



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

**TERRITORIES, DISPLACEMENTS, URBAN  
COMMUNICATION: AN ANALYSIS OF THE  
DOCUMENTARY *OXENTE, BIXIGA!***

**Simone Luci Pereira\***

**Universidade Paulista – UNIP**

 <https://orcid.org/0000-0002-7412-2129>  
[simonelp@uol.com.br](mailto:simonelp@uol.com.br)

**Gustavo Souza da Silva\*\***

**Universidade Paulista – UNIP**

 <https://orcid.org/0000-0003-0134-9207>  
[gustavo03@uol.com.br](mailto:gustavo03@uol.com.br)

**Fábio Ranzani de Paiva\*\*\***

**Universidade Paulista – UNIP**

 <https://orcid.org/0009-0009-2191-1800>  
[fabioranzani.paiva@gmail.com](mailto:fabioranzani.paiva@gmail.com)

**RESUMO:** Analisamos o documentário brasileiro *Oxente, Bixiga!* (Fernanda Vargas e Daniel Fagundes, 2021), que aborda a presença de nordestinos na região do Bixiga (São Paulo), conhecido hegemonicamente como “bairro de italianos” e traz visibilidade ao silenciamento/ocultamento de outros grupos do local (negros, nordestinos, indígenas). O objetivo é compreender, pela análise fílmica articulada ao contexto de produção/circulação, sentidos de comunicação urbana e construções de identidades de grupos subalternizados em territorialidades interculturais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bixiga; documentário; comunicação urbana; território

---

\* Pesquisadora do CNPq - Bolsista de Produtividade em Pesquisa (PQ-2). Doutorado em Ciências Sociais - Antropologia (2004) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora Titular do PPG Comunicação (Mestrado e Doutorado) da Universidade Paulista – UNIP. Professora Colaboradora do PPG Comunicação da UERJ.

\*\* Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista.

\*\*\* Mestre no Programa de Comunicação no PPGCOM Unip, bolsista CAPES.

**ABSTRACT:** We analyzed the Brazilian documentary *Oxente, Bixiga!* (Fernanda Vargas and Daniel Fagundes, 2021), which addresses the presence of Northeasterners in the Bixiga region (São Paulo), hegemonically known as the “Italian neighborhood”; the documentary brings visibility to the silencing/hiding of other local groups (Blacks, Northeasterners, indigenous). The aim is to understand, through film analysis articulated to the context of production and circulation, meanings of urban communication and identity constructions of subaltern groups in intercultural territorialities.

**KEYWORDS:** Bixiga; documentary; urban communication; territory

*Oxente, Bixiga!* é um documentário brasileiro de longa-metragem, lançado em 2021 pela produtora *Caramuja - Pesquisa, Memória e Audiovisual*, gerida por Daniel Fagundes e Fernanda Vargas, os quais assinam também a direção e o roteiro do filme. O filme aborda a contribuição das populações nordestinas para a construção do Bixiga, região hegemonicamente conhecida como “bairro de italianos”, localizada no distrito da Bela Vista, área central de São Paulo.<sup>1</sup> O uso - no título - da expressão “oxente” ligada a uma linguagem e prosódia local, deixa clara a evocação de presença associada a esse espaço e lugar físico e imaginário que é a região nordeste do Brasil.

Compreendemos esse documentário como detonador ou acionador de uma série de aspectos e questões que mobilizam as trajetórias de reflexão dos autores deste artigo, a saber: as territorialidades urbano-comunicacionais da cidade articuladas pelas noções de comunicação urbana (CAIAFA, 2017; PEREIRA; RETT; BEZERRA, 2021) e mobilidades (URRY, 2007; FREIRE-MEDEIROS; LAGES, 2020; ADERALDO, 2021) que ali se esboçam; os apagamentos/silenciamentos de grupos subalternizados na cidade; a produção audiovisual realizada por sujeitos das periferias da cidade em suas formas de apresentação e reivindicação de (re)existência, mais interessada nas particularidades e ambiguidades dos personagens que, necessariamente, na comprovação de uma tese prévia.

O objetivo deste artigo é analisar e compreender, a partir do filme *Oxente, Bixiga!*, a região do Bixiga como territorialidade constituída por nós de muitos fluxos e redes da cidade (e de fora dela) compondo determinadas “gramáticas comunicativas urbanas”, bem como as cidades como “um sistema de interação comunicativa” (PRYSTHON, 2006, p. 7) entre seus muitos atores e agentes. Percebemos que este aspecto está presente dentro e fora do filme, em que vão se esboçando alianças em rede (BUTLER, 2018) que se (re)fazem de maneira dinâmica, conectando e fazendo dialogar centro e periferia, ativismos urbanos e culturais, sujeitos que vivem e/ou que frequentam

<sup>1</sup> Antes desta produção, Fernanda havia realizado mestrado sobre a região do Bixiga, intitulado “Bixiga - Mombaça: entre lugares, percursos e memórias” (VARGAS, 2019).

a região e que se reconhecem naquela localidade em maior ou menor medida. Isso faz do Bixiga uma territorialidade urbano-comunicacional que conecta muitos fluxos, trajetórias e sentidos em disputa (algo que também é ressaltado no documentário), entre ruas e redes, em seus aspectos materiais, simbólicos e midiáticos.

A metodologia de análise se concentra na articulação da descrição e análise fílmica entremeada aos contextos que envolvem o documentário (BERNARDET, 2003), a partir de dados produzidos em trabalho de campo de base/inspiração etnográfica (PEREIRA et al, 2023; GEERTZ, 1989) em algumas sessões públicas de exibição e discussão do filme e conversas informais com seus produtores/diretores e o público.

Além de termos assistido ao filme individualmente, também participamos de algumas sessões públicas de exibição - seguidas de debate e/ou rodas de conversa - em quatro oportunidades em 2022 e 2023. Nestas sessões, estivemos presentes assistindo às exibições, fazendo observação das situações, participando dos debates, nos apresentando como pesquisadores, realizando registros audiovisuais, anotações em diário de campo e conversando formal ou informalmente com realizadores do filme, organizadores dos eventos e demais participantes. As informações ali produzidas por meio do trabalho de campo foram centrais para a elaboração desta reflexão, na medida em que se entrelaçam com a análise fílmica realizada. De acordo com Geertz (1989), as situações vividas no campo incluem uma atenção ao que é visto, escutado e narrado pelos sujeitos e grupos a partir de seus pontos de vista, tornando-se dados de pesquisa. Nesse sentido, a participação nos eventos de exibição dos filmes e suas rodas de conversa/debates foram momentos importantes para auscultar as explicações e narrativas dos próprios realizadores sobre a obra e sobre suas trajetórias de vida (que, segundo eles, se mostram em articulação). A presença e participação de outros pesquisadores, de lideranças de coletivos e movimentos sociais e do público em geral, trouxe-nos perspectivas sobre histórias do bairro, da região e da cidade, trajetórias biográficas e impressões do público bem como o reconhecimento de suas vidas nas telas, contribuindo para pensarmos nas reverberações midiáticas no cotidiano da urbe, sugerindo a importância de atentarmos para as cidades e a vida urbana perpassadas pela mediação.

Entendemos que as cidades se mostram em constante transformação e as linguagens midiáticas e as mídias atuam também nas representações e simbolizações dessas mudanças, bem como colaboram e influenciam (em maior ou menor medida) na sua ocorrência. Numa dinâmica de reverberações e mútuas influências, as mídias, suas linguagens - como o documentário aqui em foco - e a cidade podem ser compreendidas a

partir dos processos sociais em jogo, da mesma forma com que as dinâmicas da vida urbana são melhor apreendidas levando-se em conta o que as muitas telas constroem e nos informam em seus regimes de representação, visibilidades e ausências. Assim se elabora nossa abordagem e estratégia analítica do documentário *Oxente, Bixiga!* neste artigo, na qual prevalece, de acordo com Prysthon (2006, p. 257-258), a “perspectiva de estabelecer elos” entre os fenômenos da vida urbana, “o filmico (modos de representar as cidades através do cinema, ou uma estética de representação urbana do cinema latino-americano (...)) e o cinematográfico (contextos nos quais os filmes são produzidos e consumidos (...))”.

O artigo se inicia com esta breve introdução, seguida de uma contextualização e discussão sobre esta territorialidade (HAESBAERT, 2014; SANTOS; BECKER, 2006) urbano-comunicacional que é o Bixiga, trazendo aspectos históricos da região, as disputas e reivindicações por legitimação, memórias, tradições e identidades ali em jogo - entre negociações e conflitos - nos dias atuais. Em seguida, adentramos na análise do documentário *Oxente, Bixiga!* dividida em duas etapas: uma primeira mais descritiva do longa e uma segunda mais analítica, na qual aprofundaremos algumas questões levantadas pelo filme em diálogo com debates advindos dos estudos do campo do cinema documental.

## BIXIGA COMO TERRITORIALIDADE URBANO-COMUNICACIONAL

De acordo com Schneck (2018, p.1), a região do Bixiga (distrito da Bela Vista) - área central da cidade de São Paulo - teve papel importante “no processo de transformação urbana ocorrido em São Paulo entre o final do século XIX e início do XX”, tanto do ponto de vista espacial e das mudanças do perfil urbano vivido na época, como também no que diz respeito às “formas de sociabilidade, assim como de tensões existentes entre os diferentes grupos sociais que viveram o bairro” (p.1). O Bixiga possui um histórico de constituição e ocupação que revelam traços da história mais ampla da cidade: primeiramente por indígenas; já no final do século XIX, por negros estabelecidos em um quilombo urbano em torno do córrego da Saracura; depois ocupado também por imigrantes italianos na virada para o século XX; por migrantes oriundos do nordeste do Brasil a partir dos anos 1950/60; e, mais recentemente, por imigrantes e refugiados da Palestina e do continente africano.

Se o Bixiga tem sido por muitos anos edificado na memória social e midiática hegemonicamente como “bairro de italianos”, isso se deve a fatores relacionados aos processos hegemônicos socioculturais e étnicos que estabeleceram primazias em torno de classe, raça e origem geográfica, trazendo um certo apagamento ou silenciamento das diferenças de grupos subalternizados que ali se estabeleceram e ainda vivem de maneira atuante e potente (VARGAS, 2019): negros, nordestinos, indígenas e demais imigrantes e refugiados na atualidade. Claro que há vozes dissonantes em meio a esse processo, tais como alguns exemplos que apontamos acima, bem como pesquisas e as práticas de coletivos, grupos e movimentos sociais que vêm, já há algumas décadas, sublinhando a presença nordestina, baiana e negra na região e que, nos últimos anos, tem ganhado mais visibilidade em debates públicos e midiáticos<sup>2</sup>.

Compreendemos o documentário *Oxente, Bixiga!* em meio a estas reivindicações de releitura e ressignificação da região, trazendo à tona processos de silenciamento e as vidas e experiências desses grupos, aliadas a uma discussão corrente e cada vez mais presente a respeito dos marcadores socioculturais da diferença em suas articulações/interseccionalidades (BRAH, 2006; CARRERA, 2021).

Pela perspectiva da interculturalidade (GARCIA CANCLINI, 2007) – não utilizada aqui de maneira acrítica ou apaziguadora dos conflitos e desigualdades – percebem-se na região zonas intersticiais de negociação e conflito entre grupos culturais, perfazendo territorialidades (HAESBAERT, 2014), eventos culturais e um cotidiano marcado por esta condição intercultural paradoxal. Temos acompanhado e analisado esta região há alguns anos num trabalho de pesquisa de campo e documental que evidencia essas marcas no cotidiano, como por exemplo: na paróquia Nossa Senhora Achiropita e suas festas anuais que evidenciam a presença negra e nordestina entre os organizadores e frequentadores e na própria comida; nas formas de ativismo urbano e cultural levados à frente pela Rede Social Bela Vista (PEREIRA; AVELAR, 2020), um coletivo de coletivos

<sup>2</sup> Citamos, como exemplo, as discussões e atuações de grupos locais e movimentos negros (reunidos em torno do coletivo denominado Mobiliza Saracura Vai-Vai) em torno das obras de construção da estação do metrô da Linha 6 – Laranja na região, em princípio, batizada como “14 Bis”, em referência à praça ali existente. Durante as escavações, em abril/maio de 2022, foram encontradas evidências arqueológicas de um quilombo urbano que havia naquele lugar na virada do século XIX/XX, em torno do córrego da Saracura (hoje canalizado). As obras do metrô foram interrompidas para estudos técnicos e logo foram retomadas pela construtora. A partir disso, o coletivo organizado vem reivindicando: 1. a paralisação das obras para estudos mais aprofundados e o recolhimento dos vestígios arqueológicos; 2. a construção de um museu/memorial que guarde esses vestígios e seja um local de educação patrimonial; 3. e a mudança do nome da estação de metrô para “Saracura/Vai-Vai”, invocando a memória e presença negra no nome do quilombo e do córrego e da Escola de Samba ali existente. Essa movimentação vem ganhando algum espaço nos meios de comunicação hegemônicos.

que age na promoção de eventos culturais e ações sociais na região, congregando representantes das cantinas italianas, da Escola de Samba Vai-Vai, de coletivos ligados às causas LGBTQIA+, entre outros; nos eventos e ações da Casa do Mestre Ananias, um espaço de capoeira ancestral do Recôncavo Baiano mas que também está envolvido em ações mais amplas junto a outros grupos culturais e étnicos do bairro; na existência do espaço Al Janiah, um bar/restaurante/centro cultural palestino que agrega muitos ativismos (para além da luta palestina) em seu público e na sua programação cultural-política, envolvendo-se ainda com as causas de outros grupos presentes no Bixiga.

Ocorre no Bixiga um processo largo e dinâmico de interculturalidade e hibridismos. Garcia Canclini (2001) – ao discutir as culturas híbridas em tempos globalizados na segunda edição do livro de mesmo nome publicado originalmente na década de 1990 – assevera que é preciso pensar em processos de hibridismos que são dinâmicos, incompletos e feitos de negociações conflituosas (em maior ou menor medida), nos quais disputas por sentidos de identidade e pertencimento ocorrem a todo momento, deslocando e reconfigurando memórias e tradições de grupos, entre negociações, hierarquias e suas dimensões políticas de legitimação. Hibridismo, portanto, não entendido como fusão harmoniosa e sem contradições. Os processos de hibridismo e interculturalidade referidos por Garcia Canclini dizem respeito às formas como eles se constituem nas culturas urbanas e nas interações produzidas entre fluxos locais, globais, cosmopolitas, diaspóricos e midiáticos, os quais constroem uma proliferação de expressões “impuras” e de poderes “oblíquos” criativos, transitivos, contingenciais e provisórios. Nesses processos, estão presentes diferenças e desigualdades nas quais tradições e identidades ganham protagonismo em suas formas de apropriação e ressignificação, e não como permanência ou estabilidade.

Observemos as especificidades da presença nordestina na região do Bixiga. A partir dos anos 1940 até 1970, o Brasil passou por um fenômeno sociodemográfico marcante, que foi a intensa migração de pessoas advindas da região nordeste para a região sudeste do país, notadamente para São Paulo (MELO; FUSCO, 2019), contribuindo para os processos de urbanização e crescimento das metrópoles e utilizando a força de trabalho de outras regiões do país para o incremento econômico industrial e de serviços. Mesmo atentando para o fato de que, a partir dos anos 1980 em diante, houve uma redução dos fluxos migratórios para a região metropolitana de São Paulo, apontamos que o Censo de 2010 ainda contabilizava mais de três milhões de nordestinos na região metropolitana de São Paulo, representando quinze por cento do total de habitantes da

cidade (MELO; FUSCO, 2019). Bastos e Fernandes (2020) apontam que o Bixiga – entre outras áreas da cidade e da região metropolitana – foi um destino privilegiado pelos migrantes nordestinos, devido à proximidade com o centro e à existência de habitações populares compartilhadas e de baixo custo como os cortiços, dentro de um contexto de urbanização espraiada e desigual da metrópole paulista.<sup>3</sup>

O próprio documentário *Oxente, Bixiga!* traz as falas de historiadores, estudiosos e moradores que discorrem sobre esse histórico e suas dinâmicas, salientando a presença nordestina na região, suas expressões culturais e elementos de interculturalidade, como a constituição de espaços materiais e simbólicos de pertencimento nordestino na região (bares, restaurantes, festas e cotidianos). Essas dinâmicas ajudam a consolidar aquilo que Albuquerque Jr (2011) nomeia como a “invenção do nordeste”, ou seja, a construção recente de uma identidade regional discursiva que cria um lugar imaginário e material constituído quando se está fora dele, já no sudeste. Albuquerque Jr. afirma no documentário que pernambucanos, paraibanos, potiguares, cearenses, baianos se percebem “nordestinos”, ou com uma identidade em comum, já no momento da experiência da migração – em São Paulo, nesse caso – acionando paradoxalmente imagens positivas, negativas, estereótipos, mitos e subalternizações e conformando uma identidade que não é estável ou inata, mas construída de maneira dinâmica ao acionar tradições recriadas no presente (HALL, 2003).

Isso nos leva à noção de território ou territorialidade (HAESBAERT, 2014; SANTOS; BECKER, 2006) como trama conceitual fruto de relações de poder e das experiências culturais, de pertencimento e elaboração de identidades que envolvem aspectos político-jurídicos e urbanos ligados às materialidades do espaço, mas também dimensões simbólicas, afetivas, memoriais e dinâmicas dos usos e apropriações dos sujeitos; como processos de construção, apropriação, resignificação, disputas de sentido, poder, legitimidade em constante elaboração, que incluem (des)(re)territorializações experimentadas, forjadas e construídas no cotidiano, desviando-se de noções fixas, unívocas ou estanques de território. No caso do Bixiga e sua população nordestina, isso se mostra na construção do nordeste memorial, mas também do próprio Bixiga, entendido por eles e mostrado no documentário como um território nordestino.

<sup>3</sup> Esse processo urbano é detalhado na extensa bibliografia sociológica e urbanista sobre a cidade. No espaço reduzido deste artigo, não poderemos trazer essa discussão, mas indicamos as obras de Ermínia Maricato, Raquel Rolnik, Nabil Bonduki, Teresa Caldeira, Lúcio Kowarick, entre outros.

Ainda em diálogo com Haesbaert (2014), temos as noções de multi ou transterritorialidade que apontam para os atravessamentos de sentidos, atores, imaginários e informações que se dão entre localidades não contíguas, aliadas às dimensões tecnológicas e às condições globais. Uma territorialidade, quando pensada sob esta perspectiva, assume um viés multidimensional que se expressa numa lógica reticular ou em rede, conectando pertencas e aspectos de diferentes locais da cidade, do país e do mundo que se elaboram em nós pelos quais passam muitos fluxos, como se percebe no Bixiga. Esse aspecto pode ser visto no próprio documentário *Oxente, Bixiga!* (como discutiremos) que, num determinado momento, conecta – a partir de uma viagem de ônibus – o Bixiga à cidade de Mombaça (sertão do Ceará), revelando fluxos, trajetos e mobilidades de pessoas, sentidos, informações, identidades, e salientando uma noção de territorialidade que se faz da/na simultaneidade de temporalidades e espacialidades com outros locais.

Assistimos ao filme em quatro oportunidades ou eventos. A primeira, foi a III Mostra Latino-americana de Filmes Etnográficos, produzido pelo NAVIS (Núcleo de Antropologia Visual da UFRN)<sup>4</sup>, ocorrida na modalidade virtual e em que foi promovida uma mesa de debates no dia 28 de setembro de 2022, com a participação da Fernanda Vargas, uma das diretoras.<sup>5</sup> Dado o formato online e o armazenamento das obras exibidas na mostra em plataformas digitais, foi possível ver o filme mais de uma vez e desenvolver sua descrição mais detalhadamente. A segunda oportunidade, foi em uma sessão de exibição e debate na Ocupação Nove de Julho<sup>6</sup>, no dia 26 de outubro de 2022, que contou ainda com uma roda de conversa com moradores da região, lideranças locais (como Carmem Silva e Preta Ferreira<sup>7</sup>), membros da equipe do Museu Judaico – que foram coorganizadores da exibição e do debate naquela data – e os realizadores dos filmes. A terceira, foi uma sessão ocorrida no Rancho Nordestino (um bar/restaurante tradicional na região e presente no documentário), em 29 de outubro de 2022, com a presença dos realizadores e seus filhos; Raimundo Nonato, proprietário do local (e que

<sup>4</sup> <https://amazoniaflix.com.br/festival/iii-mostra-latinoamericana-de-filmes-etnograficos> Acesso em: 16 fev.2023.

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/live/EkYoheoXm4U?feature=share> Acesso em: 16 fev.2023.

<sup>6</sup> A Nove de Julho é uma ocupação popular de moradia gerida pelo MSTC (Movimento Sem Teto do Centro) - localizada na região do Bixiga. Liderada por Carmen Silva Ferreira, mostra-se articulada à uma luta mais ampla ligada aos movimentos sociais por direito à moradia e ao centro da cidade.

<sup>7</sup> Carmem Silva Ferreira é líder do MSTC (Movimento Sem Teto do Centro), uma ativista destacada nos movimentos de moradia na área central de São Paulo, sendo ainda professora e urbanista. Preta Ferreira é artista, atuante nos movimentos de moradia, cantora, compositora, publicitária e escritora.

participa do filme com seu depoimento); Mailson Furtado, que também está no documentário e participou de modo virtual, pois estava no Ceará; e demais pessoas que aparecem no filme e estavam no debate.

A quarta oportunidade foi no dia 04 de fevereiro de 2023, em um evento promovido pelo *IbiraLab*<sup>8</sup> (laboratório de produção audiovisual e espaço de formação), organizado por Daniel Fagundes e outros produtores audiovisuais do Jardim Ibirapuera, um bairro periférico localizado na Zona Sul da cidade de São Paulo. O evento teve dois momentos: na parte da manhã, houve uma aula intitulada “Lugares, desigualdades e (i)mobilidades: reflexões em diálogo com o cinema periférico de SP”, ministrada pelo Guilherme Aderaldo, professor de antropologia da Universidade Federal de Pelotas (RS), que, durante sua pesquisa de doutorado, analisou coletivos de produção audiovisual periféricos de São Paulo. No período da tarde ocorreu a exibição do documentário *Oxente, Bixiga!* e posterior debate.

Numa das sessões de exibição do filme, em outubro de 2022, os realizadores Daniel e Fernanda narraram que, desde a infância, viveram na periferia da zona sul de São Paulo. Nos anos 2010, se mudaram para o Bixiga ainda trazendo um imaginário de que ali era um local mais elitizado por ser uma área central da cidade. Ao longo da vida na região, foram percebendo e vivenciando um cotidiano no bairro com forte presença cultural e material de negros, indígenas e nordestinos, pessoas com as quais, segundo contam, se identificaram. Ao trazerem consigo elementos culturais e subjetividades marcadas pela vida nas periferias de São Paulo, foram identificando no Bixiga aspectos semelhantes que se conectavam à vida nas bordas da cidade, numa espécie de “bairro periférico no centro da metrópole”, colaborando para desconstruir noções fixas sobre locais da cidade, suas estigmatizações no cotidiano e nas telas.<sup>9</sup> Vão se delineando aí sentidos de comunicação urbana de muitos trajetos que se interligam, nos quais, segundo Aderaldo (2021, p.462), locais da cidade podem ser compreendidos

[...] não como sinônimo de pontos fixos e isolados na paisagem urbana; mas, de forma relacional, como uma linha (ou traçado) capaz de conectar múltiplas populações e espacialidades interligadas por meio de percursos que atravessam toda a cidade (...) [a qual] não poderia jamais

<sup>8</sup> [https://instagram.com/ibira\\_lab?igshid=YmMyMTA2M2Y=](https://instagram.com/ibira_lab?igshid=YmMyMTA2M2Y=) Acesso em: 16 fev. 2023.

<sup>9</sup> Nas sessões de debates que acompanhamos, foram comuns relatos de pessoas que, ao assistir ao filme, compartilharam suas histórias e processos migratórios: “quando eu cheguei em São Paulo” ou “isso me lembrou a história dos meus pais”, foram exemplos de narrativas. Se, por um lado, a identificação com os nordestinos foi um dos motivadores para a produção do filme, o documentário também contribui para que esses sujeitos, hoje, se reconheçam nas telas e elaborem o passado e suas trajetórias. Para além da produção, o ciclo de um filme também se completa na sua circulação, recepção e nas reflexões geradas nos espectadores.

ser reduzida a uma variedade estática de lugares, passivamente dispostos no mapa, pois envolvia vínculos dispersos por toda a tessitura da metrópole.

Isso nos faz retomar a noção de (multi)(trans)territorialidade (HAESBAERT, 2014) em diálogo com a noção de comunicação urbana (CAIAFA, 2017) e a perspectiva das mobilidades – como objeto empírico e como episteme (URRY, 2007; FREIRE-MEDEIROS; LAGES, 2020) – que temos usado para compreender práticas culturais e comunicacionais nas cidades a partir dos meios, mediações e redes que a constituem e que se refazem constantemente. O Bixiga vivido pelos realizadores e representado no documentário se mostra como uma territorialidade múltipla 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. As condições de subalternização ali vividas – mas também suas formas de (re)existência – salientam alianças passíveis “de agregar (...) distintas populações marcadas por processos de subalternização (indígenas, negros, mulheres, LGBTQI+, refugiados, migrantes, moradores de favelas e áreas precárias etc.)” (ADERALDO, 2021, p. 462). Esta perspectiva de enfatizar os movimentos e os trânsitos, dada por uma episteme móvel e pela noção de comunicação urbana, colabora para a compreensão de que há espaço – nestes trajetos de pessoas, imagens, repertórios e informações – para a construção de novas ou alternativas imagens e autorrepresentações desses grupos, permitindo contestar aqueles estereótipos e estigmas de longa duração.

Num dos eventos de exibição e debates do filme em que participamos, o antropólogo Guilherme Aderaldo apresentou um diálogo com o conceito de “imagens de controle”, desenvolvido por Patrícia Hill Collins, como sendo imagens que são produzidas segundo uma lógica colonial e que têm como função a manutenção da dominação sobre as classes subalternas. Segundo Aderaldo, o cinema que se pretende “periférico” necessita ir além da estratégia de colocar os sujeitos periféricos como protagonistas das narrativas. Para ele, o documentário *Oxente, Bixiga!*, ao colocar os nordestinos como centro da narrativa e como sujeitos ativos com inúmeras camadas de subjetividade – não aceitando passivamente o papel que lhes é outorgado – contribui para o desenvolvimento de um cinema que tensiona o próprio modelo de cidade, o qual exclui grande parte da população.

Retomando a perspectiva das mobilidades, tal noção epistêmica nos permite salientar que o Bixiga se revela como uma territorialidade urbano-comunicacional, ou

seja, uma territorialidade (física e simbólica) que agrega e conecta redes, fluxos e nós de pessoas, imaginários, bens, meios de transportes, processos comunicacionais e políticos, práticas culturais e sentidos dinâmicos de identidades pela cidade e por fora dela; isso faz do Bixiga uma transterritorialidade que ultrapassa lugares ou fronteiras físicas e que estabelece conexões em várias escalas numa gama de inter cruzamentos de processos e práticas, mediações, conexões e circuitos entre ruas e redes, isto é, material e digitalmente.

No que diz respeito aos circuitos de circulação do filme, com a exibição e debate em eventos, apontamos algumas características. Além de ter sido apresentado numa mostra de filmes etnográficos, os eventos públicos e gratuitos de exibição do filme vêm privilegiando locais do Bixiga, numa forma de dar retorno às pessoas e locais retratados no documentário. Nota-se que no evento de exibição e debate na Ocupação Nove de Julho, em outubro de 2022, houve a articulação dos próprios diretores, das lideranças da ocupação e do coordenador do seu cineclube (que não vive ali) e dos gestores do Museu Judaico, um aparelho cultural bem próximo à Ocupação Nove de Julho e ao Bixiga. Durante o debate, dois dos gestores desse museu comentaram sobre a aproximação que vem sendo construída - numa iniciativa do museu em criar capilaridade no seu entorno - envolvendo moradores e outros equipamentos culturais. Isso nos chamou a atenção por revelar aspectos destas redes de colaboração, alianças e sentidos de comunicação urbana que vão se formando. Mesmo estando espacialmente próximos, parece digno de nota um evento que articulou um museu ligado a uma trajetória mais elitizada a uma ocupação de moradia popular e a uma produtora audiovisual de origem periférica. Algo que parece apontar como as territorialidades são sempre dinâmicas em seus usos, apropriações, sociabilidades, colaborações e devires esboçados.

A gama de inter cruzamentos de processos e práticas, mediações, conexões e circuitos é algo que se pode notar nos circuitos de exibição e debate do filme, como também em sua produção (via trajetória e características da produtora *Caramuja*, com Daniel e Fernanda); e ainda no próprio roteiro, linguagem e argumento do filme, como salientamos na seção seguinte.

### ***OXENTE, BIXIGA! O DOCUMENTÁRIO***

O documentário *Oxente, Bixiga!* é um retrato pessoal, de seus realizadores, sobre a contribuição dos nordestinos para a produção da identidade do bairro do 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 desenvolvimento do bairro, a presença das populações negras, italianas, 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*<sup>10</sup>, 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 abaixo<sup>11</sup> é possível observar uma série de frames retirados da sequência inicial do documentário, na qual o ambiente do Bixiga é apresentado.

Figura 1



FONTE: *Oxente, Bixiga!* Documentário | 78 minutos | Colorido | 2021 | SP - Brasil. Direção: Daniel Fagundes & Fernanda Vargas. Produtora: Caramuja - Pesquisa, Memória e Audiovisual.

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

<sup>10</sup> *Road movie* (ou filme de estrada) é um gênero cinematográfico em que os personagens saem por uma viagem, que pode ser feita de carro, ônibus, moto ou a pé, normalmente pelas regiões mais afastadas dos grandes centros urbanos, o que possibilita grandes mudanças interiores nesses personagens.

<sup>11</sup> Todos os fotogramas do documentário *Oxente! Bixiga*, apresentados neste artigo, foram retirados durante sua exibição na III Mostra Latino-americana de Filmes Etnográficos, produzido pelo NAVIS – Núcleo de Antropologia Visual, da UFRN, ocorrido online entre os dias 26 e 30 de setembro de 2022, e estão disponíveis no site AmzôniaFLIX. Atualmente, até a data de submissão deste artigo, sua exibição ainda não estava disponível online.

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 a Fernanda e Daniel. Por meio da locução, descobrimos que eles são um casal que se mudaram “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 migra para fugir da violência do próprio pai. São justamente essas marcas de ascendências migrantes que os motivam a entrar em contato com essas memórias.

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. (Fernanda Vargas, Locução do filme)

Na imagem abaixo (Figura 2), apresentamos um quadro retirado da cena inicial do documentário, em que é possível ver 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 deste território, demonstrando que a obra se estabelece a partir de suas trocas e conexões.

**Figura 2**



FONTE: *Oxente, Bixiga!* Documentário | 78 minutos | Colorido | 2021 | SP - Brasil. Direção: Daniel Fagundes & Fernanda Vargas. Produtora: Caramuja - Pesquisa, Memória e Audiovisual.

O segundo bloco tem início com três depoimentos que falam sobre a fundação do bairro: da urbanista Sheila Schneck, do historiador Casé Angatu Xukuru Tupinambá e de Paulo Santiago, fundador do MUMBI (Museu do Bixiga). 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 importante notar 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 esta população é tão invisibilizada? Segundo 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 esta visão, o filme apresenta em seguida os depoimentos de Rodrigo Minhoca - mestre capoeirista da Casa do Mestre Ananias - e o 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. Nos perguntamos, assim, se faltaria de fato uma representação da cultura nordestina ou se as que existem não são vistas e legitimadas como tal? Na imagem abaixo (Figura 3), temos uma série de fotogramas retirados do documentário, com algumas das pessoas que são entrevistadas no segundo bloco do filme.

Figura 3



FONTE: *Oxente, Bixiga!* Documentário | 78 minutos | Colorido | 2021 | SP - Brasil. Direção: Daniel Fagundes & Fernanda Vargas. Produtora: Caramuja - Pesquisa, Memória e Audiovisual.

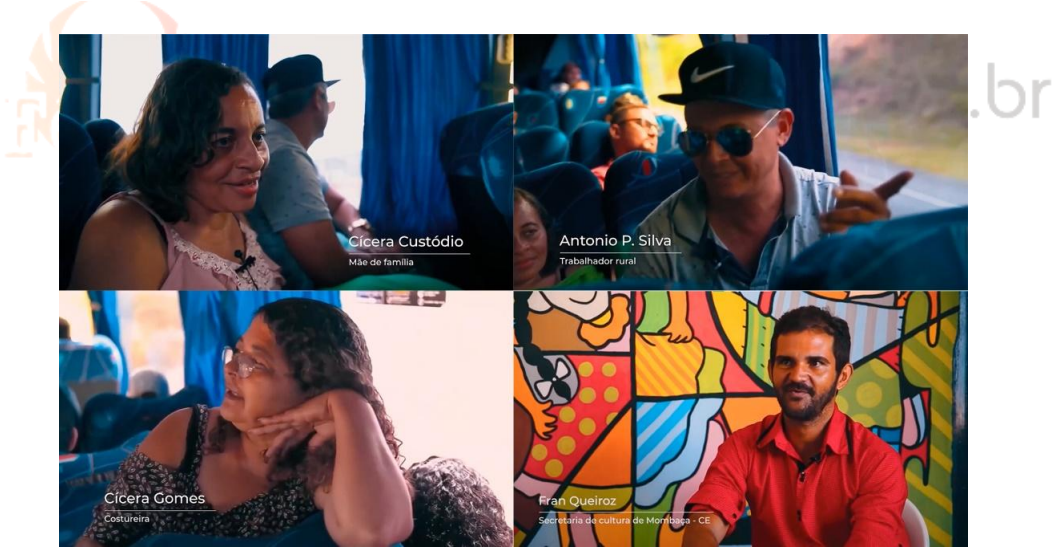
Na sequência, o filme passa a abordar o preconceito e a identidade de “nordestino” que é construída a partir do Sudeste. Em depoimento no filme, o historiador Durval Muniz Albuquerque Jr. aponta que uma visão estereotipada, criada para representar o nordestino é desenvolvida no sudeste e em diálogo com os interesses das elites nordestinas. Segundo 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”, como 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 Raimundo Nonato, o dono do restaurante Rancho Nordestino. Neste ambiente, também conhecemos um grupo de torcedores do Sport Clube Recife, que se reúnem para assistir aos jogos de futebol deste 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, afirma para Fernanda que “o Bixiga é o Ceará”. Para entender esta afirmação, os diretores resolvem embarcar em uma viagem de ônibus que parte da rua São José, no bairro do Bixiga e dura mais de três dias, rumo à cidade de Mombaça, no Sertão do Ceará. Como apontado no filme, esta 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, trocas materiais e imateriais. Enquanto arrumam as malas e os equipamentos, Daniel aparece como uma camiseta do cantor Belchior, informação esta 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 desilusão 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 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 da 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 mencionar 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 imagem abaixo é possível ver alguns dos depoimentos produzidos durante a viagem São Paulo-Mombaça.

Figura 4



FONTE: *Oxente, Bixiga!* Documentário | 78 minutos | Colorido | 2021 | SP - Brasil. Direção: Daniel Fagundes & Fernanda Vargas. Produtora: Caramuja - Pesquisa, Memória e Audiovisual.

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 esta 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!*)

A partir da fala de Silvero o filme passa a focar na história de vida de Belchior, um cantor e compositor que migra 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. Segundo 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 esta 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, narra 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; e 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 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 e de ambiente de trabalho, com imagens de cobertura do bairro. Vale destacar 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 imagem abaixo, retirada de um fotograma do documentário, retrata essa intolerância aos nordestinos.

Figura 5



FONTE: *Oxente, Bixiga!* Documentário | 78 minutos | Colorido | 2021 | SP - Brasil. Direção: Daniel Fagundes & Fernanda Vargas. Produtora: Caramuja - Pesquisa, Memória e Audiovisual.

Junto 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!*)

Como já apontado anteriormente, o documentário tem o uso de entrevistas como principal recurso para condução de sua narrativa. A locução *off* também tem grande importância e aparece em três momentos do filme: na abertura e fechamento e como justificativa para a viagem, apontando que, apesar de ser um recorte sobre o Bixiga, é uma visão pessoal sobre esta realidade. Apesar da relevância deste recurso, Fernanda Vargas comentou - durante a mesa redonda na III Mostra Latino-americana de Filmes Etnográficos - que foi apenas depois que terem realizado sessões com alguns diretores e pessoas de confiança que este recurso foi pensado.

Por ser um projeto que partiu de uma pesquisa acadêmica de uma das realizadoras, é possível perceber 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 desta 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 esta saudade também foi um dos motivadores para a produção do filme - indício este que é confirmado pelos realizadores, durante as rodas de conversas após sua exibição. Segundo relato, quando eles se mudam para o bairro, eles passam 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 aparecem declamando suas poesias, traduzindo em forma de poesia as questões mais discutidas em cada bloco.<sup>12</sup>

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*<sup>13</sup> 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 *O homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929), o retrato de janelas, portas,

<sup>12</sup> Este é um recurso recorrente em outros documentários com a participação de Daniel Fagundes. Em *Videolência* (2009), por exemplo, os blocos são costurados com pequenas releituras experimentais de cenas clássicas do cinema brasileiro; já em *Dentro da Minha Pele* (2020), o recurso fica a cargo de pequenas apresentações musicais acústicas. As imagens de cobertura também são muito utilizadas.

<sup>13</sup> *Fade in* e *Fade out* (ou desaparecer para dentro e para fora, numa tradução livre), é o termo técnico no cinema, quando a cena faz uma transição gradual da imagem gravada para a imagem preta. Para além das questões técnicas, é um recurso de linguagem muito utilizado no cinema clássico, para indicar o início e fim de uma cena ou sequência no roteiro.

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 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 fazer uma análise mais aprofundada: o uso da voz *over*, os deslocamentos e a apresentação de uma tese.

## DESCOBERTAS NO/DO DESLOCAMENTO

Mais para a metade do filme, *Oxente, Bixiga!* se transforma num *road movie*, pois, como já apontado, os realizadores se deslocam de São Paulo para o Ceará, incorporando essa viagem ao plano narrativo do documentário. No percurso, encontram outras pessoas que compartilham os motivos que as levaram a realizar a mesma viagem. Isso encaminha o debate às questões em torno do deslocamento a uma bifurcação: uma relacionada à narrativa e outra aos personagens. Antes, porém, é preciso um recuo na história do documentário brasileiro para identificar momentos-chave relativos à temática do deslocamento, bem como às análises posteriormente produzidas.

Até a década de 1970, os documentários realizados no Brasil prezavam pela abordagem de temas de caráter social: as questões agrárias (*Lavrador*, Paulo Rufino, 1968), o trabalho (*Indústria*, Ana Carolina, 1968; *Greve*, João Batista de Andrade, 1979; *Trabalhadoras metalúrgicas*, Renato Tapajós e Olga Fudemma, 1978), a migração (*Migrantes*, João Batista de Andrade, 1972), a pobreza (*Maioria absoluta*, Leon Hirzman, 1964). Esse modo de fazer documentários se dá na esteira da produção documental inglesa, realizada a partir da década de 1930, que, ancorada num tom pedagógico cuja voz *over* era sua expressão mais recorrente, priorizava grandes temas em detrimento das particularidades dos personagens<sup>14</sup>. Ainda que na década de 1960 outras formas de fazer documentário já estivessem em voga, como o cinema verdade e o cinema direto<sup>15</sup>, o tom

<sup>14</sup> A exceção é *Housing problems* (Edgar Anstey, Arthur Elton, 1935), que destoa entre os filmes realizados na Escola Inglesa pelo fato de os personagens falarem diretamente para a câmera sobre os seus problemas, além de terem os seus nomes identificados.

<sup>15</sup> O cinema verdade preza pela interação entre realizador e personagem, principalmente por meio de entrevista ou diálogos, ou por situações pensadas para a captação da câmera. Tem em *Crônica de um verão* (Edgar Morin e Jean Rouch, 1960) seu marco inaugural. O cinema direto tem como característica central a

expositivo com forte inclinação para demandas sociais ainda era uma realidade na produção documental brasileira deste período. Um dos documentários que corroboram essa ordenação discursiva e estética é *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), que trata da migração do Nordeste para o Sudeste.

Uma voz *over* conduz toda a narrativa, fornecendo ao espectador informações contextuais, números e estatísticas, além da apresentação dos personagens que prestarão depoimento. Trata-se de uma voz grave, comum aos locutores profissionais e que não sabemos a quem pertence, caracterizado por um tom de impessoalidade. Na análise que faz de *Viramundo*, Jean-Claude Bernardet (2003) identifica que a organização das vozes nesse filme resulta numa hierarquia em que se sobressai a narração (voz do saber) em detrimento dos migrantes (voz da experiência). Isso acontece porque a montagem seleciona das falas apenas aquilo que corrobora o que é dito pela narração. Sobre os motivos da migração, por exemplo, o narrador aponta que a questão da terra (a falta dela ou as adversidades decorrentes das condições climáticas) seria o único motivo capaz de explicar o fenômeno migratório em questão. “O que dizem os entrevistados terá de se encaixar no universo delimitado pela fala do locutor”, constata Bernardet, “caso contrário nem a fala do locutor seria a interpretação do real, nem o real – via amostragem – conseguiria autenticá-la. Portanto, só determinadas perguntas serão feitas aos entrevistados, e, se as respostas extravasarem do universo em questão, elas precisarão ser limpas na montagem (2003, p. 18-19). Como identifica o autor, os personagens migrantes são vistos como um número, uma uniformidade para defesa de uma tese pré-concebida, ou seja, desprovidos de singularidade ou pontos de vista próprios, e servem apenas como ilustração do que a narração defende. Na imagem abaixo é possível ver uma série de fotogramas presentes na sequência inicial do documentário *Viramundo*, entre a chegada das populações nordestinas e pessoas sendo entrevistadas.

---

não intervenção, ou seja, não há entrevistas ou momentos provocados para o registro. A princípio, o que vemos é o que aconteceria se a câmera não estivesse ali. *Primárias* (Robert Drew, 1960) é o primeiro documentário realizado seguindo esse protocolo.

Figura 6



FONTE: Viramundo: Documentário | 37 minutos | 1965 | Preto e Branco | Direção: Geraldo Sarno | SP – Brasil.

Esse modo de organizar a narrativa Bernardet denominou de *modelo sociológico*. Primeiramente, pela maneira distanciada como o filme se relaciona com o seu “objeto”, como se o visse de cima. Em segundo lugar, porque *Viramundo* recebeu, como informam os créditos iniciais, a chancela de professores do departamento de sociologia da Universidade de São Paulo (Octávio Ianni, Juarez Brandão Lopes e Cândido Procópio), que, numa espécie de consultoria, aprovaram o documentário, tornando-o, no entendimento de Bernardet, um caso emblemático do esquema geral-particular, isto é, a escolha de um tema socialmente relevante, apresentado ao público por meio de um discurso do saber que faz uso de personagens para ratificar tal discurso.

No debate sobre deslocamento e migração no documentário brasileiro, é válido recorrer a *Viramundo* por esse filme ser um dos mais importantes a tematizar o assunto, assim como pelo debate que ele suscitou, fornecendo os subsídios para a elaboração de um conceito que não se esgota nele, mas que o transcende e que permite a leitura de outros filmes. *Viramundo*, aqui, serve como uma moldura, ainda que inicial, para a análise de *Oxente, Bixiga!*, filme que também aborda a migração e ouve personagens que apresentam uma relação direta com o tema. Porém, a organização discursiva desse documentário levanta a hipótese de que o filme se situa no pólo oposto ao modelo sociológico. Ao inverter o esquema geral-particular, *Oxente, Bixiga!* aciona o que poderíamos chamar, de modo livre e irônico, aos moldes de Bernardet, de *modelo antropológico*, ou seja, o interesse se localiza nas histórias pessoais, sem que elas tenham que corroborar uma tese prévia. Neste sentido, a locução apresenta uma característica de pessoalidade e subjetividade de quem está narrando. É essa hipótese que pretendemos

testar a partir de agora e, para isso, vamos inicialmente nos concentrar no deslocamento da narrativa e, num segundo momento, no deslocamento dos personagens.

Como dito anteriormente, o documentário contraria a ideia de o Bixiga ser exclusivamente um bairro italiano do centro de São Paulo, pois nele também moraram e moram indígenas, negros e nordestinos. No filme, o reconhecimento da presença nordestina se dá de uma dupla maneira: os diretores moram no bairro e, portanto, perceberam um expressivo número de pessoas oriundas da região Nordeste do país entre os seus moradores; e a avó de Fernanda Vargas, como ela nos informa na sequência de abertura, migrou do Ceará para São Paulo na juventude, fugindo da violência doméstica. O Bixiga se torna, assim, o ponto de convergência entre as experiências cotidianas dos seus realizadores e a história pessoal de uma delas. De um lado, morar no bairro possibilitou-lhes a identificação de uma vivência à margem tanto do senso comum, como da oficialidade; de outro, encontra-se a experiência da migração para além das questões da terra, presente na história de seus antepassados. Esse cruzamento entre passado e presente posiciona *Oxente, Bixiga!* diante da necessidade de também fazer a viagem do Sudeste para o Nordeste.

Após situar sobre a origem do bairro e sobre a presença indígena e negra, o documentário informa que há uma linha de ônibus que, aos domingos, deixa o Bixiga em direção a Mombaca. Os diretores decidem, então, fazer essa viagem, integrando-a à narrativa do filme. Em quase três dias na estrada, entramos em contato com as expectativas dos passageiros em relação ao que está por vir, as conversas, os silêncios e a paisagem que se vê pela janela do ônibus. Ao trazer para a instância narrativa uma experiência que, até certo momento do filme, era apenas relato (bem como é relato apenas em *Viramundo*), o documentário revela, simultaneamente, uma experiência empírica (há o registro imagético-sonoro dessa viagem, bem como os motivos para a sua realização) e sensorial (marcada por sons e paisagens que mudam no decorrer do caminho). Nesse sentido, a mobilidade se faz presente não apenas como objeto empírico de exploração no filme (a viagem em si); uma metodologia móvel também é acionada pelos diretores para acompanharem esses trajetos, assumindo certa perspectiva antropológica de seguir esses sujeitos em seus caminhos trilhados, andanças e linhas percorridas (Souza; Guedes, 2021).

Realizar essa viagem envolve uma relocalização de fronteiras. O viajante é aqui tanto aquele que se move fisicamente, seguindo rotas já mapeadas, realizadas por amigos ou parentes, bem como o que embarca numa jornada indeterminada, tendo que negociar

entre a intimidade da casa e estranheza do exterior, entre uma cultura nativa e uma cultura adotada, ou, como nos diz Trinh T. Minh-ha, sobre a viagem, depara-se com “além de mim, um outro eu” (1994, p.23). Essa possibilidade complexifica a relação muitas vezes engessada entre o eu e o outro, pois, durante o deslocamento, somos algo para o outro, mas também com o outro. Quando realizadores compartilham com o espectador a viagem rumo a Mombaca, como forasteiros, revelam uma exterioridade que carregam consigo que é muito próxima daquela que os outros, de fora, também carregam, mas que, por hábito, não são reconhecidas como parte integrante de sua própria interioridade. Isso fica ainda mais evidente quando alguns passageiros falam para a câmera sobre a viagem que estão a realizar.

Conforme detalhado antes, as razões que levam essas pessoas a viajarem em direção a Mombaca são acessadas por meio de entrevistas em que os personagens compartilham suas histórias de vida, mas também avaliam sua própria condição de viajante-migrante. Como defende Arfuch (2010), a entrevista não se limita a uma simples coleta de informações, trata-se de uma atividade sujeita a obrigações e protocolos, em que se exerce algum tipo de controle para assim alcançar subjetividades. A entrevista pode assumir inúmeros aspectos, entre eles a “biografia, autobiografia, história de vida, confissão, diário íntimo, memória, testemunho” (ARFUCH, 2010, p. 151). Ao explicarem o motivo da viagem, esses personagens mobilizam duas temporalidades: uma relativa às práticas e ações do ato de se deslocar e outra que se constrói como narrativa. Quando justapostos na entrevista, esses dois níveis apontam para situações inconclusas, que escapam à pretensão do filme de apreendê-las por completo. Aposta-se, portanto, na indeterminação em detrimento da exatidão.

A entrevista se torna, aqui, um recurso expressivo que procura estabelecer uma relação menos hierarquizada entre o realizador e seu personagem, num engajamento mútuo que enxerga na fala do outro não a comprovação de uma tese pré-existente, mas a verdade do personagem. O ônibus se torna uma via de acesso a histórias de vida que pontuam com precisão o deslocamento dessas pessoas, ou seja, sabemos o motivo pelo qual eles se deslocam, mas a continuidade dessas histórias é incerta. Se por um lado há a certeza sobre si ou sobre a razão pela qual a viagem está sendo realizada, por outro há uma dúvida sobre o contexto com o qual é possível se deparar. Na ética que se estabelece entre diretor e personagem durante a entrevista<sup>16</sup>, o exercício de elaboração de uma tese

<sup>16</sup> Para Fernão Ramos, as estratégias enunciativas e estéticas do documentário devem ser vistas como um procedimento ético. Ao se voltar para a história dessa modalidade fílmica, o autor identifica quatro dessas

sobre os motivos da migração deve tomar como matéria-prima aquilo que também é incerto, maleável, indeterminado. O aceno de documentários como *Oxente, Bixiga!* é para a construção de uma tese a partir de diferentes histórias que conectam a instância micro e a macro, possível, não exclusivamente, mas principalmente, em função de uma montagem que evitou a “limpeza” que Bernardet identifica em *Viramundo* sobre o porquê da migração do Nordeste para o Sudeste. O desafio para o analista é, portanto, pensar um aspecto comum a partir de uma compilação heterogênea de falas – uma tarefa possível quando se aposta, por exemplo, na entrevista interessada no que o outro tem a dizer em vez de uma voz *over* onisciente que tudo sabe e tudo vê, pouco ou nada aberta às complexidades, ambiguidades ou contradições do personagem.

Ao incluir a viagem a Mombaça à narrativa e uma pluralidade de motivos, responsável pelo deslocamento das pessoas, este documentário se distancia do modelo sociológico. Tendo em vista que quase 60 anos separam *Viramundo* de *Oxente, Bixiga!*, os motivos do deslocamento passariam, então, por uma atualização, por mudanças. Um exemplo possível seria a migração, agora, no sentido inverso, do Sudeste para o Nordeste. É provável que o desemprego seja uma justificativa que ajudaria no entendimento do fenômeno. Se, como expõe *Viramundo*, a questão da terra é o que impulsiona a migração, hoje poderia ser a falta de perspectivas, as tentativas profissionais frustradas em decorrência da falta de emprego. De fato, esse é um motivo que não se pode negligenciar, mas tomá-lo como único seria conceber uma perspectiva aos moldes de *Viramundo* e, como nos mostra *Oxente, Bixiga!*, as razões para esse deslocamento são as mais diversas, passando por questões relacionadas ao trabalho, à família e aos afetos. O trajeto realizado entre o Bixiga e Mombaça permite a revisão, por parte dos viajantes, de histórias e memórias pessoais, bem como de sua relação com o tempo e o espaço, tendo em vista que aí estão implicados o inesperado e o imponderável.

A justaposição entre o passado e o futuro, promovida pelo documentário aqui em análise, revela que o motivo do deslocamento não tem a ver com a fuga ou o escape, marcada por uma errância que rejeita convenções sociais, como se vê nos primeiros *road movies*<sup>17</sup>; mas, ao contrário, ele é permeado por incertezas e oscilações em que o caráter multifacetado dos seus personagens ocupa o centro da narrativa, confirmando uma tendência ao enfoque subjetivo como uma forte característica do documentário brasileiro

---

dimensões. A que se conecta diretamente ao filme aqui em análise é a *ética participativo-reflexiva*, que tem no cinema verdade da década de 1960 sua expressão fundante. Mais detalhes, ver Ramos (2008).

<sup>17</sup> *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) e *Easy rider* (Dennis Hopper, 1969), por exemplo.

dessas duas primeiras décadas do século XXI (MATTOS, 2018). Os três momentos já comentados – a vinda da avó da diretora para São Paulo no passado, os passageiros do presente, bem como o deslocamento do casal que se muda de um bairro na Zona Sul de São Paulo para o Bixiga – evidenciam que as razões do deslocamento são mais particulares que gerais, mais internas que externas. Sobressaem-se questões de ordem pessoal, mais do que conflitos gerados por demandas políticas, econômicas ou sociais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou elaborar uma análise sobre o documentário *Oxente, Bixiga!* (2021), levando em conta elementos de sua linguagem, argumento, roteiro e imagens em articulação com aspectos contextuais que dizem respeito às dinâmicas urbanas e comunicacionais da metrópole paulistana e, em particular, uma de suas territorialidades, o Bixiga.

Procuramos demonstrar o quanto o Bixiga se apresenta como território urbano comunicacional que conecta redes, fluxos e trajetos de pessoas, imaginários, informações e representações que apresentam ressonâncias com o próprio filme. Buscamos uma abordagem que articulou o filmico aos contextos e dinâmicas da cidade e aos elementos de sua produção e circulação (PRYSTHON, 2006).

É possível perceber que esta produção audiovisual documental salienta traços daquilo que temos denominado comunicação urbana e da perspectiva das mobilidades que esboça sentidos do espaço (e dos territórios) entendidos não como fixos, imutáveis ou dados a priori, mas que são feitos e refeitos a partir dos usos e apropriações, disputas de sentidos, legitimidades e sentidos políticos que neles ocorrem. Espaços ou territórios encarados, assim, como capazes de serem alterados, de serem reelaborados no tempo como lugares construídos pelas relações sociais ou, mais ainda, como “um devir (...) uma propriedade emergente das relações sociais” (SOUZA; GUEDES, 2021, p. 12; JIMENEZ, 2003).

Se o Bixiga é uma territorialidade urbano comunicacional que forma nós, fluxos e redes em relação com muitas outras territorialidades da cidade de São Paulo, do país e do mundo, o filme também é constituído dessas mobilidades e trânsitos. Isso se mostra tanto em seu roteiro e linguagem, como também pode ser percebido na própria trajetória biográfica de seus produtores. Ao pensar este território como um espaço plural, em construção e não fixo, o filme também tensiona as formas mais clássicas de se produzir

um documentário. Ao se deslocar de um modelo de produção que prioriza a informação e a verdade através de uma abordagem impessoal, propõem um modelo no qual o olhar subjetivo de seus realizadores é fundamental para o desenvolvimento da narrativa. Através do encontro com o outro, seus realizadores acabam se encontrando com a sua própria subjetividade. Como o próprio Daniel comentou em conversas informais, *Oxente, Bixiga!* é um documentário que apenas eles poderiam produzir, contendo uma visão bastante particular.

Documentários como *Oxente, Bixiga!* demonstram que o deslocamento, a partir de um ponto de vista pessoal e subjetivo, revela não somente sobre quem se desloca, mas também sobre conjunturas importantes para o entendimento do Brasil de hoje – aspecto por vezes negligenciado diante da busca de uma “brasilidade” em seu sentido mais genérico, como foi comum no cinema brasileiro da primeira década deste século (NAGIB, 2006). Se, como vimos, há a certeza sobre si ou sobre a razão pela qual a viagem está sendo realizada, por outro há uma dúvida sobre o contexto com o qual é possível se deparar, num esforço para construir um modo de olhar para o mundo que é subjetivo, mas inteiramente relacional. Essa indeterminação se torna fundamental para documentários que se fazem a partir do compartilhamento de histórias de vida que se agregam em torno de um tema comum, mas sem a pretensão de construir, a partir daí, um ponto de vista único; ao contrário, é na seleção pela montagem daquilo que é heterogêneo que o documentário brasileiro migra rumo ao *modelo antropológico*, cuja força reside no interesse genuíno na pessoa, com todas as suas contradições e ambiguidades, dentro de uma perspectiva que é sempre subjetiva.

Nesse sentido, apontamos o quanto as contribuições advindas do campo da antropologia das mobilidades (SOUZA; GUEDES, 2021) colaboram para avançar em relação a uma “metafísica sedentária”. Abraçando conceitos – sob inspiração do antropólogo Tim Ingold – como “movimento, linha, vida” (p.14), essa abordagem nos coloca diante do desafio de refletir e analisar espaços, cidades, territórios, pessoas, trajetórias e linguagens audiovisuais exatamente pela via dos seus deslocamentos, que precisam ser seguidos nos seus trajetos e movimentos. Tal qual os personagens retratados no documentário *Oxente, Bixiga!*, os pesquisadores e autores deste artigo também precisaram se colocar como cartógrafos das trilhas, caminhos e fluxos apresentados na tela e fora dela, na cidade, percorrendo e atentando para os circuitos de exibição do filme e os elementos comunicacionais urbanos ali acionados.

## REFERÊNCIAS

- ADERALDO, Guillermo. Periferias “móveis”: seguindo experiências de realizadores (áudio)visuais nas margens da metrópole; p. 459-486. In: SOUZA, Candice Vidal; GUEDES, André Dumans (orgs). **Antropologia das mobilidades**. Brasília: ABA Publicações, 2021.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico. Dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.
- BASTOS, Samia; FERNANDES, Ana Paula. A hospitalidade e os migrantes nordestinos no Bixiga (São Paulo/SP). **Cadernos CERU**. São Paulo, v. 31, n.2, p. 213-231, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/182171> Acesso em 11 nov.2022.
- BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**. Campinas, n.26, 2006. p. 329-376. Disponível: Acesso em 07 nov.2022.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança nas ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CAIAFA, Janice. Apresentação ao Dossiê Comunicação Urbana. **EcoPós**. Rio de Janeiro, v.20, n.3, p. 1-9. 2017. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/14470](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/14470) Acesso em 10 nov.2022.
- CARRERA, Fernanda. Roleta interseccional: proposta metodológica para análises em Comunicação. **E-Compós**, Brasília, v.24. p.1-22. 2021. Disponível: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/2198> Acesso em 05 nov.2022.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca; LAGES, Mauricio Piatti. A virada das mobilidades: fluxos, fixos e fricções. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, v. 123, p. 121-142, 2020. Disponível: <https://journals.openedition.org/rccs/11193> Acesso em 06 nov.2022.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. Introducción a la nueva edición - Las culturas híbridas en tiempos globalizados. p.11-33. In: **Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad**. 2.ed. Barcelona: Paidós, 2001.
- JIMÉNEZ, Alberto Corsín. On space as a capacity. **The Journal of the Royal Anthropological Institute**, UK, v. 9, n. 1, p. 137-153, 2013. Disponível em: <https://digital.csic.es/bitstream/10261/85028/1/On%20space%20as%20a%20capacity.pdf> Acesso em 13 fev.2023.

- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- HAESBAERT, Rogério. **Viver no limite: território e multi/transteritorialidade em tempos de insegurança e contenção**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (org). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003
- MATTOS, Carlos Alberto. Documentário contemporâneo (2000-2016). p. 474-512. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**. Vol.2. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- MELO, Maria das Neves; FUSCO, Wilson. Migrantes Nordestinos na Região Metropolitana de São Paulo: características socioeconômicas e distribuição espacial. *Confins [OnLine]*. Lisboa, n.40. p.1-19, 2019. Disponível em: [https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/42903/1/Medeiros%20de%20Melo\\_Fusco\\_2019.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/42903/1/Medeiros%20de%20Melo_Fusco_2019.pdf) Acesso em 05 nov.2022.
- MINH-HA, Trinh T. Other than myself/my other self. p. 8-25. In: ROBERTSTON, George et al. (orgs.). **Travellers'tales – narratives of home and displacement**. Londres: Routledge,1994.
- NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- PEREIRA, Simone Luci; AVELAR, Milena Signor. Rede Social Bela Vista: ativismos urbanos, redes e dinâmicas comunicacionais no Bixiga. **ANIMUS – Revista Interamericana de Comunicação Midiática**. Santa Maria/RS, v. 19 n.40. p.230-252. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/40935> Acesso em 03 fev.2023.
- 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 03 fev.2023.
- 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 y JARAMILLO, Oscar (Comp.). **Violencias, contra-hegemonías y re(ex)istencias en clave de niñeces y juventudes latinoamericanas**. Manizales, Colombia: CINDE; CLACSO, 2023 (no prelo).
- PRYSTHON, Angela (org). **Imagens da cidade: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas**. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2006.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

SANTOS, Milton; BECKER, Bertha (orgs). **Território, territórios:** ensaios sobre o ordenamento territorial. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

SCHNECK, Sheila. Bexiga: cotidiano e trabalho (1906-1931). **Anais do Museu Paulista.** São Paulo, v. 26, p. 1-50, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/140247> Acesso em 09 fev. 2023.

SOUZA, Candice Vidal; GUEDES, André Dumans (orgs). **Antropologia das mobilidades.** Brasília: ABA Publicações, 2021.

URRY, John. **Mobilities.** Cambridge: Polity Press, 2007.

VARGAS, Fernanda. **Bixiga-Mombaca:** entre lugares, percursos e memórias. 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.

#### FILMOGRAFIA:

Dentro da Minha Pela: Documentário | 86 minutos | 2020 | Colorido | Direção: Toni Venturi e Val Gomes | Distribuição: Globoplay.

Oxente, Bixiga!: Documentário | 78 minutos | Colorido | 2021 | SP - Brasil | Direção: Daniel Fagundes & Fernanda Vargas | Produtora: Caramuja - Pesquisa, Memória e Audiovisual

Um Homem com uma Câmera: Documentário | 68 minutos | 1929 | Preto & Branco | Direção: Dziga Vertov, Rússia.

Videolência: Documentário | 59 minutos | 2009 | SP - Brasil | Núcleo de Comunicação Alternativa - NCA.

RECEBIDO EM: 24/02/20223

PARECER DADO EM: 06/06/2023