam a importância do Carnaval no Bixiga, um território multicultural, que serve como ponto de encontro para diversas outras atividades culturais. Na visão deles, o Carnaval é uma “expressão popular”, que proporciona liberdade e diversão, mas também atua como uma crítica social e política.

Eles mencionam que tentativas de regulamentação, como as ocorridas durante a gestão do prefeito Fernando Haddad, acabaram impondo limites e descaracterizando essa manifestação. Para eles, o Carnaval é um espaço onde cada pessoa pode “ser quem quiser” e lutar contra a lógica de financeirização da vida urbana. O Carnaval é visto como uma forma de luta pelo direito coletivo de ocupar as ruas, como coloca Rose, no último depoimento do filme.

Sair pelas ruas em cortejo, ocupar-nos enquanto o grupo, é direito constitucional, inclusive, né. E muitas vezes, a gente tem que ficar brigando, para poder fazer com que isso aconteça. O Carnaval, até por ele ter uma perspectiva de lucro, dentro dessa nossa lógica da cidade, ele é permitido, né, ‘entre aspas’, mas muitas vezes questiona-se, principalmente quando a gente não tá, necessariamente lincado numa capitalização da cidade.... Então acho que uma das principais mensagens que o Fuá busca é esse direito coletivo ao estar junto. Porque isso também faz com que a gente possa ter perspectivas de outras cidades possíveis. Então é... o folião do Fuá, é este folião que prima pela crítica, mas assim, que também quer brincar, porque a gente brinca muito, a gente se diverte muito, né?

Perto do fim, como último destaque, tivemos a oportunidade de acompanhar um dia de produção envolvendo o Coletivo Cinequebrada. Nessa ocasião, fizemos parte de um dia de gravação do longa-metragem *Negros do Bixiga*. Esse projeto teve

início com um ciclo de conversas na Livraria Simples, localizada no Bixiga. Além de seu propósito de vender livros, a Livraria, também, é um espaço cultural. O projeto foi concebido com a finalidade de permitir que personalidades negras compartilhassem suas histórias de vida e se estruturou como uma página no *Instagram*²³.

O Negros do Bixiga é composto por moradores do território e conta com integrantes, como Tim Ernani, agitador cultural e atual membro do MUMBI, e Nádia, administradora e idealizadora do Portal do Bixiga. Após um primeiro ciclo de conversas, eles se organizaram e foram contemplados em um edital para produzir um documentário. Até o encerramento desta pesquisa, o documentário estava em fase de edição e finalização, com o Coletivo Cinequebrada encarregado da produção audiovisual. Em conversas de campo, Tim mencionou que a parceria com o Coletivo Cinequebrada foi facilitada pelo fato de eles já estarem realizando outras produções no território.

No contexto da atual globalização, que, muitas vezes, simplifica e pode levar à marginalização das diferenças culturais, a ideia de hibridização, conforme proposta por García Canclini (2001), emerge como uma estratégia para lidar com esse cenário. A hibridização aborda e congrega noções como mestiçagem, sincretismo e crioulanização como processos culturais, que celebram a heterogeneidade cultural e política, contrapondo-se à busca por homogeneização. Em vez de buscar uma harmonização forçada ou abraçar identidades essencialistas, a hibridização promove as diversidades cultural e política.

O trabalho do Coletivo Cinequebrada pode ser visto sob essa perspectiva, atuando como uma manifestação, que contribui para a criação de expressões culturais, que resistem à certa tendência global de homogeneização artística e cultural. Essa tendência busca padronizar formas culturais, muitas vezes mascarando assimetrias e ameaçando a preservação da diversidade cultural em todo o mundo. O Coletivo desafia esse movimento, destacando as singularidades e riquezas culturais de seu território e comunidade.

Como aponta Martín-Barbero (2014b), embora a urbanização possa diluir certas solidariedades e estilos de vida trazidos pelas pessoas do mundo rural e das cidades pequenas, esses elementos não apenas se adaptam, mas também moldam novas formas de conexão social no contexto urbano, atuando como catalisadores de

²³ Link para o perfil: <https://www.instagram.com/negrosdobixiga/>

novas solidariedades. Outro aspecto crucial da vida nos bairros é a formação de identidades, onde a interação social e cultural nos espaços comunitários contribui, significativamente, para o reconhecimento de “lugares” e territórios como essenciais na construção de identidades locais.

A região do Bixiga enfrenta um processo de disputas territoriais, que foi intensificado com a construção da estação de metrô e o aumento da especulação imobiliária. Esse cenário tem despertado a atenção para a preservação dos vestígios arqueológicos relacionados ao quilombo Saracura (que ali existiu), levando diversos grupos, tanto locais quanto de outras partes da cidade, a se unirem em defesa dos interesses dessa comunidade, que se sente ameaçada e silenciada. A chegada de novos empreendimentos imobiliários, como acontece em muitas áreas de São Paulo, costuma resultar na expulsão das populações mais vulneráveis para as periferias da cidade.

O Bixiga, tradicionalmente retratado como um “bairro italiano” na narrativa dominante, é, na verdade, um território plural. Esse território é moldado e construído por todos os grupos, que ali vivem ou já viveram, refletindo uma multiplicidade de memórias e usos. A região do Bixiga é um espaço disputado, onde a negociação constante e a diversidade cultural são fundamentais para a sua identidade e evolução.

O Coletivo Cinequebrada surgiu com a missão inicial de promover o cinema nacional na rua Maria José, uma das ruas do Bixiga. Inicialmente, seu foco estava na organização de sessões públicas de cinema ao ar livre, proporcionando à comunidade local uma experiência cinematográfica. Com o tempo, o Coletivo ampliou sua atuação, passando a produzir conteúdo audiovisual, que registrava as atividades culturais do bairro. Essas produções eram exibidas nas sessões públicas e compartilhadas em plataformas digitais na *internet*.

Essas produções audiovisuais eram desenvolvidas de forma colaborativa, envolvendo membros da comunidade e outros coletivos do Bixiga. Além de promover o cinema, o Coletivo Cinequebrada utilizava o audiovisual como uma ferramenta para estimular a troca de ideias, incentivar o debate sobre questões locais e unir os diversos agentes sociais da região. O trabalho do Coletivo assim como o de outros grupos de produção audiovisual que surgiram na região contribuem para uma comunicação urbana, que desafia estereótipos, fortalece os laços comunitários e celebra a diversidade de pessoas e manifestações culturais nos territórios.

CAPÍTULO 4 – TERRITÓRIOS, DESLOCAMENTOS, COMUNICAÇÃO URBANA: UMA ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO *OXENTE, BIXIGA!*

O Nordeste é uma invenção. É com essa tese que o documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021) irá desenvolver sua narrativa. O documentário, uma espécie de tese sobre o Bixiga, busca construir uma visão plural desse território. O Bixiga, que é retratado, é compreendido como um local vivo, para além dos essencialismos. Como tal, os fluxos populacionais, que ali vivem, também, são considerados. Os nordestinos são colocados como grupo relevante para a construção desse espaço, mas sem desconsiderar a presença e importância dos outros grupos, como, muitas vezes, ocorre em outras perspectivas de produção audiovisual, como vimos anteriormente.

Neste quarto capítulo, faremos uma análise do documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021). Serão explorados o contexto de sua criação e as políticas públicas, que contribuíram para a formação da produtora Caramuja, responsável pela pesquisa, memória e produção audiovisual do filme. A partir de uma perspectiva contra-hegemônica e subjetiva, o documentário busca compreender o território do Bixiga e suas conexões com outras localidades da cidade e do Brasil, considerando os fluxos migratórios, que persistem desde a década de 1950. Além de reconhecer a importância das presenças italiana e negra, o filme procura explorar como esses fluxos estabelecem um constante movimento de pessoas entre São Paulo e o Nordeste, produzindo novos significados para os conceitos de “aqui” e “lá”.

A análise do documentário se baseia em análises fílmica e extrafílmica, com dados coletados em campo, incluindo a participação em sessões de exibição do filme em lugares do Bixiga, no Jardim Ibirapuera (Zona Sul de São Paulo) e em festivais de cinema etnográfico. Adotando uma abordagem multissituada (De Oliveira, 2018; Marcus, 1995), os produtores e as sessões de exibição do documentário foram acompanhados em suas trajetórias, possibilitando uma compreensão mais abrangente das conexões entre o Bixiga e outras territorialidades. Ao seguir essa produção e seus protagonistas, são explorados os múltiplos pontos de articulação e conexão entre o Bixiga e essas outras realidades, enriquecendo o entendimento do território e sua interação com diferentes contextos.

4.1 Contexto: a geração dos anos 2000

Das franjas da cidade, no bairro Jardim Ibirapuera, moram Daniel Fagundes e Fernanda Vargas, o casal de diretores do documentário *Oxente, Bixiga!* (2021). Eles assim como muitos descendentes de nordestinos e moradores das periferias da cidade de São Paulo são filhos de migrantes. O projeto desse filme é consequência da pesquisa de mestrado que a própria Fernanda desenvolveu durante o período em que eles viveram no Bixiga. Nesse local, eles moraram por um período de sete anos e acabaram voltando para o Jardim Ibirapuera por conta dos altos custos com moradia naquela região, como aponta Fernanda na locução de abertura do filme:

Eu e meu companheiro carregamos também a sina de viajantes dos meus ascendentes. E numa das tantas mudanças da vida, viemos morar no Bixiga. Das bordas da zona sul, para a região central de São Paulo. E foi aqui, em meio às andanças do cotidiano, numa região conhecida pelas marcas da migração italiana, que decidimos refletir sobre a cidade e suas muitas camadas, que ora coexistem, disputam, sobrepõem-se. E entender, como conversam a conflitam as narrativas negras, italianas, nordestinas, indígenas, neste lugar chamado Bixiga (Fagundes; Vargas, 2021).

Daniel Fagundes, em conversa informal conosco durante trabalho de campo, relatou como foi o processo de aproximação e de identificação com a dinâmica do Bixiga. Antes de se mudarem para lá com os filhos²⁴, imaginavam que, por estar numa área central da cidade, esse seria um território de classe média ou média alta, um lugar de “playboy”²⁵, como costumam se referir. Segundo o Mapa da Desigualdade de 2022²⁶, que produz um levantamento dos dados socioeconômicos dos distritos paulistanos, é possível percebermos grande contraste entre os territórios Bela Vista e M’Boi Mirim, da qual fazem parte Bixiga e Jardim Ibirapuera, respectivamente. Ao analisar o mapa, a comparação entre esses territórios revela contrastes significativos e que são emblemáticos das desigualdades urbanas em São Paulo. A Bela Vista, situada em uma região central da cidade, tende a apresentar melhores indicadores em termos de infraestrutura, acesso a serviços e oportunidades econômicas. Esse distrito é conhecido por sua proximidade com importantes centros culturais,

²⁴ Não sabemos ao certo os motivos que os levaram a se mudarem para o Bixiga.

²⁵ No linguajar paulistano, alguém que é percebido como privilegiado, com grande capacidade de acesso aos bens de consumo.

²⁶ *Link* para o estudo completo disponível em: https://www.nossasaopaulo.org.br/wp-content/uploads/2022/11/Mapa-da-Desigualdade-2022_Tabelas.pdf

comerciais e de lazer, o que contribui para um acesso mais amplo a empregos formais e serviços de qualidade superior. Além disso, a densidade de infraestrutura digital e de mobilidade na Bela Vista é, provavelmente, mais alta, facilitando o acesso dos residentes à *internet* de alta velocidade e a sistemas de transporte público mais amplo.

Por outro lado, M'Boi Mirim, localizado na periferia sul da cidade, enfrenta desafios marcantes em relação à habitação, segurança pública e acesso a serviços básicos. O distrito é caracterizado por uma proporção maior de moradias em áreas de risco além de apresentar indicadores preocupantes de segurança pública, como taxas elevadas de violência. A infraestrutura digital e as oportunidades de emprego formal, também, são limitadas em comparação à Bela Vista, refletindo as dificuldades enfrentadas pelos moradores em acessar os benefícios da urbanização e da economia digital. Essas diferenças sublinham a necessidade de políticas públicas específicas, que abordem as desigualdades entre os distritos, promovendo melhorias na qualidade de vida e no acesso a oportunidades em áreas mais desfavorecidas, como M'Boi Mirim.

No entanto, apesar das desigualdades econômicas, sociais e culturais, é justamente no distrito da Bela Vista onde a violência racial é mais acentuada. Como analisamos no segundo capítulo, o Bixiga é um território dentro do distrito da Bela Vista, com grande presença de uma população negra e nordestina. Em conversa informal, Daniel Fagundes conta que, ao chegarem ao Bixiga, aos poucos, eles foram se identificando com a população nordestina bem como percebendo como as dinâmicas cotidianas e culturais do território eram similares àquelas que eles viviam na periferia.

Nesse sentido, antes de nós nos aprofundarmos na análise do documentário, é importante compreendermos um pouco do contexto social bem como a trajetória do próprio Daniel Fagundes como produtor audiovisual e que contribuíram para o desenvolvimento desse filme. Com a ascensão das tecnologias digitais e a crescente acessibilidade a dispositivos de comunicação, tais como *smartphones*, câmeras e computadores, estes revolucionaram as iniciativas de formação audiovisual nas periferias urbanas do Brasil. Aderaldo (2017) aborda como esses avanços tecnológicos, frequentemente impulsionados por ONGs, democratizaram o acesso às ferramentas de produção audiovisual, permitindo que moradores dessas regiões desenvolvessem habilidades técnicas para criação de conteúdo sofisticado. Esse processo não apenas equipou os jovens com o conhecimento necessário para

navegar no cenário audiovisual contemporâneo, mas também promoveu uma forma de autonomia em relação às próprias ONGs e ao setor corporativo mais amplo. Tal autonomia é crucial para que essas vozes periféricas articulem suas narrativas e perspectivas, desafiando as representações hegemônicas e reivindicando seu espaço no diálogo cultural e social.

Em meio à ascensão das políticas públicas e à crescente apropriação dos meios tecnológicos, grupos periféricos começaram a trilhar caminhos inovadores na produção de narrativas visuais, como apontado por Souza (2012). Este entrelaçamento entre políticas culturais, avanços tecnológicos e novas formas de representação abre portas para a construção de conhecimento, a produção de imagens e o desenvolvimento de discursos políticos inovadores. O autor enfatiza que, embora distintos, esses elementos – políticas culturais, tecnologia digital e políticas de representação – interagem dentro de uma estratégia comum, que visa à remodelação do cenário cultural. Ele sugere que as intervenções culturais podem e devem ser alinhadas com as ferramentas tecnológicas disponíveis, que, por sua vez, moldam as representações sociais e políticas.

Esse processo se insere num contexto mais amplo de políticas afirmativas, que surgiram no Brasil nos anos 2000, visando à inclusão de grupos historicamente marginalizados. Através de cotas sociais e programas de financiamento estudantil, por exemplo, essas políticas buscaram promover a equidade social e cultural. Essas iniciativas, aliadas ao poder potencialmente democratizante das tecnologias digitais, possibilitaram a esses grupos não apenas a produção de conteúdo audiovisual, que reflete suas realidades e aspirações, mas também a reivindicação de seu espaço nos campos cultural e político. Conseqüentemente, a produção audiovisual nas periferias passou a representar uma forma de resistência e afirmação identitária, desafiando as narrativas dominantes e promovendo uma diversidade de vozes e perspectivas.

À medida que os jovens envolvidos em projetos audiovisuais periféricos aprofundavam sua imersão e compreensão do setor, emergia uma consciência crítica sobre o paradoxo de sua situação. Essa nova geração de criadores, inicialmente empolgada com as oportunidades de expressão e formação oferecidas pelas ONGs, gradativamente, percebeu como seus esforços criativos e suas vozes autênticas eram absorvidos e instrumentalizados por essas mesmas entidades. Aderaldo (2017) captura esse momento com clareza, revelando como a promessa de emancipação através da produção audiovisual era, frequentemente, subvertida, transformando os

jovens em meros recursos para um mercado cultural, que se alimenta da exotização da periferia, sem questionar ou alterar as estruturas de poder existentes.

Essa tomada de consciência incitou uma resposta organizada entre os jovens, que começaram a questionar não apenas a relação de dependência com as ONGs, mas também a lógica mercadológica, que guiava suas ações. Buscando maior autonomia e um espaço genuíno de expressão, esses jovens se voltaram para a formação de coletivos autônomos, espaços onde poderiam explorar livremente suas identidades e narrativas sem a mediação de interesses externos. O Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA), coletivo que encerrou suas atividades no ano de 2017²⁷, exemplifica essa transição, tendo emergido como um coletivo, que, embora beneficiado pela formação recebida nas ONGs, aspirava a uma prática audiovisual, que transcendesse as expectativas e restrições impostas por essas instituições.

Neste contexto de busca por uma voz autêntica e representação fidedigna, o NCA se propôs a produzir o documentário *Videolência* (NCA, 2013). Esse projeto representou um marco, simbolizando não apenas a reivindicação da autonomia criativa dos jovens cineastas das periferias, mas também uma crítica direta às narrativas simplistas e estigmatizadas perpetuadas tanto pela mídia tradicional quanto pelas próprias ONGs, que pretendiam representá-los. *Videolência* (NCA, 2013) surgiu, portanto, como um manifesto audiovisual, articulando a urgência de novas formas de representação, que honrem a complexidade, a resistência e a riqueza das experiências periféricas, desafiando os espectadores a reconhecerem a violência simbólica embutida nas representações convencionais.

Uma rede descentralizada, integrada por uma diversidade heterogênea de coletivos dedicados ao chamado vídeoativismo na capital paulista, a qual acompanhei, de maneira mais detida, entre os anos de 2009 e 2013 e cujo principal interesse foi, durante o período pesquisado, a consolidação de um sistema de comunicação capaz de integrar, politicamente e de forma independente de vínculos institucionais, distintas regiões e populações 'marginalizadas' da cidade. Tentarei, desta forma, demonstrar como a proliferação do uso de tecnologias comunicativas tem aberto novas frentes de reconhecimento, sociabilidade e luta política, sobretudo, para populações jovens e historicamente desprivilegiadas no mundo urbano contemporâneo (Aderaldo, 2017, p. 77).

²⁷ Como os próprios integrantes do NCA comentam no *blog*, "Depois de 12 anos de ações ininterruptas de formação, produção e disseminação de vídeo popular, nós tomamos a difícil decisão de finalizar os trabalhos com o coletivo para que seus integrantes possam se dedicar melhor à suas famílias, projetos pessoais e saúde". Artigo disponível no *link*: <https://ncanarede.blogspot.com/>

Na sequência deste capítulo, analisaremos dois documentários, que estão na trajetória de Daniel Fagundes: o documentário *Videolência* (NCA, 2013), produzido ainda no contexto do NCA, e o documentário *Dentro da Minha Pele* (Venturi; Gomes, 2020), no qual ele assina a Direção de Fotografia. Primeiro, faremos uma breve descrição dos documentários, sua história bem como os principais recursos de direção e linguagem, destacando os principais aspectos, que contribuem para a compreensão do documentário *Oxente Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021).

4.2 De *Videolência* à *Dentro da minha pele*

Videolência (NCA, 2013) foi produzido em um momento histórico de popularização da *internet* como espaço de debate e da promoção de uma série de políticas culturais voltadas para a juventude e promoção das diversidades culturais, que potencializaram o surgimento desses coletivos de produção audiovisual. No ano de 2003, surgiu o Programa VAI (Valorização de Iniciativas Culturais), do município de São Paulo, que busca incentivar iniciativas dos bairros periféricos e financiou o documentário analisado nesse artigo. No ano de 2005, foi promovida, pela Organização para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), uma convenção voltada para a “proteção e promoção da diversidade cultural, do qual o Brasil foi um dos signatários” (Venanzoni, 2021, p. 223). No mesmo ano, foi apresentado, pelo então ministro da Cultura, Gilberto Gil, o Sistema Nacional da Cultura, documento responsável pelo norteamento das políticas para a valorização da diversidade cultural.

As marcas discursivas que se expõem pela discussão e irão caminhar para a elaboração da lei do plano nacional para a área da cultura são para pensar formas de valorização das diversidades em suas várias localidades. Por essa razão, o território ganha um caráter fundamental dentro desse plano para a cultura e se torna o vetor principal da valorização da diversidade no país. Assim, estabelecer o sentido de diversidade para os territórios locais e para as regiões periféricas do país, como foi feito pelo plano e suas práticas, era um passo fundamental para tentar contrapor, em certa medida, a unificação global (Venanzoni, 2021, p. 225).

Surgido dentro de um contexto em que os discursos sobre a periferia estavam muito presentes nos meios de comunicação hegemônicos, como a televisão e o cinema, o documentário *Videolência* (NCA, 2013) se desdobra como uma exploração profunda da produção audiovisual nas periferias, iluminando seu papel multifacetado

como meio de expressão cultural, instrumento de resistência política e veículo de redefinição identitária. Através de depoimentos de cineastas, ativistas culturais e membros da comunidade, o documentário tece um rico panorama da realidade vivenciada por essas áreas periféricas e a forma como são representadas – muitas vezes de maneira distorcida – pelos meios de comunicação *mainstream*. Essa narrativa coletiva ressalta não apenas as disparidades na representação, mas também a resiliência e a agência das comunidades em contar suas próprias histórias.

Ao contrário das representações frequentemente unidimensionais e estereotipadas propagadas por grandes emissoras de TV e cinema comercial, *Videolência* (NCA, 2013) celebra o potencial emancipatório do cinema feito nas periferias. Essa abordagem autêntica e complexa permite que as histórias sejam recontadas de forma genuína, empoderando os narradores locais. O documentário enfatiza o uso do cinema e do vídeo como ferramentas críticas para desafiar as narrativas dominantes e mobilizar as comunidades em torno de causas sociais e políticas importantes, destacando a criação de espaços livres de influência ou censura externa para a divulgação dessas narrativas.

Para além dos conteúdos discutidos até no filme, *Videolência* (NCA, 2013) aborda uma característica muito relevante para o movimento de produtores periféricos, que é o fomento da atividade do cineclubismo. Grande parte desses grupos é formada a partir de tais iniciativas. Assim como observamos no capítulo anterior, tais características se assemelham ao Coletivo Cinequebrada, que surgiu a partir da atividade de cineclubismo e, aos poucos, passou a produzir seus conteúdos originais. Todavia, é interessante percebermos que, ao menos para Daniel Fagundes, a atividade de cineclubismo continua sendo crucial. Durante o período quando estivemos em campo, entramos em contato com duas iniciativas fomentada por ele nesse sentido. O primeiro é o projeto Videoteca Popular, iniciativa surgida como um arquivo físico de filmes periféricos e que, durante a Pandemia da Covid-19, vira um canal de *YouTube*, onde seu acervo é digitalizado e distribuído gratuitamente. Atualmente, depois de voltar a morar no Jardim Ibirapuera, Daniel Fagundes tem desenvolvido um projeto chamado Ibirá Labs²⁸, voltado para a formação e profissionalização de jovens moradores da comunidade local. Em conversa informal de campo, Daniel Fagundes relatou que, a partir de um recurso de emenda parlamentar do mandato do Quilombo

²⁸ Para mais informações, acessar o perfil do *Instagram* do projeto: https://www.instagram.com/ibira_lab/

Periférico²⁹ (mandato coletivo de vereadores da cidade de São Paulo) e em parceria com o Bloco do Beco, instituição cultural daquele território, conseguiram os recursos para viabilizar o laboratório.

Figura 7 – Videolência televisão pegando fogo



Fonte: *Videolência* (NCA, 2013).

Embora o documentário direcione sua análise crítica para o modo como os principais veículos de mídia representam as áreas periféricas, ele, também, aborda a violência e a revolta, que são geradas pela publicidade, ao circular imagens de consumo para as populações, que são excluídas. Na Figura 7, é possível observarmos uma televisão pegando fogo. Em uma das cenas, mais experimentais, que no filme são denominadas de “Ficção”, um homem assiste a uma televisão enquanto filme publicitário.

Promoção 2 milhões em Sonho ‘não tem preço Master Card’. Sorteio de 2 milhões de Reais e Notebooks todos os dias... Por quê? Você? Ah... e naquele casamento? Se isso aqui não foi sorte, foi, o quê? Eu a sua namorada? Você foi escolhido amigo!!! E aquela prova? Você foi o primeirão, hein! Viu... sorte você tem, participe! É só usar os seus cartões de crédito ou débito MasterCard e se cadastrar. A cada compra, mais chance de ganhar.

Por meio de uma multiplicidade de vozes, provenientes dos membros dos coletivos envolvidos no movimento, então denominado Vídeo Popular (Aderaldo, 2017), os jovens procuravam desvendar a essência desse movimento emergente e os

²⁹ *Link* para a página do mandato: <https://quilomboperiferico.com.br/>

seus potenciais impactos nas gerações vindouras. Como salientado por Martín-Barbero (2014b), a interligação entre cultura e comunicação se evidencia através de dois processos, que têm redefinido, profundamente, o papel da cultura em nossas sociedades: a revitalização das identidades e a revolução das tecnicidades. Os fenômenos da globalização têm reacendido o debate sobre as identidades culturais – sejam elas étnicas, raciais, locais ou regionais – a ponto de torná-las protagonistas em muitos dos conflitos internacionais mais acirrados e intrincados dos últimos anos. Paralelamente, as identidades, incluindo as de gênero e idade, estão reconfigurando a natureza e a força dos laços sociais bem como as perspectivas de coexistência tanto em âmbito nacional quanto local (Martín-Barbero, 2014b).

A produção audiovisual, nesse contexto periférico, tem permitido a produção de uma nova forma de pensamento e percepção do bairro e dos territórios. Aderaldo (2021, p. 467) aponta para os mecanismos criativos e sofisticados, que essas novas gerações constroem para “articulação sociocultural, com vistas a se posicionarem intelectual e politicamente nessa disputa sobre as formas de ler e representar a desigualdade urbana de São Paulo”. Apesar do reconhecimento da importância da produção audiovisual para a formação desses grupos, está, também, a preocupação com a possibilidade de se profissionalizar no mercado audiovisual. Entretanto, não poderia ser uma profissionalização de qualquer forma. O desejo que pairava era o de uma profissionalização comprometida com as causas periféricas sem necessariamente se alinhar com as grandes redes de mídia, responsáveis pela estereotipação, dessas comunidades, por exemplo. Nesse aspecto, vale o destaque para dois depoimentos presentes em *Videolência* (NCA, 2013), para refletir sobre essas questões. No primeiro, Montanha, integrante do Filmagens Periféricas, coletivo sediado no bairro Cidade Tiradentes no extremo leste da cidade de São Paulo, comenta sobre a possibilidade de o audiovisual ser uma opção de trabalho e renda.

Não quero trabalhar a vida inteira de segurança. É muito louco filmar. Vamos tentar se profissionalizar, né, mano. E o Filmagens Periféricas.... tentar levantar esse nome também. E é assim. Mas como que a gente faz isso.... Como que a gente pode começar uma visibili.... ter uma renda, sem que perdesse o Filmagens Periféricas para o mercado, ou ficasse, sabe? O Filmagens Periféricas trabalha para o social... A gente trabalha com filmagem... a gente, sabe, se perdeu um pouco aí.

Em *Videolência* (NCA, 2013), é possível percebermos a utilização de elementos de linguagem mais tradicionais da produção documental, intercutados com elementos mais experimentais, nas cenas que eles chamam de “Ficções” e que contribuem para demarcar a passagem dos blocos temáticos. Tais elementos contribuem para a produção de um filme, que se utiliza desses elementos clássicos, os quais se somam a outros mais performáticos e participativos. Segundo Nichols (2005), no modo de produção participativo, os documentários produzidos a partir da década de 1960 se caracterizam pela interação direta entre o cineasta e os sujeitos, enfatizando a importância das entrevistas e da presença do documentarista no processo de filmagem. Em *Videolência* (NCA, 2013), tais elementos são incorporados como se fosse a construção de uma tese científica, para capturar a autenticidade e a profundidade daquelas experiências, que são narradas. Nichols (2005) destaca que tal modo de produção permite uma representação mais íntima e envolvente das realidades sociais, promovendo um diálogo entre o cineasta e os participantes, o que enriquece a narrativa documental. Através dessa técnica, o documentário consegue não apenas documentar as histórias de vida de seus sujeitos, mas também envolver o espectador em um processo de compreensão e empatia, refletindo uma abordagem, que valoriza a colaboração e a interação humana.

Figura 8 – *Videolência*, crianças encenando



Fonte: *Videolência* (NCA, 2013).

Porém, quando assistimos a *Videolência* (NCA, 2013), não estamos diante de um documentário tradicional. Nesse sentido, esse documentário, também, é

carregado de elementos do documentário, que Nichols (2005) denominou como performático. Na Figura 8, que compõe a cena “Ficção 3: Brincando de BOPE”, algumas crianças, portando armas feitas de papelão, brincam por entre os becos e vielas de seu bairro, um local típico de uma periferia brasileira. Enquanto eles brincam, escutamos sons de trilha sonora intercalados com os diálogos de violência retirados de filmes nacionais, tais como *Cidade de Deus* (Meirelles; Lund, 2002).

Segundo Nichols (2005), tal modo de produção surge a partir das produções dos anos 1980, enfatizando aspectos subjetivos dentro de um discurso objetivo. Essa estratégia narrativa, conforme discutido pelo autor, serve para quebrar a linearidade da narração documental e introduzir uma camada de reflexão artística e crítica sobre os temas abordados. O uso desses elementos performáticos desafia os limites convencionais do documentário, mesclando realidade e arte para provocar uma resposta emocional e cognitiva no espectador. Nesse contexto, Nichols (2005) demonstra como a inclusão de segmentos experimentais pode ampliar o escopo de expressão do documentário, permitindo que o filme explore complexidades temáticas com uma riqueza visual e narrativa, que transcende a mera documentação. Assim, o documentário se posiciona como uma obra que não só relata, mas também interpreta e questiona, marcando sua relevância e inovação dentro do campo documental. Tais aspectos, levantados aqui, também, estarão presentes no documentário *Dentro da Minha Pele* (Venturi; Gomes, 2020) e *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021) que analisaremos na sequência.

Dentro da minha pele (2020) é um documentário brasileiro, dirigido por Toni Venturi e com codireção de Val Gomes, produzido pela produtora Olhar Imaginário³⁰, com participação de Daniel Fagundes como diretor de Fotografia. Essa parceria geraria frutos depois desse projeto. Mais à frente neste capítulo, quando analisarmos o documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021), comentaremos sobre a contribuição de Toni na montagem desse filme. A partir de uma série de entrevistas, depoimentos, imagens de observação bem como de momentos reflexivos e de dados estatísticos através de uma locução em *off*, o *Dentro da Minha Pele* (Venturi; Gomes, 2020) explora o racismo estrutural presente nas relações familiares, no ambiente de trabalho e na subjetividade de pessoas negras e brancas. Destaca a persistência da herança da escravidão no Brasil, o último país a abolir o trabalho escravo. O filme

³⁰ Para mais informações sobre a produtora, acessar o *site*: <https://www.olharimaginario.com.br/>

segue nove personagens comuns em São Paulo, revelando situações de racismo, desde os velados até os explícitos. Desse modo, as histórias são apresentadas de forma poética e narrativa com foco em suas experiências pessoais.

O filme inicia com uma série de planos de drone, que se desloca desde as regiões mais ricas e centrais da cidade de São Paulo até a sua periferia. Na Figura 9, é possível vermos essa sequência de planos. Enquanto assistimos a esses planos, vozes em *off* levantam as temáticas, que irão acompanhar todo o filme: “- Ser negro no Brasil é... - E o que é ser branco? - Você não nasce negro, você se descobre negro. É preciso que exista um branco para que exista um negro” (Venturi; Gomes, 2020).

Figura 9 – *Dentro da minha Pele*, do centro à periferia



Fonte: *Dentro da Minha Pele* (Venturi; Gomes, 2020).

O documentário aborda, de forma profunda e multifacetada, a experiência de ser negro no Brasil, explorando questões de identidade racial, racismo, desigualdade social e o legado da escravidão na sociedade contemporânea brasileira. Através de uma série de depoimentos de diferentes indivíduos, o documentário destaca as diversas facetas da vida negra, desde as lutas diárias contra o racismo sistêmico até as formas de resistência e afirmação da identidade negra.

Nas entrevistas, os personagens compartilham suas histórias pessoais, refletindo sobre a complexidade de se descobrir negro em uma sociedade, que privilegia a branquitude. Discussões sobre a invisibilidade da população negra, a desumanização histórica dos africanos para justificar a escravidão e o impacto da miscigenação como produto do estupro colonial são abordadas para desmontar narrativas simplistas sobre a identidade racial no Brasil.

O documentário, também, enfoca a realidade do racismo estrutural e suas manifestações na violência policial, na desigualdade de oportunidades e na perpetuação de estereótipos negativos sobre os negros. Histórias de preconceito e discriminação no cotidiano revelam como o racismo se infiltra em todos os aspectos da vida, desde interações sociais até o acesso a direitos básicos e oportunidades.

Através das narrativas dos participantes, a parte “A Pele Dentro de Mim” explora a ideia de que a identidade negra no Brasil é marcada por uma luta constante não apenas pela sobrevivência, mas também pelo direito de existir plenamente em uma sociedade, que, frequentemente, nega sua humanidade e contribuições. O documentário desafia o espectador a reconhecer a persistência do racismo e a necessidade de ações concretas para desmantelá-lo, promovendo uma reflexão sobre como as estruturas de poder e privilégio se manifestam e são sustentadas na sociedade brasileira.

Apesar de o documentário ser, como a sua proposta indica, sobre a negritude e as consequências do racismo, o filme, também, abre um diálogo mais reflexivo sobre o que é ser branco no Brasil. No filme, há um diálogo, que ilustra esse embate. Neon, uma mulher trans ao relatar suas experiências sobre o racismo, trava um debate com Toni Venture:

Neon, finalizando seu pensamento: Ter lido tudo isso e fazer muito mais... e você não tem emprego, de um lugar de uma branca, que não tem um quinto da tua competência, isso é racismo! Isso é a gente voltar a falar de lugar de fala. É cessão de privilégio...

Nesse momento, Val indaga – na tentativa de complementar a resposta – e pergunta: E aí, se você puder...

Toni, interrompendo Val: Mas não precisa....

Val, continuando sua indagação: Simplificar, também, a questão de ceder privilégio...

Toni, completando a pergunta de Val: Por que ceder, nunca ninguém vai ceder nada, né? A palavra é exatamente cessão ou conquista de privilégio?

Neon responde: A gente não pode confundir privilégio com direito. Direito ao trabalho, direito à formação, direito à moradia, direito à saúde está na Constituição, que foi uma luta de pobres. Privilégio é tudo aquilo que eu não me preocupo. Tu já se preocupou de andar na rua seis horas da noite alguém te desviar? Tu já se preocupou de estar no mercado e alguém tá te seguindo?

Toni continua a indagação: E como nós vamos fazer isso?

Neon responde: Então, por que que não tenho uma diretora preta no teu lugar e você não tá orientando essa diretora preta?

Toni, contemporalizando a fala de Neon, afirma: Eu convidei essas pessoas e eu tenho quase uma diretora preta.

Neon, incomodada com a colocação de Toni, comenta: Uma codiretora, não é a diretora, você me pediu um exemplo. Por que, então, eu não cedo o espaço e quem assina, enquanto diretora, não é a mulher negra? Isso não é para ser resolvido agora. Isso é uma questão de futuro. Como não produz então, e dizer assim: Existe esta mulher negra que eu vou abrir espaço para ela ser a diretora? A verdade é que vocês não cedem espaço. A pergunta é essa.

Apesar do questionamento e da reflexão promovidos pela entrevistada, o filme continua sendo assinado por Toni, reforçando seu espaço de poder dentro dessa produção. Em conversa informal com Daniel Fagundes, este afirma que, quando ele entrou no projeto, a proposta era completamente diferente e foi justamente a sua entrada que contribuiu para o desenho desse recorte narrativo, estruturando a equipe de produção e a linguagem do documentário e elegendo as pessoas, que seriam entrevistadas. Na ocasião, chegamos a questioná-lo que, uma vez que sua contribuição parecia ser tão fundamental para o projeto, por que ele não havia assinado como diretor? Sem fugir das respostas, Daniel comentou que tais papéis já haviam sido combinados no momento de sua contratação. Na Figura 10, é possível vermos um frame da equipe de produção do documentário. Com exceção do diretor, temos uma equipe toda formada por pessoas negras. No primeiro plano, temos Toni Venturi e, ao centro, Daniel Fagundes e Val ao fundo.

Figura 10 – *Dentro da Minha Pele*, equipe de produção



Fonte: *Dentro da Minha Pele* (Venturi; Gomes, 2020).

Apesar dessas questões, a relação com Toni Venturi parece que rendeu parcerias para além desse projeto. Em depoimento durante o ciclo de debates para a III Mostra de Filmes Etnográficos, Fernanda Vargas comentou sobre a importante

contribuição de Toni, para avaliar os primeiros cortes do documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021). Por exemplo, partiu dele a ideia de inserir uma locução em *off* para complementar a montagem desse filme.

Analisando a linguagem de *Dentro da Minha Pele* (Venturi; Gomes, 2020), é possível percebermos algumas semelhanças com o primeiro documentário analisado neste capítulo. Assim como *Videolência* (NCA, 2013), esse filme, também, é montado a partir de uma série de entrevistas, buscando uma abordagem mais participativa e interativa e a presença dos depoimentos. Da mesma forma, há a presença de cenas mais experimentais com apresentações musicais e recitação de poesias nas passagens de blocos narrativos. A locução em *off*, demonstrando uma visão mais subjetivas do diretor, também, é um ponto de convergência com o documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021), que analisaremos na sequência. Na Figura 11, é possível vermos a apresentação musical do cantor Chico Cesar.

Figura 11 – *Dentro da Minha Pele*, apresentação musical de Chico Cesar



Fonte: *Dentro da Minha Pele* (Venturi; Gomes, 2020).

Apesar das semelhanças de linguagem dos filmes, também, é possível apontarmos algumas distinções. No documentário *Dentro da Minha Pele* (Venturi; Gomes, 2020), também, é possível percebermos uma distinção entre as vozes e os personagens entrevistados. Neste, existe uma distinção entre os “personagens”, pessoas que relatam suas experiências pessoais, e os “entrevistados”, especialistas que relatam seus conhecimentos tidos como científicos. Enquanto no primeiro grupo temos depoimentos como os do médico Estefânio Neto e da ativista e mulher

transgênero Neon Cunha (acima da Figura 12), no segundo grupo temos os depoimentos como os do sociólogo Jessé Souza (abaixo da Figura 12).

Figura 12 – *Dentro da Minha Pele*, depoimentos de Neon e Jessé



Fonte: *Dentro da Minha Pele* (Venturi; Gomes, 2020).

Nesses filmes analisados até aqui, buscamos entender o uso do audiovisual para tensionar a representação e a formação identitárias, conforme discutido por Hall (2016) bem como por Stam e Shohat (2006) sobre o cinema como um espaço de resistência cultural. Tal abordagem nos permite não apenas dissecar as camadas e os espaços, que são impostos para as populações não brancas, bem como os mecanismos e formas, que são encontradas para resistir como também avaliar o legado das políticas de diversidade cultural na formação de identidades e na representação de comunidades periféricas no presente. Na sequência deste capítulo, analisaremos o documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021), para compreendermos como essas questões foram trabalhadas, especificamente, para pensar o território do Bixiga.

4.3 *Oxente, Bixiga!*: os múltiplos olhares sobre o Bixiga

O documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021) é um retrato pessoal, de seus realizadores, sobre a contribuição dos nordestinos para a produção da identidade do bairro Bixiga. Ele é dividido em seis blocos temáticos. No primeiro bloco, a abertura, somos apresentados às motivações, que levaram à produção do filme. Nos blocos seguintes, sabemos sobre a fundação e o desenvolvimento do bairro, a presença das populações negras, italianas e indígenas e a chegada dos fluxos migratórios nordestinos. Conhecemos um pouco sobre os problemas e dificuldades dessa chegada. Nos blocos quatro e cinco, o filme se torna um *road movie*¹⁰, gênero cinematográfico, cuja história se desenrola na estrada, deslocando-se até Mombaça, cidade do interior do Ceará, a 296 quilômetros de distância de Fortaleza, com intenso fluxo migratório para o Bixiga, bem como uma ligação com o cantor e compositor Belchior. Para finalizar, no último bloco, somos apresentados a novos fluxos migratórios, os eventos culturais de Mombaça, que ocorrem na cidade de São Paulo. Na Figura 13³¹, é possível observarmos uma série de frames retirados da sequência inicial do documentário, na qual o ambiente do Bixiga é apresentado.

Figura 13 – *Oxente, Bixiga!*: Cenas do Bixiga segundo



Fonte: *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021).

³¹ Todos os fotogramas do documentário *Oxente, Bixiga!*, apresentados nesse artigo, foram retirados durante sua exibição na III Mostra Latino-americana de Filmes Etnográficos, produzido pelo Núcleo de Antropologia Visual (NAVIS), da UFRN, ocorrido *online* entre os dias 26 e 30 de setembro de 2022, que estão disponíveis no *site AmzôniaFLIX*. Atualmente, até a data de entrega desta dissertação, sua exibição ainda não estava disponível *online*.

Em conversa durante a mesa redonda da III mostra de filmes etnográficos³², Fernanda Vargas comentou sobre o papel que Toni Venturi teve no desenvolvimento do documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021), que analisaremos na sequência. Segundo ela, no momento da montagem do filme, trabalho esse que foi coordenado por Daniel Fagundes, eles tiveram a oportunidade de chamar três consultores, para assistir ao primeiro corte da montagem. Entre estes, estavam os cineastas Tony Venture e Eduardo Kishimoto bem como o antropólogo Guilherme Aderaldo. Esse último havia desenvolvido seu trabalho de doutorado e, depois, o livro *Reinventando a Cidade* (Aderaldo, 2017) sobre o movimento de produtores audiovisuais na periferia de São Paulo. Como aponta Fernanda Vargas, foi a partir desses encontros que decidiram incluir uma locução em *off*, que contribuiu para criar as amarrações na narrativa do documentário. Ao assistir ao filme, é possível percebermos que é justamente esse recurso, que contribui para o filme desenvolver um olhar mais subjetivo.

O filme inicia com um plano fechado de uma pia de cozinha e uma mão feminina entra em quadro para lavar a louça com a locução em *off* de Fernanda Vargas, uma das diretoras: “Há muito anos, ainda menina, perguntei para a minha avó o que foi que ela achou mais bonito chegando em São Paulo. Foi a água brotar da parede. Ela, mesmo na cidade, manteve seus costumes da roça, onde as tecnologias eram outras”. Na sequência, o plano corta e vai para uma varanda, onde somos apresentados à Fernanda e ao Daniel. Por meio da locução, descobrimos que eles são um casal, que se mudou “das bordas da zona sul, para a região central de São Paulo”, como é narrado. Ambos são descendentes de migrantes nordestinos. Ela é filha de pai boliviano, fugido de uma ditadura, e de mãe cearense, que migrou para fugir da violência do próprio pai. São justamente essas marcas de ascendências migrantes que os motivam a entrar em contato com essas memórias.

Na Figura 14, apresentamos um quadro retirado da cena inicial do documentário, em que é possível vermos os diretores Daniel Fagundes e Fernanda Vargas observando o fluxo do território a partir de um ponto de vista macro. Apesar de a cena aparentar um certo distanciamento, o filme, aos poucos, vai se aproximando das pessoas, que vivem o cotidiano desse território, demonstrando que a obra se estabelece a partir de suas trocas e conexões.

³² *Link* para a Mesa III da Mostra: <https://www.youtube.com/live/EkYoheoXm4U?si=xP27fnoj-tChw-0m>
Acesso em: 28 set. 2023.

Figura 14 – *Oxente, Bixiga!* Daniel e Fernanda observando o Bixiga

Fonte: *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021).

O segundo bloco tem início com três depoimentos, que falam sobre a fundação do bairro: o da urbanista Sheila Schneck, o do historiador Casé Angatu Xukuru Tupinambá e o de Paulo Santiago, fundador do Museu do Bixiga (MUMBI). É narrada a chegada dos nordestinos na década de 1950, um grande contingente populacional, que migrou em busca de melhores condições de vida. Nesse momento, é imprescindível notarmos a visão de Casé sobre a origem indígena de grande parte desses migrantes nordestinos. Mas, se a presença dos nordestinos é tão intensa, por que essa população é tão invisibilizada?

De acordo com Paulo Santiago, a festa de Nossa Senhora de Achiropita (uma das maiores festas italianas da cidade, segundo ele) e a Escola de Samba Vai-Vai seriam, respectivamente, grandes exemplos da representação das comunidades italiana e negra na região. Para ele, faltaria para os nordestinos uma instituição, que os representasse.

Em contraposição a essa visão, o filme apresenta, em seguida, os depoimentos de Rodrigo Minhoca – mestre capoeirista da Casa do Mestre Ananias – e o do babalorixá Pai Francisco de Oxum – baiano, que, desde 1979, vive em São Paulo –, ressaltando a presença dos nordestinos na região e a força de seus legados culturais e identitários. Nós nos perguntamos, assim: faltaria, de fato, uma representação da cultura nordestina ou as que existem não são vistas e legitimadas como tal?

Na Figura 15, temos uma série de fotogramas retirados do documentário, com algumas das pessoas, que são entrevistadas no segundo bloco do filme.

Figura 15 – *Oxente, Bixiga!*: depoimentos 01



Fonte: *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021).

Na sequência, o filme passa a abordar o preconceito e a identidade de “nordestino”, que é construída a partir do Sudeste. Em depoimento no filme, o historiador Durval Muniz Albuquerque Jr. aponta que uma visão estereotipada, criada para representar o nordestino, é desenvolvida no Sudeste e em diálogo com os interesses das elites nordestinas. Conforme ele, foi apenas a partir da década de 1930 que surgiu, pela primeira vez na literatura de cordel, o termo Nordeste: “Os nordestinos se descobrem conterrâneos aqui [São Paulo], não é lá. Lá, eles disputam entre si: cearense, pernambucano, paraibano”, comenta.

Na sequência, pela primeira vez, o filme se desloca da visão de especialistas para apresentar o depoimento de duas pessoas, que viveram a experiência da migração na busca por melhores oportunidades de emprego, e o sentimento de dificuldade e solidão encontrados na chegada à cidade. Conhecemos a história de Silvia Nascimento, uma moradora do bairro, e a de Raimundo Nonato, o dono do restaurante Rancho Nordestino. Nesse ambiente, também, conhecemos um grupo de torcedores do Sport Clube Recife, que se reúnem para assistir aos jogos de futebol desse clube, tocar música, beber, comer e se sentir um pouco em casa.

No quarto bloco, o filme passa por uma reviravolta, transformando-se em um *road movie*, que se desloca até a cidade de Mombaça, no sertão cearense. Durante uma festa da Achirópita, tradicional festa italiana do bairro, um senhor, que vendia um baião de dois, prato típico do Nordeste, afirmou para Fernanda que “o Bixiga é o Ceará”. Para entender essa afirmação, os diretores resolvem embarcar em uma viagem de ônibus, que parte da rua São José, no bairro Bixiga, e dura mais de três dias rumo à cidade de Mombaça, no sertão do Ceará. Como apontado no filme, essa rota é realizada semanalmente, há mais de 30 anos, pela TCL Turismo, empresa administradora da viagem, revelando um intenso fluxo de pessoas entre as localidades bem como trajetórias, informações e trocas materiais e imateriais. Enquanto arrumam as malas e os equipamentos, Daniel aparece com uma camiseta do cantor Belchior, informação que vai se desenvolver na sequência do filme.

No percurso, os diretores se aproximam de outras pessoas, que, também, estão no mesmo ônibus, procurando saber delas as razões pelas quais estão indo para Mombaça. É nesse momento que acessamos uma diversidade de motivos, que explicam a realização da viagem.

Cícera Custódio viaja para cuidar do filho com problemas de saúde, mas também uma decepção amorosa a fez desistir de continuar em São Paulo. Já Antônio Silva tem duas famílias, uma em São Paulo e outra em Mombaça. Ele passa dois meses em cada cidade de modo a dar a atenção a ambas, que, como faz questão de frisar, sabem uma da outra. Ele pretende, no futuro, se mudar de vez para Mombaça, pois diz que se apegou bastante à família da esposa, que mora no interior cearense.

Outra personagem, Cícera Gomes, se queixa de a vida em São Paulo ser consumida pelo trabalho. Ela se divide entre São Paulo e Mombaça, porque as filhas não querem se mudar para o Ceará. Já a mãe não quer viver em São Paulo.

Vale, também, mencionarmos o caso de Fran Queiroz. Ele não é passageiro, mas também tem sua história marcada pela migração. Saiu de Mombaça em busca de novas oportunidades em São Paulo, mas, além da dificuldade para se adaptar, foi assaltado e espancado, o que lhe gerou um trauma em relação à cidade. Após um convite para ocupar a Secretaria de Cultura de Mombaça, retornou à sua cidade natal.

Se num primeiro momento o filme enfocou narrativas de especialistas, conforme a narrativa avança, vai dando lugar para as pessoas, que vivem o cotidiano do Bixiga. Na Figura 16, é possível vermos alguns dos depoimentos produzidos durante a viagem São Paulo-Mombaça.

Figura 16 – *Oxente, Bixiga!*: depoimentos 02

Fonte: *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021).

Na chegada à Mombaça, conhecemos algumas histórias de pessoas, que retornavam ao Ceará, seja para visitar os parentes, seja para trabalhar. Acompanhamos a ida da família de Giu Souza a uma festa tradicional em uma área rural. Vemos, também, em Mombaça, o *performer* e ator Silvero Pereira, que tem atuado no cinema e na televisão, e comenta, no filme, que, atualmente, os artistas nordestinos fazem questão de assumir essa identidade. Segundo ele, isso é algo muito diferente de quando ele era criança, quando lhe faltava alguém da região do sertão nordestino com quem pudesse conversar e se espelhar:

Muitos artistas, há anos atrás, saíam de suas regiões para outras regiões, e absorviam essas outras regiões, e ignoravam a sua origem. Hoje, tem uma diferença muito grande que é: artistas, e principalmente nordestinos, fazem questão de, em todos os lugares que vão, dizer 'eu sou de tal lugar... eu sou assim, eu sou nordestino, do sertão, da terra rachada'. E aí isso tem causado essa elevação da autoestima. Porque tem causado essa representatividade, essa identidade expressa. Porque, quando eu olhava para a televisão, ainda criança, eu não reconhecia. Por exemplo, o Belchior para mim é um gênio, né? Mas quando eu era criança, eu não fazia nem consciência de que o Belchior era cearense (Silvero Pereira, em depoimento para *Oxente, Bixiga!*, 2021).

A partir da fala de Silvero, o filme passa a focar na história de vida de Belchior, um cantor e compositor, que migrou para São Paulo em busca de consolidação de

sua carreira musical. Mais uma vez, o filme se desloca; agora, para o município de Sobral, também no estado do Ceará. Lá, conhecemos Vicente Lopes, um amigo do artista, que, também, migrou para São Paulo em busca de trabalho no mercado musical. Conforme Lopes, nos anos 1960 e 1970, toda a estrutura de produção musical estava no Sudeste, e era o caminho que muitos músicos seguiam. Belchior havia sido um dos precursores para essa geração. Para aqueles que sabiam da origem do artista, era um orgulho escutar suas músicas no rádio, segundo conta.

De volta a São Paulo, Jotabê Medeiros, biógrafo de Belchior, narrou as dificuldades que o artista encontrou na chegada à metrópole. Também, descobrimos que, nos primeiros meses na cidade, ele morou no Bixiga durante um período. De acordo com o biógrafo, uma das mais famosas frases de seu repertório e composta nos seus primeiros tempos no Sudeste – “Eu vou ficar nessa cidade, não vou voltar para o sertão”, da canção *Como nossos pais* (1976) – seria como uma declaração de princípios, que reafirmava sua identidade, contra uma sociedade, que tendia a expulsar o diferente, o nordestino.

No último bloco do documentário, entramos em contato com novos fluxos migratórios. Acompanhamos o depoimento de Padre Walter, capelão da igreja de Mombaça, e uma missa por ele celebrada na paróquia da Nossa Senhora Achiropita, no Bixiga, como também a fala de César Garcia, locutor da rádio de Mombaça e responsável pela organização do encontro dos filhos e amigos de Mombaça, para integração dessas duas cidades. Anualmente, eles trazem para a cidade de São Paulo a banda, que tenha conquistado certo destaque na rádio em Mombaça. Imagens do evento ajudam a apresentar o ambiente e os encontros ali construídos.

Para finalizar, uma série de imagens retratam o abandono, a invisibilidade e o ódio que o povo nordestino enfrenta, ainda hoje, na cidade de São Paulo. Em *off*, escutamos a locução final de Fernanda, enquanto a montagem intercala imagens dela escrevendo em ambiente de trabalho com imagens de cobertura do bairro. Vale destacarmos uma foto de uma mulher com os braços cruzados ao lado de um muro com uma suástica desenhada e a frase “morte aos nordestinos”. Uma matéria de telejornalismo mostrada, na qual o então presidente Jair Bolsonaro (2019-2022) usa o termo “paraíba” para se referir aos nordestinos, reforça a construção preconceituosa e estigmatizante. A Figura 17, retirada de um fotograma do documentário, retrata essa intolerância aos nordestinos.

Figura 17 – *Oxente, Bixiga!*: xenofobia aos nordestinos



Fonte: *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021).

Com outros livros, a dissertação de mestrado de Fernanda, *Bixiga – Mombaça: entre lugares, percursos e memórias*, aparece pela primeira vez junto com os depoimentos dos pesquisadores de Durval Muniz Albuquerque Jr. e Casé Xukuru Tupinambá. O tema da saudade e da diversidade cultural ganham força como forma de amarração para a narrativa:

Se a diáspora Nordestina foi marcada por muitos estereótipos e preconceitos no meio urbano, ainda hoje presentes, há também uma intensa e diversa produção cultural neste cotidiano. Nas comidas, nas festas, na música, em toda a dinâmica de São Paulo. Se no passado próximo, houve uma migração massiva para as cidades sudestinas, hoje as mesmas famílias dividem-se entre os Estados. As fronteiras entre as cidades movem-se, encontram-se nos corpos dos viajantes. A saudade, o cuidado e o afeto são a linha que costura essa ponte (Fernanda Vargas em locução para o filme *Oxente, Bixiga!*, 2021).

Como já apontado anteriormente, o documentário tem o uso de entrevistas como principal recurso para condução de sua narrativa. A locução em *off*, também, tem grande importância e aparece em três momentos do filme: na abertura, no fechamento e como justificativa para a viagem, apontando que, apesar de ser um recorte sobre o Bixiga, é uma visão pessoal sobre essa realidade. Apesar da relevância desse recurso, Fernanda Vargas comentou – durante a mesa redonda na III Mostra Latino-americana de Filmes Etnográficos – que foi apenas depois de terem

realizado sessões com alguns diretores e pessoas de confiança que esse recurso foi pensado.

Por ser um projeto, que partiu de uma pesquisa acadêmica de uma das realizadoras, é possível percebermos uma argumentação para a defesa de uma tese: o Bixiga não é somente um bairro italiano, mas também nordestino; a diversidade cultural é a marca dessa população bem como os motivos, que levam à migração; a cidade de São Paulo é uma extensão do Nordeste com um fluxo constante dessas populações; e a saudade é uma tônica muito presente.

No final do filme, a homenagem aos avós nordestinos indica que essa saudade, também, foi um dos motivadores para a produção do filme – indício que é confirmado pelos realizadores durante as rodas de conversas após sua exibição. Segundo o relato, quando eles se mudaram para o bairro, eles passaram a se identificar com as pessoas, que eram mais próximas deles mesmos, os nordestinos. Como forma de costurar as passagens de blocos temáticos, uma série de poetas aparece declamando suas poesias, traduzindo, em forma de poesia, as questões mais discutidas em cada bloco³³.

Apesar de ser um filme com uma proposta experimental, ele possui uma estrutura clássica de montagem. Os blocos temáticos são bem delimitados, com o uso de *fade in* e *fade out*¹³, para demarcar essas transições. As imagens de cobertura são utilizadas para reforçar ou ilustrar o que está sendo falado bem como para quebrar o fluxo de informações. Sempre que aparece um depoimento novo, primeiro o escutamos como uma voz em *over*, para, em seguida, vermos as pessoas, que estão falando.

Ao estilo do filme *Um homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929), o retrato de janelas, portas, detalhes dos ambientes públicos, transeuntes, pessoas comuns e uma série de imagens, que passam despercebidos de nossos olhares cotidianos, contribuem para construir um caleidoscópio, que apresenta a diversidade do Bixiga. Imagens de arquivo (como reportagens de telejornalismo da década de 1980, retratando a chegada dos italianos, ou, ainda, um filme, que mostra o artista Geraldo Filme nas ruas da região entre outros), acompanhamento de eventos que são

³³ Esse é um recurso recorrente em outros documentários com a participação de Daniel Fagundes. Em *Videolência* (NCA, 2013), por exemplo, os blocos são costurados com pequenas releituras experimentais de cenas clássicas do cinema brasileiro. Já em *Dentro da Minha Pele* (Venturi; Gomes, 2020), o recurso fica a cargo de pequenas apresentações musicais acústicas. As imagens de cobertura, também, são muito utilizadas.

comentados e textos são outros recursos, que compõem a linguagem do longa. Entre as questões elencadas até aqui, iremos destacar três aspectos do documentário para fazermos uma análise mais aprofundada: o uso da voz *over*, os deslocamentos e a apresentação de uma tese.

4.4 A simbologia em disputa

O documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021) se desdobra como uma narrativa visual rica e multifacetada do bairro Bixiga em São Paulo, iluminando as complexas camadas de identidade, cultura e espaço, que caracterizam essa área da cidade. Para desvendar a densidade e profundidade das histórias apresentadas, recorreremos a um conjunto diversificado de teorias culturais e sociais, cada uma oferecendo uma perspectiva sobre as dinâmicas, que constroem o Bixiga. Para analisar esse documentário, retomaremos os conceitos, que trabalhamos nesta dissertação, tais como identidade e representação (Hall, 2016), compreendendo o poder do cinema como forma de resistência cultural (Stam; Shohat, 2006) bem como seu impacto para evidenciar a resistência e a resiliência das comunidades face às transformações urbanas e culturais (García Canclini, 2001; Massey, 2000). Através dessa lente analítica, buscamos não apenas explorar a representatividade e a significância do Bixiga, mas também destacar como o documentário contribui para o debate mais amplo sobre espaço urbano, memória coletiva e identidade cultural no contexto brasileiro. Este capítulo visa, portanto, a mergulhar nas camadas de narrativa e significado de *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021), utilizando o filme como um ponto de partida para uma discussão mais ampla sobre cultura, identidade e espaço na contemporaneidade brasileira. Tais perspectivas teóricas servirão como uma base para explorar, iluminando as diversas maneiras pelas quais o documentário dialoga com as questões aqui levantadas.

A dissertação de mestrado de Vargas (2019) delinea o Bixiga como um território repleto de vida, memória e identidade cultural. Esse estudo se aprofunda na contribuição significativa das populações nordestinas para o desenvolvimento e a conformação do bairro. Dedicada a examinar as intrincadas dinâmicas de memória e mobilidade e a influência nordestina no Bixiga, esta dissertação estabelece o fundamento teórico e empírico, que direciona o documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021).

Este trabalho acadêmico enfatiza o bairro como um epicentro de diversidade cultural e suas complexas interações, onde a presença nordestina não é apenas visível nas práticas sociais, festividades e arquitetura, mas também fundamental na moldagem da identidade e do espírito comunitário do Bixiga. A partir desta pesquisa, o documentário busca capturar e refletir sobre a essência de um bairro, cuja memória e identidade são constantemente redefinidas pela rica tapeçaria das contribuições nordestinas, celebrando, assim, a importância dessas comunidades na construção do tecido social e cultural do Bixiga.

Como discutimos no segundo capítulo, o Bixiga é representado, pelo pensamento hegemônico, como um território italiano. Como discutimos a partir de Hall (2016), identidade e representação são conceitos, que dialogam diretamente. Se pudéssemos definir estes conceitos de forma simples, seria possível pensar que, enquanto a primeiro diz respeito à forma como os grupos se compreendem, o segundo diz respeito à forma como tais grupos são apresentados. Hall (2016) define que estereótipos são mecanismos de dominação, que simplificam e generalizam características reduzindo indivíduos ou grupos a características básicas vistas como inatas. Determinados grupos passam a ser pensados como padrões, pontos de referência para a formação do “outro”. Nesse sentido, ao reproduzir uma lógica que hierarquiza os grupos, fixando as identidades locais, reforça uma lógica de exclusão, onde determinados grupos devem ser eliminados, silenciados, esquecidos. Como forma de questionar esse pensamento, o documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021) afirma, em oposição à fala de Paulo Sacramento, que, em diálogo com um pensamento hegemônico, afirma faltar para os nordestinos um espaço de representação tão relevante como possuíam as comunidades italiana e negra. A partir dessa afirmação, o filme desloca seu olhar para demonstrar a quão presente, plural e em grande quantidade são os espaços ligados à cultura nordestina. Segundo o filme, não faltariam espaços de representação, o que faltaria é o reconhecimento daqueles que observam este territorial a partir de uma perspectiva hegemônica. O que falta é reconhecimento. Assim, identidade e a representação, precisam ser pensadas em diálogo, uma vez que o questionamento e ressignificação de uma impacta na ressignificação da outra.

Como nos coloca Hall (1997), a identidade não é uma essência fixa ou inata, mas sim um processo contínuo de construção e reconstrução, profundamente enraizado em contextos culturais e sociais específicos. Esta concepção de identidade

como instável, dinâmica e formada por meio de práticas discursivas é particularmente relevante para a análise das narrativas entrelaçadas do Bixiga, um bairro, que se caracteriza pela sua diversidade e constante transformação.

No coração do Bixiga, as identidades dos moradores emergem como entidades em fluxo, constantemente moldadas pelas interações sociais, histórias de migração e interseção de diversas tradições culturais na vida urbana. O documentário captura essa dinâmica, ilustrando como as identidades são influenciadas tanto pelo passado quanto pelas realidades contemporâneas do território. Hall (2014) insiste que a identidade deve ser entendida não como um retorno a uma origem perdida ou a um passado idealizado, mas como um processo coletivo, que é feito de uma negociação entre o passado e o presente, entre a tradição e a transformação. Essa visão ressoa ao longo do documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021) quando as histórias de vida dos moradores refletem a complexidade de viver em um espaço marcado por uma rica tessitura de influências culturais.

As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo na qual nos tornamos (Hall, 2016, p. 108).

Entendemos o Bixiga como um território cosmopolita e inserido dentro dos contextos globais, em que as identidades se manifestam de maneiras complexas e contraditórias. A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar a um distanciamento das identidades relativamente à comunidade e à cultura local. De forma alternativa, “pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade” (Woodward, 2014, p. 21). Nesse contexto, o Bixiga emerge como um palco de resistência e afirmação cultural, onde as dinâmicas globais interagem com o local de maneira única – numa produção de localidade, no dizer de Appadurai (2004) – e tais filmes, como *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021) bem como as atividades do Coletivo Cinequebrada contribuem para tal contestação. Se a globalização converge no sentido de homogeneização do consumo e das práticas culturais, faz-se necessário que instrumentos de mediação ofereçam novas formulações das práticas

culturais e da diversidade a partir do local e dos territórios numa dinâmica negociação entre fluxos locais e globais (Appadurai, 2004).

Nesse sentido, Venanzoni (2021, p. 234) destaca a importância do Estado na formulação de políticas públicas, que contribuam para o fortalecimento da diversidade cultural, tais como o Plano Nacional de Cultura, que “buscou promover com as iniciativas direta ou indiretamente vinculadas a ele”. Assim, o Bixiga se posiciona não apenas como um reflexo da globalização, mas também como um agente ativo na (re)construção da identidade cultural em um mundo cada vez mais homogeneizado, reinventando tradições articuladas às novas linguagens, instrumentos e lógicas da vida metropolitana global.

Em conversas informais em campo, tanto Rogério Pixote, um dos personagens do documentário *Videolência* (NCA, 2013), quanto Daniel Fagundes, me relataram uma frase, que foi similar: “Na época do *Videolência*, a gente estava falando ‘queremos viver’, e atualmente os filmes estão dizendo ‘estamos sobrevivendo’”. Na época, conversávamos sobre os contextos históricos em que o documentário *Videolência* (NCA, 2013) havia sido produzido em relação ao filme *Marte um* (2022), que teve indicação para o Oscar 2023 de melhor longa ficcional dirigido por Gabriel Martins, um diretor e produtor oriundo de um contexto periférico da cidade de Contagem, interior do estado de Minas Gerais, bem como a importância de Viviane Araujo, cineasta na Presidência da SPCine, agência de cinema do município de São Paulo. Após *Videolência* (NCA, 2013), surgiram muitos produtores, possibilitando o fortalecimento da produção audiovisual produzida dentro de um contexto periférico e que busca refletir sobre questões identitárias, tais como gênero, raça, território etc.

As políticas culturais da diferença e as lutas em torno da diferença contribuem, significativamente, para a produção de novas identidades e sujeitos no cenário político e cultural, especialmente em contextos em que populações historicamente marginalizadas buscam reivindicar sua presença e agência. Ao desafiarem as representações estereotipadas e hegemônicas, essas políticas culturais e lutas em torno da diferença abrem espaço para a emergência de novas identidades e subjetividades, permitindo que grupos, antes subalternizados, possam se expressar e ser reconhecidos em sua diversidade. Essas políticas e lutas, também, desempenham um papel crucial na promoção da inclusão e na construção de uma narrativa cultural mais abrangente, que reflita a multiplicidade de experiências e perspectivas presentes em uma sociedade. Ao desafiarem as estruturas de poder e as narrativas dominantes,

essas iniciativas contribuem para a criação de um ambiente cultural mais plural e democrático, no qual diferentes identidades e vozes são valorizadas e respeitadas (Aderaldo, 2017).

Venanzoni (2021), ao estudar coletivos de produção audiovisual de contexto periféricos em Brasília, sul da Bahia e Minas Gerais, destaca como a descentralização das políticas culturais contribuíram para que tais grupos produzissem obras diretamente ligadas ao território. No caso do documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021), apesar de ter sido um filme produzido a partir de recursos dos próprios realizadores, a reflexão sobre o território, também, se faz presente.

Ao examinarmos sistemas de representação, é necessário analisarmos a relação entre cultura e significado (Hall, 1997). Só podemos compreender os significados envolvidos nesses sistemas se tivermos alguma ideia sobre quais posições-de-sujeito eles produzem e como nós, como sujeitos, podemos ser posicionados em seu interior. Aqui, tratamos de um outro momento das produções culturais: aquele em que o foco se desloca dos sistemas de representação para as identidades produzidas por aqueles sistemas (Woodward, 2014, p. 17).

Nesse contexto, Aderaldo (2017) acredita que a representação alternativa do mundo social é de extrema importância para populações historicamente negligenciadas ou subalternizadas. Tais mecanismos permitem que esses grupos produzam e reflitam sobre as experiências e realidades compartilhadas. Através da produção audiovisual, essas populações têm a oportunidade de contar suas próprias histórias, desafiar estereótipos e narrativas dominantes, e reivindicar sua presença e agência no cenário político e cultural. Essa representação alternativa contribui para a produção de novas identidades e sujeitos no cenário político e cultural, possibilitando a emergência de vozes antes silenciadas e a construção de uma narrativa mais inclusiva e diversificada. Esse documentário atua como um meio através do qual as representações do bairro e de seus habitantes são reconfiguradas. O documentário desafia representações estereotipadas e oferece uma visão mais matizada da vida no Bixiga, destacando a importância de dar voz às comunidades frequentemente marginalizadas na narrativa dominante da cidade.

A coexistência de tradições históricas com novas influências culturais no bairro exemplifica a tensão entre a preservação do patrimônio e a adaptação aos tempos atuais. O documentário captura a maneira pela qual o Bixiga mantém seu caráter distintivo enquanto responde às forças de mudança, uma dinâmica que Hall (2016)

reconhece como central na formação de identidades contemporâneas. Os estudos de Hall sobre identidade e representação cultural oferecem um arcabouço valioso, que contribui para refletir sobre o documentário. Neste diálogo, é possível percebermos como essa obra não apenas documenta a vida em um território específico de São Paulo, mas também participa ativamente na construção e reconstrução das identidades dos moradores do Bixiga em um diálogo constante com as dinâmicas culturais e sociais, que os cercam.

Em diálogo com essa visão apresentada sobre o audiovisual como resistência, na perspectiva de Stam e Shohat (2006) o cinema é elevado a uma poderosa ferramenta de resistência, capaz de subverter estereótipos e promover a ressignificação cultural. Segundo essa perspectiva, tais elementos se entrelaçam para formar uma prática cinematográfica, que transcende o entretenimento para atuar como um veículo de mudança social e cultural.

Ao longo deste trabalho de campo, foi muito interessante notarmos como a prática do fazer cinematográfico, também, se realizava na circulação dos filmes. Como apontamos na introdução, ao longo desta pesquisa, participamos de um certo número de sessões de exibição do documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021). Nessas oportunidades, escutamos muitos relatos sobre o quanto as histórias desse filme contribuíram para repensar suas próprias histórias familiares. Em um país marcado pela migração e grandes fluxos populacionais a identificação é direta pelo fato de esse filme circular, sobretudo em espaços periféricos, onde a maior parte da população é oriunda das regiões nordestinas.

Mas, tais processos de identificação não ocorrem apenas com famílias do Nordeste. Em uma sessão do documentário ocorrida na Ocupação 9 de Julho, promovida em parceria com o Museu Judaico, escutamos uma metáfora, que nos deixou bastante emocionados. Na ocasião, um senhor de família judia, ao lembrar de seus antepassados fugidos da Segunda Guerra Mundial para o Brasil, comentou que a viagem para Mombaça seria como um túnel, que conecta com o passado; aquele fio condutor, que nos ajuda a ser quem somos na atualidade.

Nesse aspecto, como uma ferramenta que contribui para ressignificar e dar sentido para o mundo contemporâneo, Stam e Shohat (2006) argumentam que o cinema, especialmente aquele produzido em contextos do “terceiro mundo”, atua como um mecanismo de resistência contra as narrativas dominantes e o eurocentrismo. Dizem eles:

Tanto o termo 'Cinema do Terceiro Mundo' quanto 'Terceiro Cinema' implicam usos táticos e polêmicos para uma prática cultural de pretensões políticas, desde que sejam tomados como projetos concebidos coletivamente e não como entidades 'essenciais' preconcebidas (Stam; Shohat, 2006, p. 59).

Longe de ser uma mera forma de expressão artística, o cinema assume um papel ativo na luta contra opressões, oferecendo uma plataforma para que vozes marginalizadas possam contar suas próprias histórias, desafiar percepções comuns e questionar o *status quo*. Dito de outra forma, como discutiremos na sequência articulando ao pensamento de Massey (2000), o audiovisual não só representa, como ele é capaz de transformar a realidade. Essa concepção de cinema como resistência é fundamental para entendermos como filmes de diversas partes do mundo buscam não apenas representar, mas também intervir na realidade, ajudando na construção de consciências sociais e políticas.

Como podemos observar em Hall (2016), a lógica colonialista, que constrói o Ocidente como o centro em oposição aos outros, é colocada em xeque em produções como *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021). Stam e Shohat (2006) argumentam que as práticas de cinema contracultural, tanto em nações desenvolvidas quanto em países em desenvolvimento, têm adotado uma ampla gama de estilos estéticos alternativos. Como pudemos observar ao longo da trajetória de Daniel Fagundes, desde *Videolência* (NCA, 2013), a experimentação somada aos mecanismos e estratégias ligadas à tradição documental foi algo que permeou suas obras.

Tais estéticas alternativas muitas vezes remetem a práticas não realistas, a tradições culturais não ocidentais que possuem ritmos históricos diversos, outras estruturas narrativas e diferentes visões sobre o corpo, a sexualidade, a espiritualidade e a vida coletiva. Tais visões questionam os discursos nacionalistas sob a perspectiva das identidades diaspóricas, baseadas nas diferenças de classe social, gênero ou sexo. Muitas fundem tradições paramodernas com estéticas claramente modernizadoras ou pós-modernizadoras, problematizando dicotomias simplistas como tradicional/moderno, realista/modernista, modernista/pós-modernista (Stam; Shohat, 2006, p. 407).

Quais seriam, então, os mecanismos criados por tais cinematografias para criar mecanismos de resistência? Segundo Stam e Shohat (2006), nas práticas audiovisuais terceiro-mundistas, a subversão dos estereótipos se constitui como um dos pilares da resistência cinematográfica. Esses autores enfatizam a importância de

desmantelar as imagens simplistas e reducionistas frequentemente perpetuadas pelo cinema *mainstream*, que tendem a distorcer e homogeneizar as representações de culturas, povos e histórias. Tais práticas cinematográficas alternativas buscam apresentar uma visão mais autêntica e multifacetada da realidade, enriquecendo o entendimento do público e promovendo maior empatia e respeito pelas diferenças.

No segundo capítulo, por exemplo, quando analisamos alguns exemplos de filmes dentro da perspectiva que denominamos de “hegemônico”, podemos observar como, mesmo nos tempos atuais, há filmes que insistem em reforçar uma identidade italiana para o Bixiga em detrimento da diversidade que aquele local possui. Por outro lado, também, observamos, no cinema negro, um deslocamento desse vetor ao afirmar que o Bixiga é negro. No caso de *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021) bem como ocorre nas ações e produções do Coletivo Cinequebrada, há a busca por uma quebra dessas hierarquias, argumentando por uma lógica cosmopolita e intercultural.

Como um mecanismo de oposição às dinâmicas dominantes, possui a capacidade de transformar e dar novos significados a símbolos, tradições e enredos culturais, abrindo caminho para visões e interpretações renovadas. As manifestações cinematográficas contrárias, presentes tanto em países desenvolvidos quanto naqueles em desenvolvimento, têm se voltado para um leque diversificado de estéticas alternativas. Segundo os autores Stam e Shohat (2006, p. 407):

Essa variedade inclui filmes e vídeos que desafiam as convenções formais do realismo dramático em favor de abordagens e estratégias tais como o carnavalesco, a antropofagia, o realismo mágico, o modernismo reflexivo e a resistência pós-moderna.

Essa capacidade de ressignificação permite uma reavaliação das identidades culturais, histórias e memórias, contribuindo para a construção de um discurso mais inclusivo e diversificado. Através da ressignificação, o cinema não apenas reflete a realidade, mas também participa ativamente na sua recriação, desempenhando um papel vital na transformação cultural e na promoção da diversidade. Em suma, é o cinema pensado como forma de resistência capaz de subverter estereótipos e promover a ressignificação cultural.

Pensando na representação de um território, podemos pensar em como o espaço é pensado como mecanismo de contestação. Lembramos que um dos

objetivos deste trabalho é compreender como as representações e as identidades se constituem a partir de sua relação com os espaços. Massey (2000) desafia concepções tradicionais de espaço dentro do campo da Geografia, argumentando que ele é um produto de inter-relações, sempre em construção e nunca concluído.

Como pudemos observar no documentário, essa perspectiva ressoa profundamente na forma como o Bixiga é retratado, um território caracterizado pela sua diversidade e pelo constante fluxo de pessoas, culturas e histórias. Um local físico, mas como um espaço de encontros, onde diferentes tradições e memórias coexistem e interagem com práticas culturais, festividades e produções de narrativas, que contribuem para a constante redefinição do espaço do bairro (Vargas, 2019).

Os espaços não são estáticos ou simplesmente físicos. Eles são constituídos por uma constelação de relações sociais, econômicas e culturais, que se encontram e se entrelaçam em um determinado local (Massey, 2000). No documentário, tal dinâmica é capturada ao mostrar como o bairro é moldado pelas histórias de migração, especialmente das comunidades nordestinas, e pelas diversas práticas culturais, que definem sua identidade.

Através das lentes do documentário, o Bixiga emerge como um espaço de encontro, onde diferentes tradições e histórias convivem e contribuem para a singularidade do bairro. Para Massey (2000), a complexidade da modernidade, na qual as redes de relações sociais se estendem para além do local, oferece uma base para entender como o Bixiga se insere em um contexto mais amplo. O documentário mostra que, apesar de suas raízes locais profundas, o bairro não está isolado dos fluxos e movimentos globais. Seja através da culinária, da música ou das festividades, o Bixiga reflete a interconexão do local com o global, desafiando a noção de que os lugares são meramente pontos fixos no espaço.

Na visão de Massey (2000), existe uma noção reacionária de espaço, que possui uma série de problemas. Conforme ela:

Um deles é a ideia de que os lugares têm identidades singulares e essenciais. Outro é a de que essa identidade do lugar – o sentido do lugar – se constrói a partir de uma história introvertida, voltada para dentro, baseada na sondagem do passado e à procura de origens internalizadas (Massey, 2000, p. 182).

Ao refletir sobre a forma como o filme pensa o espaço urbano, o documentário irá pensar o Bixiga como um produto de inter-relações não apenas físicas, mas

também históricas, culturais e políticas. Existe um aspecto, que é muito importante enquanto dimensão espacial, que é a geometria do poder inerente a tudo isso: a geometria do poder gerada pela compressão do tempo-espço. Isso por que diferentes grupos sociais e indivíduos se encontram em posições variadas frente a esses fluxos e conexões. Isso não se refere apenas à questão de quem se desloca e de quem permanece estacionário embora essa seja uma questão relevante. É, também, uma questão de poder sobre esses fluxos e movimentos. Em outras palavras, é primordial questionarmos de que forma a relativa mobilidade e poder sobre a mobilidade e a comunicação de uns grupos aumentam o aprisionamento espacial dos outros grupos. Destaca Massey (2000, p. 179):

Diferentes grupos sociais têm relacionamentos distintos com essa mobilidade diferenciada: algumas pessoas responsabilizam-se mais por ela do que outras; algumas dão início aos fluxos e movimentos, outras não; algumas ficam mais em sua extremidade receptora do que outras; algumas são efetivamente aprisionadas por ela.

Para além do essencialismo, que identifica esse território como o “Bixiga é italiano”, bem como da inversão dessa lógica, o documentário não busca afirmar que o “Bixiga é nordestino”. A compreensão desse território está nos fluxos, que são construídos. O Bixiga é um lugar vivo, que se transforma historicamente. Em diálogo com essa perspectiva discutida por Massey (2000), o Bixiga é compreendido a partir de seus fluxos. No documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021), essa relação se torna evidente quando seus realizadores sentem a necessidade de viajar até Mombaça no estado do Ceará depois que escutam de um feirante que o Bixiga é o Nordeste. Na volta da viagem, no final do filme, fica claro como essa relação é estabelecida e construída: nas festas, nos cantores que vêm para São Paulo e no convite ao padre de Mombaça para celebrar uma missa na igreja da Achiropita entre outros exemplos.

É a partir do fluxo que somos capazes de compreender, ou ao menos buscar, uma outra forma de nos aprofundarmos sobre esse território. O Bixiga é Mombaça da mesma forma que o Jardim Ibirapuera é o Bixiga. Uma territorialidade urbano-comunicacional, que esboça uma noção de espaço “como algo múltiplo que não pode ser entendida como autocontida e delimitada, mostrando-se como um nó urdido, atravessado e constituído por muitos fluxos e redes de sentidos, identidades e experiências de diferentes partes da cidade” (Pereira *et al.*, 2024, p. 9). Tem-se, assim,

uma noção de comunicação urbana, em que a cidade apresenta suas formas de comunicabilidade nos meios, mediações, trânsitos de pessoas, ideias, estilos de vida, mercadorias, meios de transportes e mídias entre outros (Pereira; Rett; Bezerra, 2021).

Nesse sentido, torna-se evidente que o espaço urbano é muito mais do que uma configuração geográfica. Ele é um palco dinâmico de interações sociais, culturais e políticas. O documentário ilustra vividamente o Bixiga, com suas múltiplas camadas de significado e identidade, ressaltando o poder dos lugares de resistir, redefinir e celebrar a diversidade e a interculturalidade em um mundo cada vez mais globalizado.

Para tanto, é imprescindível que a discussão sobre o lugar se desloque para a compreensão das dinâmicas locais e sua relação com o global. Dessa forma, porém, não somente o movimento físico ou a comunicação invisível bem como todas as relações sociais e as conexões entre as pessoas devem ser incluídas nessa relação. Uma perspectiva, que envolva todas as experiências da compressão do tempo-espaço, já que o que está ocorrendo é uma transformação na geografia das relações sociais. Em diversos contextos, essas relações estão se expandindo cada vez mais pelo espaço. As relações de natureza econômica, política e sociocultural, todas permeadas por poder e estruturas internas de dominação e subordinação, se espalham pelo globo em múltiplos níveis desde o âmbito familiar até o local e o internacional (Massey, 2000).

É a partir dessa visão que se torna viável conceber uma interpretação alternativa do conceito de lugar. Nessa abordagem, o que confere especificidade a um lugar não é uma longa história introvertida, mas o fato de ele ser constituído por uma configuração particular de relações sociais, que se cruzam e entrelaçam em um ponto focal específico. Ao reverter o olhar do satélite para o globo, mantendo em mente todas essas redes de relações sociais, de movimentos e comunicações, cada lugar pode ser percebido como um ponto único dessa intersecção, traduzindo o que Appadurai (2004) chama de produção de localidade. Na verdade, cada local se apresenta como um ponto de encontro. Portanto, em vez de conceber os lugares como áreas delimitadas por fronteiras, podemos vê-los como momentos articulados em redes de relações e compreensões sociais.

Nesse contexto, uma proporção significativa dessas relações, experiências e entendimentos sociais se estabelece em uma escala muito além do que tradicionalmente definimos como o lugar em si, seja uma rua, uma região ou um

continente. Isso possibilita uma compreensão do lugar, que é extrovertida, reconhecendo suas conexões com o mundo mais amplo e integrando, de maneira positiva, o global e o local.

A partir dessas discussões levantadas, é possível compreendermos o Bixiga não apenas como um espaço geográfico, mas como um campo dinâmico de interações culturais, memória e identidade. O documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021) ilustra vividamente como espaços urbanos, como o Bixiga, são moldados por uma complexa tessitura de forças históricas, culturais e sociais, servindo como um microcosmo das tensões e possibilidades da contemporaneidade.

Como pudemos observar neste capítulo, o documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021) destaca a influência significativa das comunidades nordestinas na formação da identidade e da memória cultural do bairro Bixiga, em São Paulo. Através de uma narrativa dividida em seis blocos temáticos, o documentário percorre a história e o desenvolvimento desse espaço urbano, ressaltando a interação entre diferentes comunidades – negras, italianas, indígenas e nordestinas – e como estas contribuíram para a riqueza cultural e a complexidade das dinâmicas urbanas do bairro.

Esta abordagem revela a importância de reconhecer e valorizar a diversidade de vozes e memórias, que constituem o tecido social do Bixiga, desafiando representações estereotipadas e evidenciando a contribuição nordestina à sua identidade, bem como estas são relevantes para construir e transformar tal realidade. Assim, o documentário serve como um crucial recurso para reiterar a relevância dos espaços urbanos na articulação das identidades culturais, contribuindo para uma compreensão mais abrangente e multifacetada sobre a influência e a importância das narrativas pessoais, da história e da cultura na configuração de territórios urbanos como o Bixiga. Também, destacamos como a representação e a construção de identidades são processos interligados e influenciados pelas dinâmicas de poder, exclusão e inclusão.

O filme é dividido em seis blocos temáticos, percorre desde as motivações para sua realização, a fundação e desenvolvimento do bairro, a presença de comunidades negras, italianas e indígenas, e os fluxos migratórios nordestinos até a chegada de novos migrantes e eventos culturais, que ligam São Paulo a Mombaça, no Ceará. Como pudemos observar, estratégias tradicionais da história do documentário, como as entrevistas e a locução em *off*, são articuladas a recursos mais experimentais,

deixando clara a busca por um olhar subjetivo sobre esse território. São elementos de uma construção estética e de compreensão de mundo, que já vinha sendo construída anteriormente em outras produções do próprio Daniel Fagundes. Nesse sentido, destacamos a importância para a formação de políticas públicas, nos anos 2000, que contribuíram para a formação audiovisual dos coletivos periféricos.

A partir da análise proposta por Fagundes e Vargas (2021), o documentário desdobra o Bixiga como um epicentro de diversidade cultural, onde a presença nordestina não é apenas visível nas práticas sociais e festividades, mas é relevante na conformação da identidade e do espírito comunitário do bairro. Esse olhar detalhado sobre o Bixiga, portanto, desafia a narrativa hegemônica, que o confina a um território predominantemente italiano, revelando uma riqueza de influências, que moldam seu tecido social e cultural.

A discussão sobre estereótipos, conforme abordada por Hall (2016), nos permite entender como determinadas representações simplificadas e generalizantes dos nordestinos, no contexto sudestino, contribuem para a manutenção de estruturas de poder, que hierarquizam e excluem. Para tanto, o documentário emerge como uma forma de resistência a essas representações ao dar voz às histórias e memórias dos nordestinos, que vivem e redefinem o bairro, insistindo na inclusão de suas narrativas na construção da identidade do Bixiga.

Por meio de sua estrutura narrativa e escolha de entrevistados, cria um diálogo entre o passado e o presente do Bixiga, entre a memória e a mobilidade. Ele ilumina não apenas as lutas e resistências dessas comunidades, mas também suas contribuições vibrantes e indelévels para a cultura e a vida do bairro. Assim, *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021) não somente documenta a diversidade do Bixiga, como também participa ativamente da reivindicação de um espaço para as identidades nordestinas dentro da narrativa maior da cidade de São Paulo.

Ao concluir este capítulo, é significativo reconhecermos a importância da diversidade de olhares para a construção de territórios mais plurais sobre as dinâmicas de construção de identidade e representação em espaços urbanos. Como observamos no documentário, ele nos lembra da importância de olhar além das narrativas dominantes para compreender a verdadeira complexidade e riqueza de espaços urbanos como o Bixiga. Esse é um território que, com suas múltiplas camadas de história, cultura e identidade, exemplifica como a inclusão e a valorização

de todas as vozes e memórias são cruciais para a compreensão e celebração da diversidade urbana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o desejo de investigar a importância e contribuição dos coletivos de produção audiovisual juvenil em perspectiva periférica – e em diálogo com as contribuições e interesses de investigação do grupo de pesquisa (CNPq) URBSOM – Culturas Urbanas, Música e Comunicação –, buscamos, nesta Dissertação, compreender sua atuação no/sobre o Bixiga. Quais contribuições esses coletivos poderiam trazer para a construção desse território? Quais eram os processos criativos, ou intelectuais, mobilizados nessa produção audiovisual? Qual o seu impacto para a produção da realidade urbana?

Neste caminho investigativo, que se iniciou com uma pesquisa exploratória presencial e nas redes sociais, entramos em contato com nossos interlocutores: o Coletivo Cinequebrada e a Caramuja – pesquisa, memória e audiovisual, produtora do documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021). A análise dessas iniciativas revelou não apenas a riqueza de representações do Bixiga, mas também a capacidade dessas produções de desafiar narrativas estabelecidas e contribuir para uma compreensão mais plural e inclusiva do território ou, segundo García Canclini (2001), uma perspectiva intercultural.

Este trabalho se baseou na análise contextual e fílmica, que compreende não apenas a análise de filmes e materiais audiovisuais, mas também um levantamento e produção de dados em campo, eventos e demais atividades dos coletivos analisados. A partir de um desejo de dialogar com nossos interlocutores de campo e compreender os processos criativos de produção audiovisual, a etnografia, como abordagem “do campo à teoria”, conforme apontado por Agier (2015), foi central para esta pesquisa. Participação em sessões públicas de exibição de filmes, eventos, conversas informais, debates e articulações culturais no Bixiga e sobre o Bixiga constituíram, também, nosso *corpus* de análise.

De acordo com Geertz (2008), a etnografia seria uma “descrição densa” da realidade, buscando capturar os significados culturais presentes nas práticas sociais observadas, o que requer uma interpretação subjetiva dos fenômenos em vez de uma simples coleta de dados objetivos. Ao adotar essa perspectiva, propomos entender as formas como os indivíduos atribuem sentido às suas ações e relações sociais através de uma análise interpretativa e reflexiva. Dessa maneira, a etnografia se mostrou fundamental para estabelecer uma forma de produção de conhecimento, que é mais

do que um conjunto de técnicas de pesquisa, configurando-se como um meio para compreender as complexas relações entre espaço, identidade e representação no contexto do Bixiga.

De Oliveira (2018) destaca a importância da etnografia multissituada por sua capacidade de articular questões relativas ao sistema-mundo, a mobilidade de fenômenos culturais, a crítica ao colonialismo na antropologia e a análise de relações complexas fora de um enfoque meramente localizado. No âmbito da comunicação, propõe uma abordagem contra-hegemônica, que desafia as noções de centro e periferia, visando conectar a produção e recepção de conteúdos, abordar processos locais sem perder a perspectiva de contextos mais amplos e realçar a dinâmica entre opressão e resistência.

Assim, a autora ressalta a relevância de entender a comunicação através de lentes, que valorizem tanto os mecanismos de poder estabelecidos quanto as formas de resistência criativas. A partir de uma perspectiva de metodologia móvel, De Oliveira (2018) salienta como a etnografia multissituada se propõe a seguir pessoas, objetos, vidas, biografias, tramas, conflitos ou metáforas.

Após contato com Daniel Fagundes, um dos produtores e diretor do documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vagas, 2020), esta pesquisa passou a se deslocar e circular junto desse filme e seus realizados. Nesses deslocamentos, escutamos um grande número de histórias sobre o papel e relevância do Bixiga em outras regiões da cidade, sendo possível percebermos que os limites desse território não se encerram em suas fronteiras geográficas, tornando-o, no dizer de Pereira *et al.* (2024), de “transterritorialidade urbano-comunicacional”.

A partir desses contatos em campo, passamos a compreender a importância dos conceitos de identidade e representação, em diálogo com Stuart Hall e os Estudos Culturais, dentro de uma perspectiva investigativa, que dialogasse com o campo de estudos da comunicação urbana, algo que foi discutido no primeiro capítulo. Nesse sentido, investigamos como as representações audiovisuais produzidas por esses coletivos contribuem para a construção e reconfiguração das identidades urbanas e do espaço territorial da cidade e do Bixiga.

Para tanto, foram levantadas as seguintes questões norteadoras: quais são as características das produções audiovisuais sobre o Bixiga. Como elas refletem e influenciam a percepção do território? De que forma os processos criativos e as escolhas intelectuais dos coletivos audiovisuais moldam as narrativas sobre o Bixiga?

Quais seriam as outras formas de representação do Bixiga, que, também, estavam sendo produzidas? A partir dessa multiplicidade de perspectivas, qual a contribuição do cinema de perspectiva periférica? Nesse cenário, a adoção da etnografia como metodologia de pesquisa possibilitou nossa aproximação com o cotidiano e o processo criativo desses coletivos.

Em diálogo com os Estudos Culturais, os conceitos de identidade, representação e diferença foram examinados não apenas como um constructo social e cultural, mas como algo dinâmico, moldado e remodelado pelas práticas de representação e pelos fluxos de comunicação urbana. Tendo como base o conceito de hegemonia discutido por Gramsci (1999), entendemos como, a partir dos coletivos periféricos, a representação é discutida em sua capacidade de criar, contestar e reconfigurar percepções do espaço urbano e de suas comunidades. No entanto, para além da simples representação, compreendemos a capacidade de tais produções de transformar e produzir a realidade urbana.

Em diálogo como Cruces (2016) e Agier (2015), abordamos a complexidade da vida urbana e o impacto de tais produções nas dinâmicas urbanas. Cruces (2016) enfatiza a necessidade de integrar análises macro e micro para captar os fluxos urbanos, considerando tanto estruturas preexistentes quanto emergentes, e destaca a relação intrínseca entre espaço urbano, poder e subjetividade, sugerindo que a cidade é uma articulação complexa de várias dimensões. Agier (2015), por sua vez, discute o conceito de “fazer-cidade” como uma resposta a uma sensação de vazio urbano, ressaltando que esse processo envolve negociação e ocupação política por comunidades em movimento, reconhecendo as cidades como espaços inacabados e em constante transformação. Neste diálogo, uma abordagem metodológica, que valoriza a subjetividade etnográfica e enfoca os aspectos culturais, micros, do cotidiano da cidade, se mostra em contraste com abordagens quantitativas com um olhar mais planejado e distanciado da urbanização.

Em diálogo com Rolink (2007), Schneck (2010, 2016) e Vargas (2019), nós nos aprofundamos sobre o Bixiga, um território de significância urbanística, política, histórica e cultural no coração de São Paulo. Partindo de um resgate de sua construção histórica, buscamos compreender as representações históricas e contemporâneas, que têm moldado a percepção desse território. Nesse aspecto, revelamos como o Bixiga tem sido palco de intensas dinâmicas de inclusão e

exclusão, de resistência cultural e de transformação urbana, destacando seu papel central na construção de identidades.

Analisando a produção audiovisual sobre o Bixiga, foi possível entendermos a multiplicidade de formas de representar esse território. A partir desses filmes compreendemos três categorias centrais para a construção da representação desse território: a perspectiva branca e hegemônica, a perspectiva negra e, por último, a perspectiva periférica. Enquanto a primeira reforça o estereótipo de território italiano, a segunda perspectiva inverte esse polo de representação, argumentando que o Bixiga é, antes de tudo, um território negro. Sem inverter o polo ou criar uma imagem idealizada, a perspectiva periférica busca compreender esse território a partir do que ele é, um território intercultural, dentro de sua multiplicidade de expressões culturais, conflitos e tensionamentos.

Com essas bases conceituais, partimos para os capítulos finais, de compreensão do *corpus* delimitado para a análise. Discutimos a atuação do Coletivo Cinequebrada e da produtora Caramuja – pesquisa, memória e audiovisual, centrando no filme *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021). No terceiro capítulo, exploramos o impacto e a relevância das ações, eventos e produções audiovisuais realizadas pelo Coletivo Cinequebrada dentro de um contexto periférico do Bixiga. Nesta análise, revelamos como esse Coletivo, através de suas iniciativas criativas, contribui, significativamente, para as narrativas do território, desafiando representações estereotipadas e enriquecendo a compreensão da região. Ao mergulhar nos processos criativos, estratégias de articulação em rede e esforços em promover oficinas para jovens produtores, o capítulo ilustra a importância dessas ações coletivas na amplificação das vozes periféricas e na contestação das narrativas hegemônicas dominantes.

No quarto capítulo, por sua vez, a análise do documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021) mostrou como o Bixiga é construído de forma ativa pela cultura nordestina. Discutimos como o documentário juntamente com os esforços criativos da produtora Caramuja não apenas enriquecem as representações do território, mas também como estabelecem novos parâmetros para a produção cinematográfica na periferia. O capítulo examinou as inovações estéticas e narrativas introduzidas, destacando a capacidade dessas obras de influenciar a percepção do espaço urbano e de fomentar maior inclusão e diversidade na esfera cultural. Ao resgatar a história de atuação desse Coletivo bem como a análise de filmes anteriores

em que eles estiveram envolvidos, percebemos como esses processos criativos e experimentais, que foram utilizados nesse documentário, já vinham sendo construídos nessas produções anteriores.

Ao analisar a produção audiovisual periférica dos anos 2000, Souza (2012, p. 109), aponta três fatores, que influenciaram o surgimento dessa geração de produtores: as políticas culturais de Estado, o desenvolvimento e acesso às tecnologias digitais, e a proposta de novas propostas de políticas de representação, “que tentam se distanciar da ideia dos espaços periféricos como locais exclusivos de insegurança, perigo e violência”. Passados mais de 20 anos desse estudo, em nossas incursões de campo, foi possível percebermos a proliferação e profissionalização de muitos coletivos e iniciativas dentro desse contexto de produção audiovisual periférico.

Outro mecanismo, que demonstrou uma possibilidade, foi a utilização de Verbas Parlamentares. Atualmente, tem crescido o número de mandatos legislativos (nos níveis municipais, estaduais e federal), surgidos dentro de um contexto periférico e que disponibilizam verbas de seus gabinetes para fomentar ações culturais em seus territórios eleitorais.

Refletindo dentro de um contexto amplo sobre a multiplicidade de representações do Bixiga, é possível percebermos como as produções do Coletivo Cinequebrada e do documentário *Oxente, Bixiga!* (Fagundes; Vargas, 2021) com essas produções desafiam as percepções convencionais, propondo uma nova compreensão das dinâmicas entre espaço, identidade e representação.

Da mesma forma é relevante chamarmos a atenção para o fortalecimento de políticas públicas, uma vez que tais iniciativas contribuem para a consolidação de políticas culturais e urbanas, que reconheçam e promovam essa diversidade, sublinhando a necessidade de uma abordagem mais inclusiva, que valorize a multiplicidade de vozes e perspectivas dentro do cinema nacional.

Ao refletir sobre o sentido desse conceito de Cinema Periférico, é possível destacarmos três características desses coletivos, que já eram presentes desde a época do documentário *Videolência* (NCA, 2013): a articulação em rede, as políticas de representação e o trabalho de base. Tais características, também, estavam presentes nas iniciativas promovidas pelo Coletivo Cinequebrada e pela produtora Caramuja. A primeira, a articulação em rede, se mostrou como uma característica fundamental para esses coletivos, permitindo não apenas a partilha de recursos e conhecimentos, mas também a criação de um espaço colaborativo robusto para a

expressão cultural. Essa dinâmica de rede amplifica as vozes periféricas, garantindo que suas narrativas ressoem além dos limites geográficos e culturais de suas comunidades. Para além das iniciativas individuais, esses grupos voltam suas ações para as disputas dentro de âmbito coletivo. Nesse sentido, destacamos como essa articulação desafia os modos tradicionais de produção cinematográfica, oferecendo alternativas viáveis, que promovem a inclusão e a diversidade na indústria do cinema nacional.

A capacidade dos coletivos periféricos de engajar em disputas narrativas com as elites tradicionais representa um ato de resistência significativo. Essa confrontação não é apenas uma luta pelo espaço no discurso cultural dominante, mas também uma reivindicação de poder e autonomia na representação das realidades periféricas. A partir desses coletivos analisados nesta pesquisa, salientamos a importância de se refletir sobre como essas narrativas reconfiguram a compreensão de grupos subalternizados, promovendo um entendimento mais complexo e multifacetado, que contraria as simplificações e estereótipos frequentemente impostos pela mídia *mainstream*.

Por final, o trabalho de base demonstra o compromisso desses coletivos para a formação simbólica, seja a partir de oficinas criativas de produção, seja pelo fomento de sessões e atividades de cineclube, destacando-se como um pilar fundamental para a sustentabilidade e renovação do cinema periférico. Esse investimento na próxima geração não apenas garante a continuidade das práticas culturais periféricas, mas também insere novas vozes e perspectivas no panorama audiovisual.

Ao investigarmos sobre as representações audiovisuais do Bixiga, pontuamos como esses coletivos contribuem para um debate, que não apenas ilustra aspectos específicos desse território, como também reflete sobre os processos mais amplos de construção de identidades e representações em contextos urbanos. Primeiramente, identificamos como esses coletivos atuam como agentes cruciais na reivindicação e reconfiguração do espaço urbano, utilizando a arte e a comunicação como ferramentas de resistência e expressão cultural. Suas produções desafiam representações estereotipadas e hegemônicas, promovendo uma narrativa alternativa, que valoriza a diversidade e complexidade do Bixiga.

Nesse sentido, é possível percebermos a capacidade do audiovisual em capturar e transmitir as vivências, memórias e identidades, que compõem o tecido social do território. Os cineastas e coletivos não se limitam a ser meros observadores

da realidade social. Eles são participantes ativos na vida comunitária do Bixiga, cujas experiências e interações informam e enriquecem suas obras na construção de um processo criativo de dentro para fora, em que as representações audiovisuais emergem como expressões autênticas das realidades urbanas.

Em termos teórico-conceituais, este estudo contribui para o campo de estudos, que focaliza as formas de comunicação urbana ao evidenciar como as práticas de representação audiovisual se articulam no e pelo contexto urbano. Ao focar no Bixiga, um espaço de significativa diversidade e contestação, a pesquisa amplia o entendimento sobre como as identidades urbanas são construídas, negociadas e representadas através da criação audiovisual.

Como discutimos no segundo capítulo, neste processo de homogeneização e exclusão daqueles que não se enquadram dentro de um padrão imposto, o fortalecimento das identidades contribui para a manutenção de mecanismos contra-hegemônicos de resistência. Destacamos, também, a importância de considerar as dimensões sociais, culturais e políticas, que influenciam a produção de mídia em contextos urbanos, reforçando a noção de que a comunicação é um elemento chave na configuração das paisagens urbanas.

Como apontado por García Canclini (2001), essa homogeneização tende a esmaecer certos aspectos da criatividade, aprisionando-a em moldes pré-fabricados. Todavia, a realidade do cenário cinematográfico brasileiro, como evidenciado pela obra e iniciativas dos coletivos analisados, revela uma contracorrente vibrante de inovação e diversidade criativa. O Coletivo Cinequebrada e a produtora Caramuja exemplificam essa resistência, cada um a seu modo. Enquanto o Cinequebrada se destaca pela sua perspectiva particular na observação da realidade, a Caramuja inova tanto na forma quanto no conteúdo narrativo. O trabalho de Daniel Fagundes, por exemplo, reflete um acúmulo de experiências, que transbordam em soluções estéticas e criativas, as quais desafiam as normas convencionais de produção audiovisual.

Ressaltamos a importância de se fortalecer um conjunto de políticas públicas, que celebrem a diversidade cultural, provendo um terreno fértil para o florescimento de múltiplas perspectivas e formas de expressão. Políticas públicas, que incentivem a produção audiovisual local e garantam o acesso a espaços de exibição, são essenciais para a democratização da representação cultural. Da mesma forma, o envolvimento comunitário na gestão cultural, também, contribui para o fortalecimento da relação entre identidade, espaço e expressão artística.

Para as comunidades, especialmente em áreas urbanas historicamente marginalizadas como o Bixiga, a participação ativa na produção de representações culturais encoraja o engajamento de atores sociais e iniciativas culturais como meio de contar suas próprias histórias e influenciar a narrativa de seus territórios. Desse modo, a colaboração entre comunidades e criadores de mídia pode servir como um poderoso instrumento para a reivindicação de direitos urbanos, o fortalecimento da cidadania bem como a promoção da diversidade cultural.

A riqueza e a diversidade das expressões culturais do Bixiga desafiam as narrativas simplistas, ampliando a compreensão sobre a complexidade das interações urbanas. Nesse sentido, destacamos a importância de uma pesquisa etnográfica, que dialoga e cria laços com os interlocutores de campo. Nas obras analisadas, nas quais a relação com o território é tão direta, explorar a realidade social da qual os criadores audiovisuais estão inseridos, contribui muito para compreender os processos de produção dessas obras. Ao analisar especificamente a atuação dos coletivos audiovisuais, esta pesquisa ilumina as potencialidades do cinema e do audiovisual como meios de articulação social e cultural em ambientes urbanos.

Reiteramos que a identidade é uma construção fluida e multifacetada, particularmente em contextos urbanos densos e diversificados. Através das lentes do Bixiga, observamos que as representações audiovisuais não são apenas reflexos da realidade, mas agentes ativos na modelagem da percepção sobre o que é o território e quem são seus habitantes. Esse entendimento desafia a noção de identidade como algo estático, sugerindo que ela é continuamente negociada e redefinida em diálogo com o espaço e as narrativas culturais.

As práticas de comunicação se revelam não apenas como transmissão de mensagens, mas como ações, que influenciam a construção do espaço urbano. A pesquisa aponta para uma visão da comunicação urbana como um processo participativo, onde diversos atores sociais contribuem para a narrativa do espaço. Isso sugere novas direções teóricas, que abordem a comunicação como prática espacial, enfatizando a importância de perspectivas interdisciplinares, que integrem estudos urbanos, comunicação e outros campos de conhecimento das ciências sociais.

Embora abrangente em sua análise, esta pesquisa enfrenta limitações inerentes a qualquer investigação acadêmica. O tempo curto (dois anos) deste processo de mestrado impede que aprofundemos, ainda mais, nessas produções bem como na investigação de outras formas de representação audiovisual ou outros

contextos urbanos. Pelo fato de termos construído o recorte de análise ao longo do processo de produção da própria pesquisa, parte dos eventos em que estivemos presentes, contribuiu para a construção de um recorte analítico mais específico.

Pela condição contemporânea que vivemos atualmente, é possível percebermos a dificuldade em desenvolver uma inserção em campo, que vá para além de participações pontuais em eventos e que seja capaz de produzir uma investigação ainda mais aprofundada junto aos nossos interlocutores. A abrangência dos dados coletados está condicionada pelas produções disponíveis e pela acessibilidade aos membros dos coletivos para entrevistas e discussões. Com mais tempo de pesquisa, seria possível nos aprofundarmos em outras produções audiovisuais, que não foram contempladas nessas categorias analíticas, as quais levantamos nesta pesquisa: perspectiva branca, negra e periférica.

Por fim, as análises realizadas neste contexto de estudo devem ser consideradas com cautela. O Bixiga, com sua rica tapeçaria cultural e histórica, apresenta um caso singular, que pode não ser diretamente comparável a outros territórios urbanos. Portanto, enquanto as descobertas oferecem *insights* valiosos sobre a interação entre espaço urbano, identidade e representação audiovisual, elas são específicas ao contexto estudado. Cada contexto de estudo e análise, apesar das relações e semelhanças, possuem suas particularidades, que são específicas. Por isso, tais aspectos devem ser levados em consideração ao se desenvolver uma investigação acadêmica.

Identificadas essas limitações, acreditamos que elas apontam para várias direções promissoras para futuras pesquisas. Estudos subsequentes poderiam ampliar o escopo das representações audiovisuais analisadas, realizando uma pesquisa entre dois territórios ou incluindo uma gama mais diversificada de produções e coletivos tanto dentro quanto fora do Bixiga. Isso permitiria uma comparação mais rica entre diferentes formas de narrativa e representação urbana, enriquecendo o entendimento das dinâmicas culturais e sociais em diversos contextos. Na mesma lógica, refletimos sobre a importância do tempo para a elaboração de reflexões mais profundas e que tenham repercussões históricas mais significativas. Estudos futuros sobre a produção podem se debruçar sobre esta pesquisa como base para realizar essa análise comparativa.

Em diálogo com os Estudos de Culturais, outra possibilidade de investigação se debruça sobre a análise de recepção, tal como as desenvolvidas por Lopes (2003),

Greco (2014) e Freire Filho (2004), dessas obras pelo público e pelas comunidades locais. Tal investigação oferecerá uma dimensão adicional à compreensão de como as representações audiovisuais influenciam e são influenciadas pela percepção do espaço urbano. Investigar as interações entre criadores, obras e audiências poderia revelar novas camadas de significado, impacto dessas obras e agência na construção de identidades urbanas.

Por último, vale destacarmos a possibilidade de futuros estudos sobre o tema. Nesse aspecto, podem vir a ser explorada a relação entre representação audiovisual e políticas públicas, examinando como as narrativas criadas pelos coletivos e suas produções podem afetar ou ser afetadas por políticas culturais e de planejamento urbano. Tal pesquisa contribuiria para um entendimento mais profundo das interseções entre arte, cultura e desenvolvimento urbano, oferecendo *insights* valiosos para formuladores de políticas, ativistas e comunidades.

Na mesma linha, destacamos a importância de uma abordagem etnográfica, mesclada à utilização de dados macro, para compreendermos o impacto subjetivo de tais políticas públicas na vida das pessoas. As limitações deste estudo, portanto, não diminuem seu valor. Ao contrário, elas abrem caminho para investigações futuras, que podem expandir e aprofundar o conhecimento sobre a complexa relação entre espaço urbano, identidade e representação audiovisual.

O processo de pesquisa para esta dissertação foi uma jornada de descobertas, desafios e crescimento pessoal – e, neste momento, peço licença para escrever na primeira pessoa do singular –, tendo possibilitado a reconexão com a minha trajetória profissional e de vida, com assuntos de interesse pessoal e com temas e pessoas, que me mobilizam. Nesse sentido, finalizo esta etapa de minha vida, que é a pesquisa de mestrado, muito mais fortalecido e maduro do que entrei. Entretanto, acreditamos no valor público desta pesquisa, que contou com bolsa de estudos de um órgão do governo federal, que é a CAPES. Assim, acreditamos, também, ser dever de um trabalho acadêmico desenvolver uma pesquisa, que sirva aos interesses públicos.

Ao longo do Mestrado, nós nos empenhamos em articular o conhecimento nas diversas disciplinas cursadas, a fim de nos aprofundarmos na complexidade deste estudo. Outro aspecto desafiador foi estabelecer uma conexão autêntica e respeitosa com as comunidades e indivíduos, cujas histórias e experiências foram centrais para este estudo.

Finalizando esta etapa do Mestrado, trabalharemos para retornar às comunidades e coletivos este conhecimento desenvolvido até aqui. Aprender a ouvir, a observar e a engajar de maneira ética e empática foram lições fundamentais, que reforçaram a importância da responsabilidade do pesquisador em produzir um conhecimento sobre uma realidade, que não é a sua. Os aprendizados obtidos ao longo desta pesquisa vão além do âmbito acadêmico, tocando em questões profundas sobre o poder da narrativa, a importância da representação e o valor do espaço urbano como palco de expressões culturais e identitárias.

A importância social e cultural desta pesquisa reside na sua contribuição para a compreensão e valorização do Bixiga e de territórios semelhantes, que, frequentemente, são marginalizados ou mal interpretados nas narrativas dominantes para além dos interesses mercadológicos. A contribuição deste trabalho pode se dar tanto no âmbito acadêmico como também servir como um catalisador para o diálogo, a reflexão e a ação em prol de cidades mais inclusivas, representativas e vibrantes culturalmente.

Ao focar nas representações audiovisuais produzidas por coletivos locais, este estudo não apenas destaca a riqueza cultural e a complexidade do Bixiga, mas também reafirma a importância de ouvir e valorizar as perspectivas locais na construção de narrativas sobre o espaço urbano. Esperamos que este estudo possa contribuir para o fortalecimento dessas e outras comunidades para a luta pela preservação da diversidade urbana, mostrando como as práticas artísticas e comunicativas podem ser formas poderosas de reivindicação de espaço e resistência cultural. Esperamos, ainda, que esta pesquisa, também, possa contribuir para futuros pesquisadores, que queiram se debruçar sobre a análise cinematográfica conjugada com uma abordagem etnográfica. Esta reflexão final é, também, um convite à continuidade para refletirmos sobre o papel da cultura, da arte e da comunicação na construção de espaços urbanos mais justos, plurais e que sirvam para o desenvolvimento da cidadania.

REFERÊNCIAS

ADERALDO, Guilherme. Linguagem audiovisual e insurgências populares: reconstituindo uma experiência associativa entre jovens vídeo-ativistas nas “periferias” paulistanas. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 18, n. 44, p.74-101 2017. DOI: <https://doi.org/10.22456/1984-1191.75734>

ADERALDO, Guilherme. Periferias “móveis”: seguindo experiências de realizadores (áudio)visuais nas margens da metrópole. *In*: VIDAL, Candice; GUEDES, André Dumans (Org.). **Antropologia das mobilidades**. Brasília: ABA Publicações, 2021. p. 459-486.

ADERALDO, Guilherme. **Reinventando a “cidade”**: disputas simbólicas em torno da produção e exibição audiovisual de “coletivos culturais” em São Paulo. 2013. Tese (Doutorado) – Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

AGIER, Michel. Do direito à cidade ao fazer-cidade: o antropólogo, a margem e o centro. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p.483-498, 2015.

ALMENDARY, Livia Chede; BORELLI, Silvia Helena Simões. Juventudes e documentário em São Paulo: ativismo cultural e políticas de visibilidade. **Revista Ciências Sociais Unisinos**, v. 57, n. 2, p.214-225, 2021. DOI: <https://doi.org/10.4013/csu.2021.57.2.06>

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**. Lisboa: Teorema, 2004.

AVELAR, Milena Signor. **Rede social Bela Vista**: dinâmicas comunicacionais e urbanas e seus sentidos políticos no Bixiga. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2019.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BORDWELL, David. **Sobre a História do Estilo Cinematográfico**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2016.

BRAS, João Marcelo. **A Casa do Mestre Ananias (Bixiga) e os atravessamentos da capoeira ancestral na metrópole paulistana**: comunicação, culturas urbanas e identidades. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2021.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança nas ruas**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2018.

CAIAFA, Janice. Apresentação ao Dossiê Comunicação urbana. **Revista Eco Pós**, v. 20, n. 3, p. 1-9, 2017.

CAIAFA, Janice. Comunicação e diferença nas cidades. **Lugar Comum – Estudos de Mídia, Cultura e Democracia**, n. 18, p. 91-101, 2002.

CAIAFA, Janice. Sobre a etnografia e sua relevância para o campo da comunicação. **Questões Transversais**, São Leopoldo, v. 7, n. 14, p. 1-10, 2020.

CARMO, Íris Nery do. O perigo das dobras: iconografias e corporalidades no feminismo contemporâneo. Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, Brasil, **Sociol. Antropol.**, v. 8, n. 1, p. 192-222, jan./abr. 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/2238-38752017V817>

CARVALHO, Noel dos Santos (Org.). **Cinema Negro Brasileiro: História e Crítica**. Campinas: Papyrus, 2022.

COSTA, Sérgio. **Pós-Colonialismo e *Differánce***: Dois Atlânticos. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

CRUCES, Francisco (Coord.). **Cosmópolis: nuevas maneras de ser urbanos**. Barcelona: Gedisa, 2016.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografia dos Estudos Culturais** – uma versão latinoamericana. Belo Horizonte: Autêntica, 2010 (*Versão online*).

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos culturais latino-americanos e Jesús Martín-Barbero: mais afinidades do que disputas. **Matrizes**, n. 12, v. 1, p. 99-113, 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v12i1p99-113>

FANON, Franz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FERNANDES, Cintia; HERSCHMANN, Micael. Usos da cartografia nos estudos de comunicação e música. **Fronteiras – Estudos Midiáticos**, v. 17, n. 3, p. 290-301, 2015.

FREIRE FILHO, João. Por uma nova agenda de investigação da história da TV no Brasil. **Contracampo**, n. 10/11, p. 201-218, 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/538>. Acesso em: 20 out. 2023.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca; LAGES, Mauricio. A virada das mobilidades: fluxos, fixos e fricções. **Revista Crítica de Ciências Sociais [Online]**, n. 123, p. 121-142, 2020.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad**. 2. ed. Barcelona: Paidós, 2001.

GAUTHIER, Guy. **O Documentário, um outro cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GRAMSCI, Antônio. **Cadernos do Cárcere**. Volume 1: Introdução ao estudo da filosofia. A filosofia de Benedetto Croce. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira. 1999.

GRECO, Clarice. O culto dos fãs online e a transformação de Avenida Brasil em um cult nacional. **Revista Geminis**, [S. l.], v. 5, n. 3, p. 63–78, 2014. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/204>. Acesso em: 01 mar. 2024.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. da PUC-RJ. 2016.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Brasília: Unesco, 2003.

HALL, Stuart. Quem Precisa da Identidade? *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 103-133.

HARVEY, David. O direito à cidade. **Lutas Sociais**, São Paulo, n. 29, p. 73-89, jul./dez. 2012.

HOOKS, Bell. **Olhares Negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019

JACQUES, Paola. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

LEITÃO, Cláudia Sousa. Da Sociedade em Rede à Comunidade-Rede: a economia criativa brasileira tecendo redes e fazendo comunidades. *In*: LEITÃO, Cláudia Sousa. **Criatividade e emancipação nas comunidades-rede: contribuições para uma economia criativa brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural; Editora WMF Martins Fontes, 2023. p. 289-318.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo. A Telenovela Brasileira: uma Narrativa Sobre a Nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 26, p. 17-34, jan/abr, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/37469>. Acesso em: 15 out. 2023.

MAGNANI, José Guilherme. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais [online]**, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.

MARCUS, George. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. **Annual Review of Anthropology**, v. 24, p. 95-117, 1995.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Diversidade em convergência. **Matrizes**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 15-33, 2014a.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014b.

MASSEY, Doreen. Um Sentido Global de Lugar. *In*: ARANTES, Antonio A. **O espaço da diferença**. Campinas, SP: Papirus, 2000. p. 176-185.

MORENO, Júlio. **Memórias de Armandinho do Bixiga**: depoimento a Júlio Moreno. São Paulo: Ed. do Senac São Paulo, 1996.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

OLIVEIRA, Luciana de. Etnografia, pesquisa multissituada e produção de conhecimento no campo da comunicação. **Questões Transversais**, São Leopoldo, v. 5, n. 10, p. 72-82, 2018.

PEIRANO, Mariza. **A Favor da Etnografia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

PEREIRA, Simone Luci *et al.* Territórios, deslocamentos, comunicação urbana: uma análise do documentário *Oxente, Bixiga!*. **Revista Fenix**, 2024 (no prelo).

PEREIRA, Simone Luci. Alternativos, autorais, resistentes: coletivos musicais, festas e espaços de música em São Paulo. *In*: FERNANDES, Cintia; HERSCHMANN, Micael (Org.). **Cidades musicais**: comunicação, territorialidade, política. Porto Alegre: Sulina, p.191-220, 2018.

PEREIRA, Simone Luci; AVELAR, Milena Signor. Rede social Bela Vista: ativismos urbanos, redes e dinâmicas comunicacionais no Bixiga. **ANIMUS – Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, v. 19, n. 40, p. 230-252, 2020.

PEREIRA, Simone Luci; BRAS, João Marcelo; RODRIGUES, Juliana Conartoli. Usos da cultura, dinâmicas de produção/consumo solidário e ativismos: tensões e diálogos no Bixiga/São Paulo. **E-Compós**, v. 26, p. 1-21, 2023. DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.2715>

PEREIRA, Simone Luci; GHEIRART, Oziel. The Independent Electronic Music Party Scene/Circuit in São Paulo: A Panorama of the 2010s. **Latin American Perspectives**, California/USA, v. 50, n. 3, p. 118-133, 2023. DOI: <https://doi.org/10.1177/0094582x231172437>

PEREIRA, Simone Luci; PONTES, Everton Vitor; BEZERRA, Priscila; RODRIGUES, Juliana. Apropriações da cidade em práticas musicais juvenis em São Paulo: experiências de uma pesquisa coletiva. *In*: ALVARADO SALGADO, Sara Victoria; JARAMILLO, Oscar (Comp.). **Violencias, contra-hegemonías y re(ex)istencias en clave de niñeces y juventudes latinoamericanas**. Manizales/Colombia: CINDE; CLACSO, 2023 (no prelo). p. 223-276.

PEREIRA, Simone Luci; RETT, Lucimara; BEZERRA, Priscila. Músicas e sons que ecoam pelas ruas da cidade: o evento Paulista Aberta. **E-Compós**, Brasília, v. 24, p.1-22, 2021. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2267>. Acesso em: 3 fev. 2023.

PERUZZO, Cicilia M. Krohling. Revisitando os Conceitos de Comunicação Popular, Alternativa e Comunitária. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO*, 29., 2006. Brasília. **Anais...** Brasília: INTERCOM, 2006.

PÉTONNET, Colette. Observação flutuante: o exemplo de um cemitério parisiense. **Antropolítica**, Niterói, v. 25, n. 1, p. 99-111, 2008.

PRYSTHON, Angela. Do Terceiro Cinema ao cinema periférico. Estéticas contemporâneas e cultura mundial. **Revista Periferia**, v. 1, n. 1, p. 79-89, jan./jun. 2009. DOI: <https://doi.org/10.12957/periferia.2009.3421>.

PRYSTHON, Angela. Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo. **Revista Famecos**, v. 10, n. 21, p. 43-50, 2008. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2003.21.3212>.

RESTREPO, Eduardo. **Etnografia: alcances, técnicas y éticas**. Bogotá: Enviñon Editores, 2016.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.

ROCHA, Gilmar. A etnografia como categoria de pensamento na antropologia moderna. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 14/15, p. 1-382, 2006.

RODRIGUES, Juliana Conartoli. **Al Janhia em tempos de pandemia: comunicação urbana, consumo cultural e ativismos em multiterritórios**. 2022. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2022.

ROLNIK, Raquel. Territórios Negros nas Cidades Brasileiras: etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro. *In: SANTOS, Renato Emerson dos (org)*. **Diversidade, Espaço e Relações étnico-raciais, o negro na Geografia do Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SCHNECK, Sheila. **Bexiga: cotidiano e trabalho em suas interfaces com a cidade (1906-1931)**. 2016. Dissertação (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-01092016-155844/pt-br.php>. Acesso em: 10 mai. 2023.

SCHNECK, Sheila. **Formação do bairro do Bexiga em São Paulo: loteadores, proprietários, construtores, tipologias edilícias e usuários (1881-1913)**. 2010. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-01062010-111349/pt-br.php>. Acesso em: 10 mai. 2023.

SODRÉ, Muniz. **A Ciência do Comum**. Notas para o método comunicacional. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

SOUZA, Gustavo. O Audiovisual nas Periferias Brasileiras: Fatores para o Desenvolvimento da Produção. **Cadernos CEMPEC**, v. 2, n. 2, p. 109-130, 2012. DOI: <https://doi.org/10.18676/cadernoscenpec.v2i2.175>

SOUZA, Gustavo. Representações do cotidiano em documentários de periferia. **Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, v. 15, n. 29, p. 246-260, 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2010.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica à imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 528 p.

VARGAS, Fernanda. **Bixiga-Mombaça: entre lugares, percursos e memórias**. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas e Sociais) – Programa de Pós-graduação em Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do ABC, São Bernardo do Campo, 2019.

VENANZONI, Thiago Siqueira. Os sentidos da diversidade: políticas culturais e coletivos audiovisuais. Dossiê – Para além da reparação: a produção cultural desde perspectivas afrodiáspóricas. **Políticas Culturais em Revista**, v. 14, n. 2, 2021. DOI: <https://doi.org/10.9771/pcr.v14i2.43213>.

WOODWARD, Katheryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 7-72.

FILMOGRAFIA

2 Meses e 23 minutos. Direção: Fábio Ranzani de Paiva, Rogério Pixote e Daniela Bortman. São Paulo, 2013. (Documentário).

3º Aniversário Rua de Lazer Maria José. São Paulo, 2022 (3 min), color. Coletivo Cinequebrada. *YouTube* (Documentário).

A NEGAÇÃO do Brasil. Direção Joel Zito Araujo. São Paulo, 2000 (82 min), color (documentário)

BATERIA 013 com Lula. São Paulo, 2022 (1 min), color. Coletivo Cinequebrada. *YouTube* (Documentário).

BEXIGA, ano zero. Direção: Regina Jehá. Produtora: Lauper Filmes. São Paulo, 1971 (11 min), color (Documentário).

BRANCO Sai Preto Fica. Direção: Adirley Queirós, Produtora: Cinco da Norte. Brasília – DF, 2014 (83 min), color (ficção).

CAMPANHA de Arrecadação – Comunidade Maria José. São Paulo, 2020 (3 min), color. Coletivo Cinequebrada. *YouTube* (Documentário).

CARNAVAL de Rua – Blocos do Bixiga. São Paulo, 2023 (10 min), color. Coletivo Cinequebrada. *YouTube*. (Documentário).

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. São Paulo, 2002 (130 min), color. Produção O2 Filmes (Ficção).

DENTRO da Minha Pele. Direção: Toni Venturi e Val Gomes. Produção: Olhar Imaginário. Distribuição: Globoplay. São Paulo, 2020 (85 min), color (Documentário).

ESTAÇÃO Carandiru. Direção Hector Babenco. Produção: HB Filmes e Globo Filmes. Distribuição: Sony Pictures Classics e Columbia Tristar. São Paulo, 2003, color. (Ficção).

EXPOSIÇÃO 75 Anos Bloco Esfarrapados – MUMBI. São Paulo, 2022 (3 min), color. Coletivo Cinequebrada. *YouTube*. (Documentário).

GUIDÃO – Maria e outras histórias. São Paulo, 2022 (2 min), color. Coletivo Cinequebrada. *YouTube*. (Videoclipe).

HELEN. Direção: André Meirelles Collazzo. Produção: Prosperidade Content. São Paulo, 2021 (98 min), color. (Ficção).

INAUGURAÇÃO da Rua de Lazer na Maria José – Comunidade Maria José. São Paulo, 2019 (3 min), color. Coletivo Cinequebrada. *YouTube*. (Documentário).

INFILTRADOS na Klan. Direção: Spíke Lee. São Paulo, 2018 (135 min), color. Estados Unidos: Universal Pictures (Ficção).

INTOLERÂNCIA. Direção: D.W. Griffith Lee. São Paulo, 1916 (180 min), P&B. Estados Unidos: David W. Griffith Color (Ficção).

JORNADA do Patrimônio 2022 – Quilombo Saracura Vai-Vai. São Paulo, 2022 (3 min), color. *YouTube* (Documentário).

MARIA e Outras Histórias. Direção: André Nogueira. Reprodução: Canal do Youtube Coletivo Cinequebrada. São Paulo, 2022 (24 min), color (Documentário).

MARTE um. Direção: Gabriel Martins, 2022, Contagem, MG (115min), Produção: Filmes de Plástico, Color (Ficção).

NASCIMENTO de uma nação. Direção: D.W. Griffith Lee. São Paulo, 1915 (195 min), P&B. Estados Unidos: David W. Griffith Corp (Ficção).

O Pai da Rita. Direção: Joel Zito Araujo. Produção: Casa de Criação; Distribuição: O2 play. São Paulo, 2022 (97 min), color (Ficção).

O Vendedor de Linguíça. Direção: Glauco Mirko Laurelli. Produção: PAM Filmes. São Paulo, 1962 (74 min), color.

OXENTE, Bixiga! Direção: Daniel Fagundes e Fernanda Vargas. Produção: Caramuja – Pesquisa, Memória e Audiovisual. São Paulo, 2021 (78 min), color (Documentário).

RUA de Lazer Batalha de RAP. São Paulo, 2022 (3 min), color. Coletivo Cinequebrada. *YouTube* (Documentário).

RUA de Lazer Maria José – 1 ano. São Paulo, 2020 (2 min), color. Coletivo Cinequebrada. *YouTube* (Documentário).

TEU Mundo Não Cabe Nos Meus Olhos. Direção: Paulo Nascimento. Produção: Accorde Filmes (Ficção). São Paulo, 2018 (96 min), color.

UM dia com Jerusa. Direção: Viviane Ferreira. Produção: Odun Formação & Produção. São Paulo, 2020 (74 min), color (Ficção).

UM homem com uma câmera. Direção: Dziga Vertov, 1929 (68 min), P&B. URSS (Documentário).

VIDEOLÊNCIA. Direção: Núcleo de Comunicação Alternativa – NCA. Produção: NCA. São Paulo, 2013 (59 min), color (Documentário).

X Festival Inter Rua do Larguinho da Maria José. São Paulo, 2023. Coletivo Cinequebrada. *YouTube*. (Documentário).

INTERNET

Cinema como elo Comunitário entrevista Coletivo Cinequebrada.
<https://open.spotify.com/episode/7K0CiOXVVzU1Z9ycb6lpNe>

Canal do *YouTube* Cinequebrada.
<https://www.youtube.com/channel/UC0iNcVgqHK0ndtKe6poDnsQ>