

Lugares, desigualdades e (i)mobilidades: reflexões em diálogo com o audiovisual “periférico” paulista

Places, inequalities and (i)mobilities: reflections in dialog with the “peripheral” audiovisual scene in São Paulo

Guilherme Aderaldo

Departamento de Sociologia e Antropologia, Universidade Estadual Paulista, Marília, São Paulo, Brasil

Diego Edmilson Peralta

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

RESUMO

Tomando como plano de referência experiências compartilhadas de pesquisa a respeito da cena audiovisual protagonizada por coletivos, produtoras independentes e jovens realizadores autônomos autodesignados “periféricos” em São Paulo, a proposta do artigo é refletir a respeito das convenções socioespaciais que vêm sendo produzidas e compartilhadas por uma leva recente de obras realizadas por tais interlocutores, com a finalidade de evidenciar como a interpelação crítica que essas obras têm feito às interpretações “sedentárias” e dualistas da fronteira centro/periferia desdobram-se em formas renovadas de interpretar e representar a paisagem desigual da metrópole paulista. A partir da pesquisa etnográfica e da análise fílmica, o artigo reflete sobre o contexto de produção de duas obras audiovisuais recentes, a saber, o filme documentário *Até onde a gente vai?*, produzido pelo Coletivo da Quebrada, em 2020, e *Oxente, Bixiga!*, realizado pela produtora independente Caramuja: pesquisa, memória, audiovisual, lançado em 2021. Na observação participante dessas produções, concluiu-se que, mais do que filmes interessados em abastecer os circuitos audiovisuais hegemônicos ou alternativos, tais obras são, no fundo, resultado de uma investigação intelectual profunda acerca das dinâmicas socioespaciais contemporâneas, por parte de seus e suas realizadores/as, todos/as pertencentes a setores populares. A partir do roteiro, a construção das personagens e a montagem de seus relatos, essas duas obras selecionadas tensionam discursos hegemônicos sobre os territórios urbanos, produzem alteridade e propõem interpretações sensíveis sobre a cidade, se tornando verdadeiros experimentos epistemológicos voltados à descolonização do imaginário urbano.

Palavras-chave: Audiovisual, Periferias, Cidade, Mobilidades, Epistemologia.

Recebido em 01 de outubro de 2023.
Avaliador A: 16 de novembro de 2023.
Avaliador B: 07 de dezembro de 2023.
Aceito em 20 de junho de 2024.



ABSTRACT

Drawing on shared research experiences regarding the audiovisual scene led by collectives, independent producers, and self-designated “peripheral” young autonomous filmmakers in São Paulo, the purpose of this article is to reflect on the socio-spatial conventions that have been produced and shared by a recent wave of works created by these interlocutors. The aim is to highlight how the critical engagement of these works with the “sedentary” and dualistic interpretations of the center/periphery border unfolds into renewed forms of interpreting and representing the unequal landscape of the São Paulo metropolis. Through ethnographic research and film analysis, the article examines the production contexts of two recent audiovisual works: the documentary film *Até onde a gente vai?* produced by Coletivo da Quebrada in 2020, and *Oxente, Bixiga!* created by the independent production company Caramuja: pesquisa, memória, audiovisual, released in 2021. Participant observation of these productions reveals that, more than simply aiming to enter hegemonic or alternative audiovisual circuits, these works are fundamentally the result of a deep intellectual inquiry into contemporary socio-spatial dynamics by their creators, all of whom come from marginalized backgrounds. Through the script, character construction, and the editing of their narratives, these two selected works challenge hegemonic discourses about urban territories, produce alterity, and propose sensitive interpretations of the city. They become true epistemological experiments aimed at the decolonization of the urban imaginary.

Keywords: Audiovisual, Urban peripheries, City, Mobility, Epistemology.

INTRODUÇÃO

Ao longo dos últimos anos, ambos temos pesquisado diferentes aspectos de um mesmo fenômeno que vem sendo desenvolvido de forma robusta, principalmente nos grandes centros urbanos brasileiros, a saber, a cena do movimento audiovisual autodesignado “periférico”¹.

Em linhas gerais, ao falar em “audiovisual periférico”, referimo-nos a um conjunto diverso e heterogêneo de filmes, mostras e circuitos de exibição que vem sendo produzido, de maneira independente, por uma infinidade de sujeitos, em geral, jovens de setores populares que aprendem a manipular tecnologias digitais, sobretudo em oficinas e cursos oferecidos por Organizações Não Governamentais (ONGs), mas também através da passagem por universidades e outros espaços de formação pelos quais esses e essas realizadores/as circulam.

¹ A esse respeito, ver também Sotomaior (2016), Souza (2016) e Almendary e Borelli (2021).

Depois de se especializarem e ganharem uma certa *expertise* técnica no manejo das ferramentas digitais, é comum que tais interlocutores/as acabem se tornando multiplicadores/as desses conhecimentos, passando a replicar de forma autônoma nas suas regiões, oficinas e cursos de formação², além de se associarem em coletivos e, em alguns casos, abrirem pequenas produtoras de baixíssimo orçamento, com a finalidade de tentar “ganhar a vida” (Álvarez; Perelman, 2020) profissionalmente no concorrido mercado audiovisual brasileiro.

Foi, portanto, a busca por uma compreensão mais abrangente e sistemática dos efeitos gerados pela supracitada popularização do acesso às mídias digitais nas formas de engajamento, mobilidade e sociabilidade dos setores populares da juventude paulistana que aproximou nossas perspectivas, tendo em vista o fato de que as pesquisas que realizamos privilegiam, igualmente, a abordagem etnográfica junto a diferentes sujeitos do referido circuito.

Guilherme Aderaldo investiga aspectos dessa cena há mais de uma década, tendo publicado diversos trabalhos acadêmicos sobre o assunto³. Já Diego Peralta encontra-se no processo de finalização de uma dissertação de mestrado, na qual dedicou-se a investigar o Coletivo da Quebrada. Trata-se de uma associação formada por jovens ativistas e realizadores audiovisuais, moradores de uma área periférica situada no extremo oeste de São Paulo⁴.

Logo, baseados no cruzamento desses percursos, buscaremos, ao longo deste artigo, notabilizar uma constatação comum às nossas investigações, a saber, o modo pelo qual o engajamento de boa parte de nossos/as interlocutores/as com a cena audiovisual envolve, além do desejo da consagração artística e do reconhecimento profissional, um esforço intelectual e político em torno da busca por encontrar formas alternativas de representação dos sentidos da desigualdade socioespacial urbana e, mais especificamente, do próprio conceito de “periferia”.

Dizendo de outro modo, ambos temos constatado em nossos respectivos campos de pesquisa que muitos/as realizadores/as que se autodenominam “periféricos/as” em São Paulo se sentem profundamente provocados/as pelas figurações dominantes da ideia de “periferia”,

2 Há diversos exemplos de experiências de formação construídas e coordenadas pelos próprios coletivos que se dedicam à produção audiovisual independente em regiões periféricas da Grande São Paulo. Os integrantes do coletivo Companhia Bueiro Aberto, de Guarulhos, por exemplo, se destacam por oferecer oficinas chamadas “Oficinas Filme de Bairro” em escolas públicas de sua região, nas quais ensinam adolescentes a operar ferramentas audiovisuais e a produzirem curtas-metragens retratando especificidades locais, sendo que, depois, os filmes são exibidos numa mostra intitulada “Mostra Filme de Bairro”. Já na região do Jardim Ibirapuera, no extremo sul de São Paulo, o realizador audiovisual Daniel Fagundes coordena um outro projeto muito importante de oficinas, chamado Ibiralab, no qual busca oferecer formação na área audiovisual a jovens moradores da região, sendo que essas oficinas incluem, tanto a formação técnica quanto a formação reflexiva e crítica sobre as dinâmicas da desigualdade urbana. Em 2022, um de nós (Guilherme Aderaldo) chegou a oferecer uma aula no contexto destas oficinas.

3 Ver, por exemplo, Aderaldo (2017; 2018; 2022); Aderaldo e Raposo (2016) e Raposo e Aderaldo (2019).

4 O Coletivo da Quebrada compartilha suas atividades nos seguintes perfis nas redes sociais. Disponível em: <https://www.instagram.com/coletivodaquebradas/> e <https://fb.com/Coletivodaquebrada/>. Acesso em: 28 abr. 2024.

uma vez que essas tendem a reforçar uma concepção binária, reificada, homogeneizante e simplificadora da geografia urbana, bem como de suas experiências cidadinas.

Em resumo, a chave interpretativa dominante costuma associar as periferias a mundos exclusivos, autocontidos e totalmente apartados daquilo que se imagina como o “centro” da vida urbana. Com isso, as populações periféricas e seus territórios existenciais passam a ser pensados, amiúde, como uma espécie de “outro” daquilo que os grupos hegemônicos definem como “a cidade”. E, na medida em que tais definições (normativas) do conceito de “cidade” passam a ser incorporadas por políticas de Estado, essas, com muita frequência, acabam naturalizando e reproduzindo hierarquias que, na visão de nossos/as interlocutores/as, deveriam ser combatidas.

Nesse sentido, temos reparado que a reflexão coletiva e o diálogo permanente junto a outras associações dedicadas à produção de mídias engajadas têm feito com que muitos/as realizadores/as se valham da produção de filmes com o objetivo de elaborar modelos renovados de representação da ideia de “periferia”, nos quais, em vez do enfoque numa concepção localizada e restrita do conceito, costuma-se apostar numa abordagem relacional, que focaliza as implicações recíprocas entre margem e centro.

Com base nessa evidência compartilhada, portanto, buscaremos, ao longo do texto, demonstrar como isso ocorre e que tipo de filmes desdobram-se dessa iniciativa de enfrentamento epistêmico-político, que tem sido protagonizada por setores populares da juventude paulistana.

Para tanto, nos valeremos da condição privilegiada que tivemos para acompanhar etnograficamente os processos de produção de dois filmes recentes do circuito audiovisual periférico de São Paulo, quais sejam, o filme *Até onde a gente vai?*, produzido pelo Coletivo da Quebrada em 2020, e o documentário *Oxente, Bixiga!*, realizado pela produtora independente Caramuja, pesquisa, memória, audiovisual, em 2021.

Todavia, antes de analisar detidamente essas experiências de produção audiovisual, trataremos o registro de uma “situação etnográfica” (Agier, 2011, 2013) vivenciada por um de nós (Guilherme Aderaldo) na ocasião de uma confraternização que ocorreu após um evento voltado ao tema da relação entre cinema e os chamados “projetos de impacto social”, que reuniu uma série de realizadores/as vinculados/as ao contexto do “audiovisual periférico”, no Centro de Pesquisa e Formação do SESC/SP⁵.

A reconstituição da mencionada situação nos permitirá descrever com maior precisão a controvérsia que tensiona a relação de alguns/algumas realizadores/as com ONGs, políticas culturais, empresas “socialmente responsáveis”, entre outras instâncias representativas do audiovisual brasileiro contemporâneo. Trata-se, nesse sentido, da mesma controvérsia que

5 Trata-se do 1º Fórum Latino-Americano de Cinema e Impacto Social. O evento ocorreu de forma híbrida, mesclando encontros online com momentos presenciais.

estrutura o embate político, estético e epistemológico que pretendemos iluminar ao discutir as políticas da representação subjacentes ao mencionado circuito audiovisual “periférico”.

UMA SITUAÇÃO ILUSTRATIVA

Na sequência da finalização do “1º Fórum Latino-Americano de Cinema e Impacto Social”⁶, algumas das pessoas que participavam do evento se dirigiram a um bar nas proximidades do CPF/SESC, onde um de nós (Guilherme Aderaldo) estava, para uma confraternização de despedida.

Em meio àquele momento de descontração, um realizador descreveu sua enorme frustração por conta do fato de, recentemente, ter o financiamento de um projeto de filme sobre territorialidades negras em São Paulo recusado por um edital voltado especificamente ao fomento de produções audiovisuais “periféricas”.

Em sua queixa, o realizador enfatizava que o principal problema não era a recusa do financiamento de seu filme, mas a justificativa que ele havia recebido logo após interpelar um dos membros da comissão avaliadora do edital, já que esse teria dito que, apesar de discutir o tema das territorialidades negras, o filme havia sido preterido pelo fato de se passar, principalmente, no “centro” da cidade, e não nas “periferias”. Ou seja, o alvo da reclamação do realizador era, na verdade, o modo como a própria política cultural acabava adotando um paradigma de “periferia” que reforçava estigmas, na medida em que reproduzia a ideia de que produções “periféricas” precisariam se restringir aos limites geográficos das regiões mais pobres, não podendo, portanto, circular e disputar a própria interpretação da cidade e suas respectivas centralidades com as produções hegemônicas.

O que essa curta situação ajuda a ilustrar, portanto, é o fato de que, como anunciamos na introdução deste artigo, na cena audiovisual “periférica” existe uma tensão estrutural que resulta de um conflito epistêmico e, simultaneamente, político relacionado às formas de ler e representar a paisagem desigual da cidade, bem como os sentidos da própria fronteira centro/periferia.

⁶ O referido fórum reuniu realizadores audiovisuais politicamente engajados de diferentes partes do país no Centro de Pesquisa e Formação do SESC/SP (CPF/SESC) e teve como principal finalidade discutir os desafios enfrentados pelos/pelas realizadores/as envolvidos/as com a produção audiovisual de baixíssimo orçamento no campo dos chamados “projetos de impacto social”. Há todo um campo de debates e controvérsias relacionadas à noção de “impacto social” que atravessa nossos universos de pesquisa, todavia, não poderemos explorar essas questões nos limites deste artigo.

Voltando ao caso brevemente reconstituído, na avaliação da comissão ligada ao edital que negou o financiamento ao filme do realizador mencionado, a “periferia” acabou sendo traduzida como sinônimo de pontos fixos e isolados no mapa, enquanto para o próprio realizador, a ideia de periferia adquiria outros sentidos, mais relacionados a vínculos articulados por meio do compartilhamento de saberes produzidos a partir das conexões e combinações que se desdobram de encontros protagonizados por diferentes populações subalternizadas em variados espaços da cidade.

Portanto, se, em um caso, a ideia de periferia resume-se à experiência da segregação residencial e geográfica, no outro, ela diz respeito a dinâmicas socioespaciais alargadas, na medida em que remete a redes de lugares e populações conectados por meio da identificação com um conjunto específico de saberes e símbolos associados a experiências de marginalização que transcendem a dimensão meramente residencial.

Enquanto uma leitura sedentariza e confina a “periferia” a restrições espaciais rígidas, a outra associa a mesma categoria a conotações móveis e a processos indissociáveis das experiências circulatórias das populações menos privilegiadas.

Nessa segunda acepção, portanto, sem deixar de reconhecer a relevância da dimensão territorial na experiência de marginalização, busca-se notabilizar o papel ativo das populações periféricas na produção de saberes e de territorialidades que se distribuem por toda a cidade, incluindo suas áreas mais “centrais”.

Como ponderam Caggiano e Segura (2014), ao discutirem as dinâmicas de segregação urbana na cidade de Buenos Aires:

la ciudad no es un mosaico de mundos homogéneos (raciales, étnicos o de clase) que entran en relación más o menos conflictiva, sino que la producción de diferencias, desigualdades y alteridades en el espacio urbano resulta de una dinámica de intercambios, encuentros y trayectos más o menos conflictivos (Caggiano; Segura, 2014, p. 30)⁷.

De acordo com essa dupla de autores, algumas metáforas costumam disputar a forma de descrever a paisagem urbana segregada. Nesse sentido, a metáfora do mosaico, por exemplo, privilegia as posições dos distintos setores sociais no espaço, enquanto a metáfora da cidade como fronteira cultural desloca a indagação dos espaços residenciais e do problema da moradia na direção do espaço público urbano, em que múltiplas fronteiras culturais tendem a se cruzar.

Conforme temos notado, esse tipo de controvérsia na forma de traduzir os sentidos da

⁷ “A cidade não é um mosaico de mundos homogêneos (raciais, étnicos ou de classe) que entram em uma relação mais ou menos conflituosa. Ao invés disso, a produção de diferenças, desigualdades e alteridades no espaço urbano resulta de uma dinâmica de trocas, encontros e percursos mais ou menos conflituosos” (Caggiano; Segura, 2014, p. 30, tradução livre)

experiência da segregação urbana e, conseqüentemente, de operar com a categoria “periferia” tem instigado alguns de nossos interlocutores a buscar formas mais criativas e inventivas de representação das relações socioespaciais compartilhadas por setores populares em seus filmes.

Tendo em vista isso, tomaremos, a seguir, dois casos exemplares de uma leva recente de produções audiovisuais autodesignadas “periféricas” que temos mapeado com o objetivo de descrever as maneiras pelas quais essa parcela de produções tem logrado êxito na tentativa de alargar a interpretação e os modos de representação daquilo que se entende por “periferia”.

O argumento que buscaremos defender a partir de agora é o de que boa parte desses filmes, além do desejo de reconhecimento profissional e artístico da parte de seus/suas realizadores/as, tem sido motivada por uma espécie de engajamento epistemológico e político de nossos/as interlocutores/as.

Nos casos a seguir, portanto, buscaremos notabilizar como recursos audiovisuais têm sido mobilizados com a finalidade de desconstruir as representações sedentárias e homogeneizantes da “periferia”, dando lugar a percepções mais complexas dos modos pelos quais as experiências de marginalização e segregação expressam-se nas dinâmicas socioespaciais urbanas. Partimos do pressuposto de que os/as realizadores/as com os/as quais temos estabelecido contato entendem a “periferia” como sinônimo de uma experiência multidimensional, para além de territórios isolados na paisagem, o que dá ensejo à construção de saberes e modos de representação alternativos sobre as formas e sentidos da desigualdade socioespacial urbana.

“PERIFERIAS MÓVEIS”: TECENDO UM DIÁLOGO ENTRE OS FILMES *ATÉ ONDE A GENTE VAI?* E *OXENTE, BIXIGA!*

Lançado em junho de 2020, o longa-metragem documentário *Até onde a gente vai?*⁸ foi produzido pelo Coletivo da Quebrada, um coletivo formado por jovens moradores do Jardim João XXIII, um dos bairros do extremo oeste do município de São Paulo, no distrito de Raposo Tavares.

O Coletivo da Quebrada foi fundado em 2017 por dois jovens artistas e ativistas, Pedro e Alvim, com dois principais intuitos. Primeiramente, chamar a atenção para a existência, muitas vezes apagada, das “quebradas” da Zona Oeste paulistana, região compreendida como a mais rica da cidade, onde estão situados bairros nobres, como Pinheiros, Vila Madalena, Alto da Lapa e até a Cidade Universitária da Universidade de São Paulo, mas que também abriga, em

⁸ O filme completo pode ser visualizado em: <https://youtu.be/TI6xSa8ZqJQ>. Acesso em: 28 abr. 2024.

sua porção menos visível, distritos marcados pela precariedade, como Rio Pequeno e o próprio Raposo Tavares⁹. Cabe notar que, em diversos momentos da pesquisa de campo realizada por um de nós (Diego Peralta), foram observadas experiências de estranhamento e inclusive comentários jocosos ou “zoeiras” por parte de outros coletivos autodenominados “periféricos”, em fóruns e reuniões, ao saberem que o Coletivo da Quebrada estava sediado na Zona Oeste de São Paulo: “Na ZO não tem quebrada”, diziam.

Em segundo lugar, o Coletivo da Quebrada surge também com o intuito de “trazer o que existe no centro para a quebrada”, isto é, contribuir para a diminuição da desigualdade no tocante ao acesso a oportunidades, infraestrutura urbana e bens culturais na cidade.

Tal ponto foi, desde o princípio, um campo de discussões privilegiado por seus membros, que iniciam sua atuação coletiva oferecendo oficinas sobre mobilidade urbana nas escolas públicas do Jardim João XXIII, de modo que tais oficinas foram marcadas por debates acerca do direito à cidade, das condições do transporte público, da distância em relação ao centro e da escassez de oportunidades de emprego, estudo e bens culturais na região. Essas inquietações, portanto, foram os fatores que levaram os membros fundadores a se engajarem em sua primeira produção audiovisual conjunta, qual seja, o longa-metragem documentário *Até onde a gente vai?* (2020), que começou a tomar forma após a obtenção do financiamento do Programa para a Valorização das Iniciativas Culturais (VAI), uma política de fomento a iniciativas culturais periféricas do município de São Paulo¹⁰.

O filme narra, a partir dos deslocamentos cotidianos no sistema de transporte público paulistano, as experiências, memórias e expectativas de três personagens moradoras da região do Jardim João XXIII: Lília, Rogério e Amanda. Desse modo, o espectador é convidado a seguir as rotinas de cada personagem, acompanhando sua preparação para a saída rumo ao trabalho ou estudo, suas caminhadas pelas ruas do bairro, além de adentrar no espaço (apertado) do ônibus e de retornar ao final do dia. Enquanto os espectadores seguem, como “sombras”, as rotinas das referidas personagens¹¹, ouvimos acerca de suas trajetórias de vida, estratégias cotidianas de sobrevivência e aspirações pessoais e familiares para o futuro.

A estrutura narrativa do filme se organiza, portanto, tal qual as fases de um dia rotineiro nas vidas das pessoas “sombreadas” (manhã/ida de casa ao trabalho e noite/volta do trabalho

9 As discrepâncias entre os distritos que compõem a capital paulista podem ser visualizadas nos relatórios anuais do “Mapa das Desigualdades”, produzidos pela Rede Nossa São Paulo. Disponível em: <https://www.nossasaopaulo.org.br/campanhas/#13>. Acesso em: 28 abr. 2024.

10 Sobre as características do Programa VAI e as controvérsias geradas em meio aos coletivos culturais, em especial na cena audiovisual “periférica”, ver Aderaldo (2017) e Raposo e Aderaldo (2019).

11 Atitude metodológica próxima à técnica de “sombreamento” (*shadowing*) da etnógrafa chilena Paola Jirón (2010).

à casa), mas, conforme a trama se desenvolve, novos movimentos são notabilizados, como os do ciclo de vida (juventude e vida adulta), do tempo (passado, presente e futuro), entre outros (mobilidade urbana, religião, estudos, trabalho, dinheiro, segurança pública, gênero, maternidade, habitação e política).

Dessa forma, a alternância entre as personagens e a sobreposição de suas histórias de vida cria, no documentário, um quadro de referência, do qual é possível depreender dois elementos-chave que nos auxiliam a compreender como essas produções audiovisuais autodenominadas “periféricas” contribuem para a reconfiguração da relação centro/periferia e dos sujeitos implicados nela. A saber: 1) o arranjo de diferentes formas de mobilidade na experiência dos sujeitos; e 2) a resignificação da noção de “periferia”.

Recentemente, quando os realizadores foram inquiridos a respeito de qual era o principal tema do *Até onde a gente vai?* (2020), eles responderam: “é sobre o transporte, mas não só”. Em sua prática, durante o processo de produção do filme, eles acabaram por perceber como as mobilidades urbanas constituem uma dimensão indissociável de outras formas de mobilidade que, ao se interconectarem, formam um sistema complexo entre si.

Assim, deslocamentos cotidianos, migrações e mobilidade socioeconômica se cruzam nas biografias dos sujeitos e nos permitem visualizar esse “quadro móvel” complexo em que se articula a vida das personagens. Essa visualização só é possível porque nenhum movimento é encarado isoladamente, mas em articulação com os demais e com seus sentidos e práticas associados¹².

Figura 1. Quadros do filme *Até onde a gente vai?*



¹² Essa concepção sobre as diversas formas de mobilidade e suas interdependências é compartilhada com o que alguns autores vêm chamando de “virada das mobilidades” nas Ciências Sociais (Freire-Medeiros; Lages, 2020)



Fonte: *Até onde a gente vai?* (2020).

Ao assistir ao filme e acompanhar pela tela as personagens dentro dos ônibus da linha municipal 7545-10 “Jardim João XXIII/Praça Ramos de Azevedo”, linha que une os moradores desse bairro periférico, ouvimos mais que suas histórias de vida. Ficamos sabendo também como chegaram até aquele momento em suas trajetórias, suas aspirações para si e para seus familiares e como interpretam, de forma ampla, a vida na metrópole. Pela sobreposição de suas narrativas e de seus deslocamentos cotidianos, é possível perceber como as barreiras vividas no passado compartilham sentidos com os desafios e obstáculos vividos no presente e orientam as estratégias de deslocamento na cidade, seja para a procura por emprego ou estudo, seja para a criação dos filhos, etc. Essas associações são possíveis uma vez que o filme foca sua narração nas personagens e suas percepções, e não apenas na materialidade fria e supostamente objetiva do transporte público ou da segregação residencial.

Essa abordagem, que, por um lado, é sensível às trajetórias das personagens e, por outro lado, complexifica o debate acerca das mobilidades urbanas, é, portanto, o que permite que a concepção estanque e simplificadora das vivências periféricas das pessoas retratadas seja evitada e, no lugar dela, surja uma concepção relacional que vincula a ideia de “periferia” à densidade de obstáculos (econômicos, raciais, de gênero, mobilidade urbana, classe etc.) que as pessoas atravessam cotidianamente em seus itinerários.

A recusa da periferia como categoria estanque e autocontida nos leva, assim, ao segundo

elemento que compõe nosso quadro referencial, isto é, à percepção de que a “periferia” é, na verdade, composta por pessoas e trajetórias de vida muito diversas, não podendo ser resumida a uma categoria homogeneizante.

É verdade que os realizadores do Coletivo da Quebrada selecionaram moradores vizinhos de seu próprio bairro de origem de modo a elaborar, através da linguagem audiovisual, questões que os atravessavam, como a distância até os locais de oferta de emprego, educação e cultura, dificuldade em arcar com a tarifa, superlotação e insegurança, de modo que sua motivação inicial estava em consonância com a compreensão de que as produções culturais “periféricas” seriam, sobretudo, reivindicações, por parte das populações subalternizadas, pelo direito a contarem suas próprias histórias, assim como as histórias de seus grupos e territórios. Esses esforços de autorrepresentação teriam como objetivo desconstruir estereótipos e conquistar espaços de enunciação que historicamente foram negados às populações negras e pobres.

Na observação de campo, porém, foi possível perceber que, durante o processo de produção do filme documentário, emergiram novas preocupações que obrigaram a equipe a revisar suas motivações iniciais, por exemplo, o esforço em demarcar as diferenças internas e as alteridades inerentes ao contexto “periférico”.

Ainda que as personagens Lilia, Rogério e Amanda sejam todas pessoas negras — evidência da relevância do debate racial para os realizadores —, suas experiências pessoais são estruturadas de formas distintas pelos marcadores sociais da diferença, como gênero, raça e geração. Se, por um lado, as representações hegemônicas da “periferia” e dos/das “periféricos/as” são comumente feitos a partir “de longe e de fora” (Magnani, 2002), dando-lhes um caráter homogêneo ou estereotipado, por outro, é dada uma atenção deliberada, por parte dos realizadores do Coletivo da Quebrada, à maneira como, no interior dessa identidade compartilhada (ser periférico/morar na periferia), existem diferenças entre os sujeitos e como tais diferenças produzem alteridades que conferem singularidade às suas experiências cotidianas.

O trio de personagens representa, dado o limite de uma obra audiovisual, a diversidade de sujeitos e desafios enfrentados cotidianamente por essas populações: Lilia, que é mãe solo de uma criança de 11 anos, diariamente leva seu filho para a escola em um bairro distante, onde também trabalha de diarista e concilia sua vida profissional, familiar e religiosa como umbandista; Rogério, que é “pai de família”, trabalha como operador de empilhadeira em uma firma distante, o que o levou a elaborar uma estratégia de locomoção que envolve diferentes modais de transporte (ônibus, bicicleta compartilhada e caminhada), além de conciliar consigo mesmo um passado como rapper e um presente como evangélico e líder na ocupação onde reside; e Amanda, uma jovem estudante de um cursinho popular pré-vestibular, que optou, apesar das dificuldades, por se preparar para o ingresso em uma universidade pública em vez de procurar emprego.

Avtar Brah (2006) considera que as identidades não podem ser facilmente fixadas nem singularizadas, mas devem ser compreendidas em sua multiplicidade relacional. Identidades coletivas, como a “periférica”, por um lado, escondem alguns traços constitutivos das identidades individuais; por outro, carregam outros traços consigo, tornando-se também um terreno de disputa e lugar de encontro.

Ao nosso ver, o Coletivo da Quebrada conseguiu complexificar a expressão dessa identidade “periférica”, maximizando a identificação dos espectadores através de sua metodologia de seleção das personagens (*casting*) e do enfoque narrativo em suas percepções pessoais. Nas diversas exibições do filme que pudemos acompanhar, era comum que cada espectador declarasse sua maior ou menor identificação com alguma personagem ou situação enfrentada.

Por conseguinte, de modo sensível e atento aos procedimentos adotados, o filme documentário *Até onde a gente vai?* (2020) consegue ampliar a discussão sobre a realidade “periférica” nas grandes cidades, chamando a atenção para as diferentes formas de mobilidades envolvidas na produção da vida social e na impossibilidade de homogeneizar essa mesma realidade. Ao se deslocarem junto com suas personagens, os realizadores do Coletivo da Quebrada transformaram sua primeira produção audiovisual conjunta em um processo de investigação intelectual sobre as desigualdades e dinâmicas socioespaciais da metrópole.

Compartilhando a cena audiovisual “periférica” paulistana, o filme documentário *Oxente, Bixiga!* (2021)¹³ foi lançado em 2021 pela dupla de realizadores Daniel Fagundes e Fernanda Vargas. Daniel é um reconhecido ativista, músico, escritor e realizador audiovisual “periférico”, tendo atuado durante muitos anos em um coletivo chamado Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA), que se formou na sequência da passagem de seus integrantes por diferentes oficinas de audiovisual, oferecidas por ONGs no extremo sul do município de São Paulo no início dos anos 2000¹⁴. Já Fernanda, além de companheira de Daniel, também é pesquisadora no campo das ciências sociais e atua profissionalmente como assistente técnica de turismo social no SESC/SP. Ademais, é sócia de Daniel em uma pequena produtora independente, chamada Caramuja: Pesquisa, Memória e Audiovisual,¹⁵ que a dupla abriu na intenção de viabilizar o audiovisual como campo de atuação profissional.

13 O filme completo, pode ser visualizado em: https://youtu.be/dQLdri_JYfk. Acesso em: 28 abr. 2024.

14 O NCA encerrou as atividades em 2017 por uma série de razões, entre as quais a dificuldade de seus membros conciliarem as pressões da vida adulta (filhos, trabalho, mudanças de endereço etc.) com projetos “engajados”, sem retornos financeiros significativos e num ambiente político no qual o setor cultural entrou num período de enorme precarização e sucateamento.

15 O portfólio e outras informações da produtora se encontram disponíveis em: <https://www.caramuja.com/>. Acesso em: 28 abr. 2024.

O referido filme documentário desdobrou-se da experiência de uma pesquisa de mestrado em Ciências Humanas e Sociais, realizada por Fernanda e defendida em 2019 na Universidade Federal do ABC¹⁶ e tem como proposta central a tentativa de descolonizar a representação sobre a memória da região do Bixiga, localizada na área central da cidade de São Paulo. Apesar de essa região ser, reconhecidamente, um território fundamental para a memória das populações negras e nordestinas, no imaginário popular, ela costuma ser associada de maneira quase exclusiva à comunidade imigrante italiana e branca, que, de fato, deixou muitas marcas importantes no lugar, como a profusão de cantinas, construções, centros de memória e a famosa festa de Nossa Senhora Achiropita, padroeira da paróquia local.

O documentário, portanto, busca revelar o fato de que, apesar de sua localização central e de sua real relação com a memória da imigração europeia — sobretudo italiana —, o Bixiga, em sua formação, foi um território massivamente ocupado por populações de extratos sociais mais baixos¹⁷.

Em relação a isso, aliás, durante um debate sobre o filme, promovido pela Companhia Bueiro Aberto em seu canal no YouTube¹⁸, Daniel traçou uma reflexão muito instigante, ao dizer as seguintes palavras:

[...] Muitas vezes quando as pessoas falam “ah, você mora no centro”, “você mora no Bixiga”, elas acham que você está morando num lugar muito chique. E aí, eu acho que fazer esse filme era também, de alguma maneira, uma possibilidade de revelar essa periferia que existe no centro também. Por exemplo, eu me deparei com um dado no meio da pesquisa [para o filme], que me deixou “de cara”, que é o fato de que a região mais adensada populacionalmente em São Paulo é o Bixiga¹⁹. A área onde mora mais gente por metro quadrado é o distrito da Bela Vista, que é o nome oficial do Bixiga. Então, se a gente pensar que nem Cidade Tiradentes, nem Grajaú, nem nenhum outro lugar de São Paulo têm um adensamento populacional tão grande, isso já é um dado que nos ajuda a mostrar o número exorbitante de cortiços, ocupações e outras referências de moradia para além do que a gente vê no olhar imediato, que são os prédios de luxo, etc. E é muito louco isso, porque no Bixiga especificamente, esse lugar dos cortiços é o “porão”. Então, a gente tem uma cidade vertical para cima e vertical para baixo. Esse adensamento também revela que não são só condomínios de luxo, grandes mansões e casarões. São também esses cortiços e essas ocupações. E

¹⁶ Ver Vargas (2019).

¹⁷ O bairro inclusive abrigou em suas imediações o Quilombo Saracura, onde posteriormente se assentou a sede da Escola de Samba Vai-Vai (Stevens; Meulder, 2018).

¹⁸ O vídeo pode ser visualizado em: <https://www.youtube.com/watch?v=q4uz79-Qytg&t=1010s>. Acesso em: 28 abr. 2024.

¹⁹ Dados recentes, obtidos por meio do censo de 2022, registraram uma modificação significativa no cenário descrito por Daniel, o que, porém, não invalida a potência de sua reflexão. De todo modo, no momento atual, a região da Bela Vista/Bixiga perdeu cerca de 10% de seus moradores e a região do Grajaú tornou-se a mais populosa da cidade. Sobre isso, ver: <https://oglobo.globo.com/brasil/sao-paulo/noticia/2024/03/21/sao-paulo-saiba-se-a-populacao-do-seu-bairro-cresce-ou-encolhe.ghtml> Acesso em 26 jun 2024.

essa cidade que é adensada para baixo também [...] é adensada por uma quantidade grande de moradores de rua, de pessoas que vivem embaixo de viadutos e de uma moradia precária realmente perversa, que o Bixiga revela e revela de um outro jeito, que não é o jeito da periferia daqui²⁰. Eu estava conversando com a Thais Taverna, que contribuiu com a gente na fotografia e que é filha de um dos grandes nomes lá do Bixiga [...], que é o Walter Taverna. E ela falou: “nossa Dani, precisei de vocês virem de outro lugar, com esse olhar mais ‘periférico’ para ver coisas no bairro onde eu nasci e que eu nunca tinha visto”. Então, eu acho que tem essa coisa dos filtros que a gente tem na visão e que tem muito a ver com a nossa história. São filtros de cultura, comportamento e sociabilidade marcados muito também pelos processos de desigualdade da sociedade como um todo (Daniel Fagundes em Live organizada pela Companhia Bueiro Aberto, 2021).

Na percepção de Daniel, portanto, mais do que áreas urbanas isoladas e distantes do “centro” no mapa, a ideia de “periferia” remete a uma forma específica de produção de conhecimento sobre a cidade, ou seja, a uma maneira peculiar de perceber e “filtrar” a paisagem urbana segregada. E essa forma “periférica” de interpretar a metrópole paulista é produzida por meio da articulação de saberes e sensibilidades construídas durante anos por diversas populações que vivem nos territórios dessa cidade “verticalizada para baixo”, as quais intercambiam elaborações artísticas e intelectuais sobre São Paulo, além da colaboração que prestam como trabalhadores na construção civil, empregadas domésticas, auxiliares de limpeza, garçons etc.

Assim, seguindo um fio narrativo que cruza o interesse pela singularidade cultural da região do Bixiga com uma reflexão acerca da própria condição sociocultural da dupla enquanto descendentes de migrantes nordestinos e de imigrantes bolivianos (no caso específico de Fernanda)²¹, o filme traz imagens resultantes tanto de uma rigorosa pesquisa em arquivos históricos quanto de uma inserção consistente na vida cotidiana do bairro. Por outro lado, o documentário também concentra uma grande atenção no acompanhamento dos fluxos de pessoas e objetos, além de outras trocas que acabam sendo conflagradas por meio dos encontros promovidos por uma empresa familiar de ônibus que faz, há mais de 40 anos, o trajeto de 2.667 km entre a cidade de Mombaça, no sertão central do Ceará, e a rua Santo Antônio, via principal de comércio do Bixiga.

Logo, no decorrer do filme, os realizadores buscam evidenciar a complexidade dos arranjos físicos, simbólicos e econômicos que confluem na produção do Bixiga como um “lugar de memória”²² para núcleos populacionais que, embora muito diversos entre si, combinam-se a

20 Durante a entrevista, Daniel e Fernanda falavam de sua casa, localizada no extremo sul de São Paulo.

21 O pai de Fernanda é um imigrante boliviano que atua como médico de família em São Paulo.

22 “Lugares de memória”, de acordo com o historiador Pierre Nora (1993), são ambientes nos quais as memórias de certos grupos nascem e se atrelam à materialidade do espaço, proporcionando um referencial simbólico para a vida social desses mesmos agrupamentos.

partir de um sistema de interdependências responsável por converter a região, ela própria, em uma atração cultural e em um polo de oportunidades econômicas e políticas privilegiadas.

De modo similar, portanto, ao que ocorre no caso do filme *Até onde a gente vai?* (ATÉ..., 2020), *Oxente, Bixiga!* (OXENTE..., 2021) se esforça por romper com uma visão fetichista, bidimensional e estanque das experiências socioespaciais urbanas protagonizadas pelas populações subalternizadas de São Paulo.

Ademais, no decorrer do filme, em vez de simplesmente invertermos a lógica hierárquica que organiza o imaginário dominante sobre o lugar e alçarem as populações negras e nordestinas ao papel de principal matriz identitária local, Daniel e Fernanda preferem retratar a região como uma territorialidade simbolizada e construída permanentemente por meio de arranjos combinatórios que se produzem justamente no cruzamento cotidiano desses muitos fluxos que circulam pelo território. Isso faz com que a singularidade do lugar deixe de ser associada à sua relação com um grupo específico e passe a ser entendida como uma qualidade decorrente do modo como o Bixiga favorece associações entre múltiplas matrizes identitárias, a exemplo do que propõe Massey (2012).

Um bom exemplo disso ocorre quando, em dado momento do filme, um interlocutor dos realizadores, fortemente articulado com os núcleos políticos influentes da cidade de Mombaça-CE, decide aproveitar a já consolidada associação entre o bairro e as festas ligadas às populações italianas e negras, para criar a “Festa dos Filhos e Amigos de Mombaça” no Bixiga, estimulando, assim, o incremento da circulação de artistas e autoridades da cidade nordestina em um ambiente mais favorável política e economicamente. Inclusive, em um dos trechos finais do documentário, nós nos deparamos com o episódio da vinda do padre da igreja central de Mombaça, durante a referida festa, para rezar uma missa na Igreja de Nossa Senhora Achirópita, no Bixiga, a qual foi transmitida ao vivo por rádio e internet para o público mombacense.

Outros momentos marcantes ocorrem quando a dupla de realizadores decide fazer a viagem no ônibus da já mencionada empresa familiar que promove semanalmente o transporte entre o Bixiga e a cidade de Mombaça, no Ceará.

Ao longo do percurso, Daniel e Fernanda dedicam-se à observação das percepções, interpretações e experiências vividas pelas pessoas que costumam utilizar a linha. E chama a atenção o fato de que boa parte daquelas pessoas faz a viagem regularmente, com a finalidade de administrar arranjos familiares e situações econômicas que se distribuem entre as duas cidades (São Paulo e Mombaça).

As vantagens de utilizar a linha particular incluem, além do preço mais barato das passagens, a possibilidade de transportar artigos proibidos nas empresas regulares de ônibus — como eletrodomésticos e até uma motocicleta —, sem contar a familiaridade que se constitui entre os/as passageiros/as à medida que as viagens se acumulam.

Nesse sentido, mais do que reconstituir “a história” de um bairro ou de uma população específica e territorialmente “fixada” nele, o que o “olhar periférico” do filme faz é trazer à visibilidade pública um tipo de experiência espaço-temporal que se faz do e no movimento e que, portanto, não pode ser compreendida por meio do sedentarismo epistêmico dos enfoques dualistas tradicionais, como centro/periferia, virtual/real, local/global, sudeste/nordeste. Inclusive, esse “habitar em movimento” (Sheller; Urry, 2006) que as histórias reveladas por *Oxente, Bixiga!* evidenciam é uma característica frequente na experiência de migrantes, cujas vidas são mais ou menos articuladas translocalmente e cujas viagens são simbolicamente preenchidas de sentidos, práticas e relações sociais.

Figura 2. Quadros do filme *Oxente, Bixiga!*





Fonte: *Oxente, Bixiga!* (2021, on-line).

Oxente, Bixiga! nos lembra ainda que essa experiência migrante nordestina em São Paulo (e no Bixiga) também foi vivida (e elaborada poeticamente) por um grande ícone da música popular brasileira. Trata-se de Belchior. Músico cearense, nascido em Sobral, no Ceará, e que se mudou para o bairro paulistano na tentativa de consolidar a carreira artística. Em sua metade final, o filme retoma aspectos dessa trajetória particular, com o objetivo de reforçar a mensagem trabalhada durante todo o documentário, que aponta para o fato de que as populações “periféricas” não produzem os “centros” e “capitais” apenas com a força de seus braços, seja na construção civil ou em outras atividades profissionais que requerem esforço físico, mas também contribuem decisivamente com a produção simbólica e intelectual desses lugares.

Assim, ao contrário de opor o bairro multicultural e “central” do Bixiga às realidades supostamente estáticas e carentes das “periferias”, o que o filme faz é revelar o modo pelo qual territorialidades e subjetividades específicas se desdobram justamente da interação e da combinação constante e sistemática de elementos culturais mobilizados pelas múltiplas populações que vivem a experiência urbana a partir dessa cidade “verticalizada para baixo”, nas palavras de Daniel.

Esse segundo filme documentário revela, portanto, à maneira do filme produzido pelo Coletivo Da Quebrada, uma forma de pensamento, uma linguagem estética e um método de investigação audiovisual e intelectual sobre fenômenos urbanos que não se deixa reduzir a uma concepção simplificadora e dualista das relações centro/periferia. Constatação que, por sua vez, permite-nos chegar às considerações finais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste artigo, buscamos apontar para o modo como ferramentas digitais no campo da comunicação audiovisual contemporânea têm sido mobilizadas por uma diversidade de jovens vinculados a setores populares, na intenção não apenas de obter consagração artística, mas também (e, sobretudo) de tensionar politicamente um conjunto de representações dominantes, que tendem a reforçar interpretações estanques e normativas da fronteira centro/periferia.

Conforme buscamos argumentar através da situação relatada e dos dois exemplos filmicos apresentados, esses cinemas “periféricos” podem ser entendidos como aquilo que autores como Isin (2008) e Campos e Sarrouy (2020) chamam de “atos de cidadania”²³, na medida em que, através deles, o que os/as realizadores/as parecem buscar é, na verdade, meios para construir e fazer circular percepções mais complexas e dinâmicas das experiências socioespaciais que afetam a realidade cotidianamente vivida pelas populações marginalizadas.

Como aponta Segura (2017), as desigualdades entre classes, inquestionavelmente, objetivam-se no acesso desigual ao espaço urbano. Contudo, a redução da experiência da segregação apenas à dimensão sociorresidencial, na lógica centro/periferia, invisibiliza a face dinâmica das assimetrias socioespaciais, uma vez que é justamente nos deslocamentos pela cidade que horizontes sociais se abrem ou se fecham para os diferentes setores da população.

Em consonância com a percepção de Segura (2017); Jirón e Mansilla (2013) sugerem a ideia de que, além das distâncias, a cidade também pode ser pensada a partir de sua “espessura”, ou seja, a partir da densidade dos obstáculos que ela impõe aos cidadãos, conforme fatores como raça, gênero, sexualidade, geração, classe etc., de modo a se tornar mais branda para uns e mais pesada (ou espessa) para outros.

Nas palavras de Segura:

[...] la estigmatización trasciende la asociación con [el] territorio porque se trata de un modo de experimentar no solo el barrio, sino también la ciudad, en la que se despliega un conjunto de estigmas que tampoco se circunscriben de manera exclusiva al territorio, y que remiten a la intersección de dimensiones etarias, raciales y de clase (Segura, 2017, p. 6, acréscimo nosso)²⁴.

23 O conceito de “atos de cidadania” faz referência a dimensões menos visíveis da participação política ativa de setores marginalizados (neste caso, da juventude periférica) pela via não institucional e criativa.

24 Em tradução: “[...] a estigmatização transcende a associação com o território porque se trata de uma forma de vivenciar não só o bairro, mas também a cidade, que apresenta um conjunto de estigmas que não se limitam exclusivamente ao território, e que se referem à intersecção de dimensões etárias, raciais e de classe” (Segura, 2016, p. 6, Tradução livre)

Ao chamar a atenção para isso, portanto, o que se busca não é, de maneira alguma, diminuir a importância da abordagem territorial para pensar as dinâmicas relacionadas à desigualdade urbana, mas sim, complexificá-la.

No caso das produções culturais autodesignadas “periféricas”, por exemplo, é comum que o qualificativo “periferia” sirva como um meio de restringir a capacidade intelectual, política e imaginativa de nossos/as interlocutores/as a limites geográficos fixos, de modo que esses sujeitos — que, muitas vezes, são jovens, universitários/as, engajados/as em distintos movimentos sociais e com larguíssimo repertório cultural e capacidade comunicativa — acabem encarcerados num lugar simbólico autocontido e homogeneizante, enquanto aqueles que, amiúde, os representam nos espaços institucionais (gestores de ONGs, representantes do poder público, agentes responsáveis pelas políticas de “responsabilidade social” de empresas financiadoras de projetos sociais etc.) circulam com grande liberdade e desenvoltura, “negociando” (na lógica multiculturalista do mercado) suas produções e suas presenças “periféricas” como exemplares típicos da criatividade dos pobres urbanos brasileiros.

Desse modo, a presença empírica dos realizadores acaba, repetidas vezes, coincidindo com sua ausência teórica, seja na construção de debates sobre as formas e sentidos da desigualdade socioespacial urbana, seja na formulação de políticas culturais que lidem de maneira mais complexa com a fronteira centro/periferia.

É justamente contra essa armadilha epistêmica e política que muitos/as realizadores/as com os quais temos nos relacionado tem buscado se posicionar. Nesse sentido, inclusive, filmes como *Até onde a gente vai?* (ATÉ..., 2020) e *Oxente, Bixiga!* (OXENTE..., 2021) nos parecem bons exemplos de como ocorrem essas resistências. Afinal, conforme buscamos demonstrar, a principal força política subjacente ao engajamento desses/as realizadores/as com a produção audiovisual refere-se à tentativa de fazerem notar o fato de que as periferias que mobilizam seus cinemas não se contentam em permanecer na “periferia” das reflexões urbanas.

REFERÊNCIAS

1. ADERALDO, Guilherme. Periferias “móveis”: seguindo experiências de realizadores (áudio)visuais nas margens da metrópole. In: VIDAL E SOUZA, Candice; GUEDES, André. (org.). **Antropologia das Mobilidades**. Brasília: ABA Publicações, 2021. p. 459-486.
2. ADERALDO, Guilherme. **Reinventando a cidade**: uma etnografia das lutas simbólicas entre coletivos culturais vídeo-ativistas nas “periferias” de São Paulo. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2017.

3. ADERALDO, Guilherme. Visualidades urbanas e poéticas da resistência: reflexões a partir de dois itinerários de pesquisa. **Antropolítica, Revista Contemporânea de Antropologia**, Niterói, n. 45, p. 66-93, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/antropolitica2018.0i45.a42002>. Acesso em: 28 abr. 2024.
4. ADERALDO, Guilherme; RAPOSO, Otávio. Deslocando fronteiras: notas sobre intervenções estéticas, economia cultural e mobilidade juvenil em áreas periféricas de São Paulo e Lisboa. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 22, n. 45, p. 279-305, jan. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832016000100011>. Acesso em: 28 abr. 2024.
5. AGIER, Michel. **Antropologia da cidade**: lugares, situações, movimentos. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
6. 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, dez. 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0104-93132015v21n3p483>. Acesso em: 28 abr. 2024.
7. AGIER, Michel. **La condition cosmopolite**: l'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire. Paris: Éditions La Découverte, 2013.
8. ALMENDARY, Livia Chede; BORELLI, Silvia Helena Simões. Juventudes e documentário em São Paulo: ativismo cultural e políticas de visibilidade. **Revista Ciências Sociais Unisinos**, São Paulo, v. 57, n. 2, p. 214-225, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.4013/csu.2021.57.2.06>. Acesso em: 28 abr. 2024.
9. ÁLVAREZ, María Inés Fernández; PERELMAN, Mariano. Perspectivas antropológicas sobre las formas de (ganarse la) vida. **Cuadernos de Antropología Social**, Buenos Aires, n. 51, p. 7-19, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.34096/cas.i51.8270>. Acesso em: 28 abr. 2024.
10. ATÉ onde a gente vai? Direção de Pedro Fernandes. São Paulo: Coletivo da Quebrada, 2020. 1 vídeo (72 min). Disponível em: <https://youtu.be/TI6xSa8ZqJQ>. Acesso em: 1 out. 2023.
11. BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 26, p. 329-376, 2006.
12. CAGGIANO, Sergio; SEGURA, Ramiro. Migración, fronteras y desplazamientos en la ciudad. Dinámicas de la alteridad urbana en Buenos Aires. **Revista de Estudios Sociales**, Buenos Aires, n. 48, p. 29-42, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.7440/res48.2014.03>. Acesso em: 28 abr. 2024.
13. CAMPOS, Ricardo; SARROUY, Alix. Juventude, criatividade e agência política. **Revista TOMO**, São Cristóvão, n. 37, p. 17-46, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.21669/tomo.vi37.13371>. Acesso em: 28 abr. 2024.
14. FREIRE-MEDEIROS, Bianca; LAGES, Mauricio P. A virada das mobilidades: fluxos,

- fixos e fricções. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Lisboa, n. 123, p. 121-142, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/rccs.11193>. Acesso em: 28 abr. 2024.
15. ISIN, Engin F. Theorizing acts of citizenship. *In*: ISIN, Engin F.; NIELSEN, Greg (org.). **Acts of Citizenship**. London: Zed Books, 2008. p. 15-43.
 16. JIRÓN, Paola. On becoming 'la sombra/the shadow'. *In*: BÜSCHER, Monika; URRY, John; WITCHGER, Katian. **Mobile Methods**. London: Routledge, 2010.
 17. JIRÓN, Paola; MANSILLA, Pablo. Atravesando la espesura de la ciudad: vida cotidiana y barreras de accesibilidad de los habitantes de la periferia urbana de Santiago de Chile. **Revista de Geografía Norte Grande**, Santiago, n. 56, p. 53-74, 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-34022013000300004>. Acesso em: 28 abr. 2024.
 18. MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p. 11-29, jun. 2002.
 19. MASSEY, Doreen. Un sentido global del lugar. *In*: ALBET, Abel; BENACH, Núria (org.). **Doreen Massey: un sentido global del lugar**. Barcelona: Icaria Editorial, 2012. p. 112-129.
 20. NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, jul./dez. 1993.
 21. OXENTE, Bixiga! Direção de Daniel Fagundes e Fernanda Vargas. São Paulo: Caramuja – Pesquisa, Memória e Audiovisual, 2021. 1 vídeo (77 min). Disponível em: <https://youtu.be/dQLdriJYfk>. Acesso em: 1 out. 2023.
 22. RAPOSO, Otávio; ADERALDO, Guilherme. Políticas públicas e produção artístico-cultural entre jovens das periferias de Lisboa e São Paulo. **Etnográfica**, Lisboa, v. 23, n. 1, p. 109-132, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/etnografica.6395>. Acesso em: 28 abr. 2024.
 23. SEGURA, Ramiro. Ciudad, barreras de acceso y orden urbano. **Revista Argentina de Estudios de Juventud**, La Plata, n. 11, e016, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.24215/18524907e016>. Acesso em: 28 abr. 2024.
 24. SHELLER, Mimi; URRY, John. The new mobilities paradigm. **Environment and Planning A**, v. 38, p. 207-226, 2006.
 25. SOTOMAIOR, Gabriel de B. Imagens, Imaginários e representações no Movimento de Video Popular. **Revista Esferas**, Brasília, n. 7, p. 183-196, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.31501/esf.v2i7.6957>. Acesso em: 28 abr. 2024.
 26. SOUZA, Gustavo. Representações do cotidiano em documentários de periferia. **Animus**, Santa Maria, v. 15, n. 29, p. 246-260, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/217549779803>. Acesso em: 28 abr. 2024.
 27. STEVENS, Jeroen; MEULDER de, Bruno. On Allotopia: The Spatial Accumulation of

- Difference in Bixiga (São Paulo, Brazil). **Space and Culture**, Thousand Oaks, v. 22, n. 4, p. 1-18, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1206331218760772>. Acesso em: 28 abr. 2024.
28. VARGAS, Fernanda. **Bixiga-Mombaça**: entre lugares, percursos e memórias. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas e Sociais) – Universidade Federal do ABC, São Bernardo do Campo, 2019. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7777457. Acesso em: 28 abr. 2024.
29. VIDEOLÊNCIA. Produção do Núcleo de Comunicação Alternativa. São Paulo: NCA, 2009. 1 vídeo (59 min). Disponível em: <https://youtu.be/icwno4uJkSU>. Acesso em: 1 out. 2023.

Guilherme Aderaldo

Professor Assistente Doutor no Departamento de Sociologia e Antropologia da Universidade Estadual Paulista. Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2507-1967>. Colaboração: Pesquisa bibliográfica, Pesquisa empírica, Análise de dados, Redação, Revisão. E-mail: guilherme.aderaldo@unesp.br

Diego Edmilson Peralta

Mestrando em Sociologia pela Universidade de São Paulo. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6421-6714>. Colaboração: Pesquisa bibliográfica, Pesquisa empírica, Análise de dados, Redação, Revisão. E-mail: diegoperaltae@gmail.com