

Juventudes e práticas do documentário em São Paulo: ativismo cultural e políticas de visibilidade

Youth and documentary practices in São Paulo: cultural activism and visibility policies

Livia C. Almendary¹
livia@taturanamobi.com.br.

Silvia Helena Simões Borelli²
sborelli@pucsp.br.

Resumo

A centralidade das imagens na contemporaneidade, as relações de poder em torno delas, a imagem como mediação cognitiva e a ampliação e democratização de suas formas de produção impactam a construção de materialidades audiovisuais, entre elas o documentário. Há um universo crescente de práticas independentes de realização de documentários, forjadas por diferentes processos de produção e difusão, uso das tecnologias digitais e relações específicas com a política, as lutas sociais e os engajamentos. Coletivos juvenis na cidade de São Paulo, vinculados a contextos periféricos e subalternizados, apropriam-se da cultura audiovisual e do documentário como estratégias de visibilidade, resistências e reexistências. Constituem a metodologia e o marco teórico do artigo observações cotidianas, entrevistas em profundidade e análises fundamentadas nos Estudos Culturais – assim como suas reverberações latino-americanas e outras referências dos campos da Comunicação e da Antropologia, com foco em juventudes.

Palavras-chave: *juventudes; audiovisual; ativismo cultural.*

Abstract

The centrality of images in contemporary times and the power relations around them, the image as cognitive mediation and the expansion and democratization of its forms of production impact the construction of audiovisual material, including the documentary. There is a growing universe of independent practices for making documentaries, forged by different production and dissemination processes, by the use of digital technologies and by specific relationships with politics, social struggles and engagements. Youth collectives in the city of São Paulo, linked to peripheral and subalternized contexts, appropriate audiovisual culture and documentary as strategies for visibility, resistance and re-existence. The methodology and theoretical framework of the article are constitute by everyday observations, in-depth interviews and analyzes from Cultural Studies – and their Latin American reverberations, as well as references from the fields of Communication and Anthropology, with a focus on youth.

Keywords: *youth; audiovisual; cultural activism.*

¹ Doutoranda em Pós-Colonialismos pelo Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Portugal; mestre em Antropologia pela PUC-SP. CV: <http://lattes.cnpq.br/0305058363173024>. Ocid: <https://orcid.org/0000-0003-0817-0170>.

² Docente permanente do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da PUC-SP, doutora e livre docente em Antropologia pela PUC-SP. CV: <http://lattes.cnpq.br/3417483792462916>. Ocid: 0000-0003-3510-6625.

Introdução

A atuação de grupos e coletivos de jovens e intergeracionais na cidade de São Paulo, principalmente de setores subalternizados (negros, LGBTQIA+, periféricos, usuários de políticas e serviços públicos, integrantes de movimentos sociais), contribui para criar uma paisagem urbana de intersecção entre juventudes, comunicação, imagens, audiovisual, ativismos e cultura. Essa atuação sugere, ainda, a expansão do uso do documentário como forma de expressão em distintas plataformas, formatos e linguagens.

Esses grupos se apropriam das ferramentas de produção e difusão de imagens audiovisuais e constroem ordens de visibilidade, expõem e combatem a discriminação e os estigmas que vivenciam e deixam suas marcas narrativas impressas nos territórios físicos e simbólicos da cidade: praças, muros, bairros, escolas e bens culturais que circulam por diversos espaços e nas mídias. Essas marcas extrapolam os domínios materiais da cidade e são projetadas para fora dela pelas culturas digitais, acessíveis de múltiplos lugares e telas. Nas iniciativas de jovens que ora se apresentam, comunicação, cultura e ativismo se mesclam e o documentário está integrado a essas práticas de diferentes maneiras e em múltiplas plataformas.

Metodologia e categorias principais de análise

Este artigo é baseado nos resultados de uma investigação mais ampla sobre juventudes e documentário³. Durante mais de um ano e meio, entre 2018 e 2019, a pesquisa acompanhou jovens da cidade de São Paulo, em sua maioria periféricos e atravessados por diferentes opressões – de gênero, raça, classe, território, entre

outras –, que se organizaram em torno da produção e da circulação de dois documentários: *Escolas em Luta* (2017, documentário, 71', dir. Eduardo Consonni, Rodrigo Marques e Tiago Tambelli)⁴ e *Visionários da Quebrada* (2018, documentário, 90', dir. Ana Carolina Martins)⁵. O estudo debruçou-se sobre as estratégias de construção de narrativas desenvolvidas por esses jovens, com foco na materialidade das formas de produção e circulação dos produtos audiovisuais, assim como no impacto causado por esses processos e ações em suas vidas cotidianas e nos ambientes onde se inserem. As observações cotidianas aconteceram, principalmente, no acompanhamento dos momentos de exposições desses filmes, foco também para a coleta de dados. Constatou-se que a circulação desses materiais se dá de várias formas, seja por meio digital ou presencial. Quando ocorrem presencialmente, não raro os jovens comunicadores e realizadores produtores desses documentários participam, estabelecem contato e diálogo presencial com diferentes públicos receptores, em diversos espaços, de escolas públicas a centros culturais, passando por praças, universidades, instituições do setor privado e organizações sociais.

Durante esse processo, as incursões no território e o aprofundamento da pesquisa permitiram – para além dos estudos de caso principais (documentários *Escolas em Luta* e *Visionários da Quebrada*), selecionados para a pesquisa mais ampla na qual este artigo está ancorado – a identificação de uma constelação de outros grupos e coletivos de jovens que se apropriam da materialidade do audiovisual, em particular do documentário, para transformá-la em potente instrumento de construção de políticas de visibilidade, práticas e mecanismos de resistência, formas contra hegemônicas de organização, ocupação do espaço, relações cotidianas e atuação política pela via da cultura em contextos de violência e desigualdades.

Este artigo, sem a pretensão de constituir uma lista exaustiva ou uma sistematização, reúne diversas dessas expe-

³ A referida investigação foi desenvolvida durante o mestrado de Livia Chede Almendary, orientado por Silvia Helena Simões Borelli, autoras deste artigo. O trabalho obteve auxílio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e foi formalizado na dissertação "Cinema para adiar o fim do mundo: juventudes e práticas de documentário em São Paulo", defendida em 16/04/2021, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). A investigação foi desenvolvida também no âmbito do Grupo de Pesquisa "Imagens, Metrópoles e Culturas Juvenis", coordenado por Silvia Helena Simões Borelli e vinculado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq - (<http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0071703WGPZ2>) e ao GT do Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO) "Juventud e Infancia: prácticas políticas y culturales, memorias y desigualdades en el escenario contemporáneo (2016-2019)".

⁴ *Escolas em Luta*. Sinopse (fornecida pelos diretores): no estado mais rico e um dos mais conservadores do Brasil, o *modus operandi* da educação pública sofre um revés em 2015, quando estudantes secundaristas reagem ao decreto oficial que determina o fechamento de 94 escolas e a realocação dos alunos. A resposta estudantil surpreende. Em poucos dias, por meio de redes sociais e aplicativos, eles organizam uma reação em uma verdadeira Primavera Secundarista: algo completamente inédito no Brasil. Trailer: <https://vimeo.com/230088228>. Acesso em: 08/09/2021. Tanto os diretores quanto os jovens cinegrafistas participaram da investigação da qual deriva este artigo, concedendo entrevistas em profundidade e acompanhando a construção do processo da pesquisa.

⁵ *Visionários da Quebrada*. Sinopse (fornecida pela diretora): em *Visionários da Quebrada*, personagens de várias quebradas de São Paulo guiam o espectador ao encontro de outros olhares sobre pessoas, filosofias, práticas e relações produzidas nas periferias da cidade. As histórias contadas por seus próprios protagonistas criam novos imaginários e narrativas sobre os saberes das periferias relacionados a moda, educação, gastronomia, dança, comunicação, entre outros temas, e revelam a potência de pessoas extraordinárias que, na construção cotidiana, fortalecem valores que promovem mudanças em suas comunidades. Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=LhTMQ7KaXdY>. Acesso em: 08/09/2021. *Visionários da Quebrada* é dirigido por Ana Carolina Martins e produzido pelo coletivo homônimo ao filme, cujos integrantes, assim como a diretora, participaram da investigação da qual deriva este artigo, concedendo entrevistas em profundidade e acompanhando a construção do processo da pesquisa.

riências encontradas durante a realização da referida pesquisa de campo, agrupando-as em um "mapa noturno" (Martín-Barbero, 2004) sobre as maneiras como jovens em São Paulo, com suas práticas em torno do documentário, criam brechas e espaços que driblam condições excludentes do campo do cinema⁶, forjam outras formas de conhecimento e criam narrativas resistentes pelo audiovisual.

Durante a investigação, foram utilizados diferentes procedimentos de coleta e de análise dos materiais reunidos. Optou-se por uma abordagem teórico-metodológica que privilegiou instrumentos de pesquisa de campo e diferentes áreas do saber expressas nas referências teóricas, em função do próprio universo da pesquisa, bastante diverso e que associa juventudes, comunicação, cultura, política e audiovisual, em particular o documentário. Os instrumentos principais utilizados foram a observação do cotidiano desses jovens em seus contextos culturais, pesquisas de vídeos e outros materiais publicados por eles em mídias digitais e entrevistas em profundidade. As narrativas dos próprios jovens se configuram como o lugar metodológico privilegiado na pesquisa (Borelli *et al.*, 2009).

Foram realizadas 14 entrevistas em profundidade durante o processo, com jovens realizadores e envolvidos na produção e circulação principalmente dos estudos de caso, mas também das experiências aqui mostradas, além de relatos coletados em campo e nas páginas e redes sociais dos grupos. Foram 16 incursões em campo – a maioria em exposições presenciais seguidas de atividades, como bate-papos, dos filmes *Escolas em Luta* e *Visionário da Quebrada* – para as observações cotidianas, realizadas em diferentes territórios da cidade (de salas de cinema a praças públicas periféricas, passando por equipamentos públicos e centros culturais onde esses jovens circularam com seus filmes). Durante a investigação, buscou-se construir uma relação de aproximação com parte dos jovens aqui apresentados, de modo que pudessem sistematizar suas próprias experiências e sugerir caminhos de análise às pesquisadoras.

A pesquisa da qual deriva este artigo se situa na perspectiva de uma antropologia visual mais ampla, para além do audiovisual como ferramenta etnográfica: a que "estuda o funcionamento das sensibilidades, em especial das visualidades, na construção tanto das identidades como das cidadanias" (Martín-Barbero, 2017, posição 272⁷, tradução nossa). O olhar, o ato de ver, a imagem, as tramas entre culturas audiovisuais e digitais atravessam a vida cotidiana e a apreensão do mundo com tal preponderância na contemporaneidade (Borges, 2019) que se tornam temas ineludíveis às Ciências Sociais: conformam um campo do saber fundamental para a compreensão e visibilização

de realidades, relações socioterritoriais, circulação de saberes e práticas culturais.

Quanto ao marco analítico-conceitual, as "juventudes" são aqui concebidas no plural, como uma categoria diversa, atravessada por disputas de sentido e por relações de poder (Alvarado e Vommaro, 2010). Parte-se do pressuposto que, para se compreender os jovens em sua complexidade, é necessário considerar a diversidade de suas vidas cotidianas, práticas, comportamentos e universos simbólicos, assim como as múltiplas condições/situações de classe, gênero, etnia, cultura, região, contexto sócio-histórico, entre outras (Bourdieu, 1990; Reguillo, 2007).

A perspectiva que fundamenta as juventudes é aquela que prioriza a ideia de práticas juvenis como experiências de vida e atreladas a aspectos materiais, simbólicos, históricos e políticos que atravessam suas vidas, ou seja, a sua produção social, em particular no âmbito da cultura:

Analisar, desde uma perspectiva sociocultural, o âmbito das práticas juvenis, torna visíveis as relações entre estruturas e sujeitos, entre controle e formas de participação, entre o momento objetivo da cultura e o momento subjetivo. Tentar compreender os modos em que se cristalizam as representações, valores, normas, estilos que animam os coletivos juvenis é uma aposta que busca romper com certos "esteticismos" e ao mesmo tempo, com esse olhar "epidemiológico" que pesa sobre as narrativas construídas em torno de e sobre os jovens (Reguillo, 2007, p. 16, tradução nossa).

Concebe-se, dessa forma, a participação política e/ou a participação política mediada por ações culturais como emergentes diretamente de processos históricos, e não como característica inerente à condição juvenil. Nesse sentido, para compreender os jovens "é necessário, então, acompanhar a referência à juventude com a multiplicidade de situações sociais em que esta etapa da vida se desenvolve, apresentar os marcos sociais e historicamente desenvolvidos que condicionam as distintas maneiras de ser jovem" (Margulis e Urresti, 2000, p.14-15, tradução nossa).

O documentário é compreendido, aqui, como uma trama de culturas audiovisuais e digitais heterogêneas atreladas a territórios, comunidades, movimentos e povos (Zimmermann, 2019), cujas práticas engajadas (Waugh, 1984) se constituem como possibilidades privilegiadas de construção de políticas de visibilidade e ativismo cultural, e que produzem deslocamentos e ressignificação nas relações entre produção, conteúdo e público receptor, conformando "territorialidades no audiovisual" (Zanetti, 2017) específicas. Trata-se de, antes de tudo, analisar o poder político do documentário e menos o documentário em si mesmo.

⁶ No Brasil, o cinema é majoritariamente branco, masculino e de classe média, segundo dados do relatório "Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016", publicado pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), disponível em <https://www.gov.br/ancine/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/apresentacoes/ApresentacaoDiversidadeFINALEM250118HOJE.pdf>, e da Pesquisa "A Cara do Cinema Nacional", publicada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa da Universidade Federal do Rio de Janeiro (GEMAA-UFRJ), disponível em: <http://gemaa.iesp.uerj.br/infografico/infografico1/>. Acessos em: 30 jun. 2021.

⁷ Daqui em diante, o termo "posição" se refere à localização de citações em e-books de formato Kindle.

Zimmermann (2019) localiza um universo crescente de produções e práticas independentes do documentário, em geral com estratégias de baixo orçamento, que misturam exibições presenciais e comunitárias; o uso de tecnologias digitais para tornar o filme disponível, divulgá-lo e mobilizar públicos; e exibições nas mais distintas plataformas – galerias de arte, praça pública de um bairro, canais digitais de *video on demand* (VOD), redes sociais. As múltiplas plataformas nas quais o documentário acontece, atualmente, sugerem uma diversidade de práticas que fogem de modelos mais convencionais de produção (o autor/cineasta como indivíduo e única voz narrativa) e de circulação (como filmes restritos a festivais de cinema, salas comerciais e televisão), conformando o que Zimmermann (2019, posição 255) denomina de uma “nova ecologia do documentário”. O autor observa, ainda, que o documentário independente, no contexto atual de uma “nova ordem mundial das imagens” – com linguagens estéticas, práticas de produção e circulação audiovisual pluralizadas –, traz diversidade à arena cultural pelo poder de multiplicar relatos de vidas, existências e práticas sociais possíveis (Zimmermann, 2020).

A perspectiva do audiovisual (incluído o documentário) como uma territorialidade que envolve agentes, representações, afetos e disputas (Zanetti, 2017) conflui com a perspectiva de “ecologia do documentário”, proposta por Zimmermann (2019), de que há um conjunto de práticas que extrapolam os limites da linguagem cinematográfica e de circuitos tradicionais de cinema e se complexifica na medida em que produzem múltiplas interações presenciais e virtuais que ressignificam territórios e relações sociais. O poder político do documentário é entendido, assim, como resultado de práticas engajadas (Waugh, 1984) que constroem políticas de visibilidade; produzem deslocamentos e ressignificação nas relações entre produção, conteúdo e público receptor; e conformam territorialidades específicas que agregam diversidades à arena cultural pelo poder de multiplicar relatos de vidas, existências e práticas sociais possíveis (Zimmermann, 2020).

Nas experiências reunidas neste artigo, da produção à circulação, as narrativas são contadas e recontadas na tela, nos territórios de exibições presenciais e nas redes digitais. Os vestígios das experiências desses jovens “estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata” (Benjamin, 1994, p. 205). O documentário pode ser concebido, nas experiências aqui reunidas, como uma atualização contemporânea da noção benjaminiana do ato de narrar: promove o intercâmbio de experiências e estas são valorizadas pela força que persiste no tempo e, diferentemente da informação, evidencia as marcas pessoais do narrador na coisa narrada. Essas marcas sugerem a continuidade da história pela sabedoria constituída na “substância viva da existência” (Benjamin, 1994, p. 200). Em uma perspectiva semelhante, Martín-Barbero (2017) afirma que narrar histórias é uma forma de agenciamento histórico, fundamental na construção de diversidade:

[...] para que a pluralidade das culturas do mundo seja politicamente levada em conta, é indispensável que a diversidade

de identidades possa ser contada, narrada. Pois a relação da narração com a identidade não é apenas expressiva, senão constitutiva: a identidade é uma construção que se relata (Martín-Barbero, 2017, posição 701, tradução nossa).

Cabe, ainda, um destaque neste debate. A questão da voz – de quem narra, como narra – é chave para se entender o ponto de vista social do documentário, ou seja, o modo como ele fala aos receptores e organiza o material apresentado (Nichols, 2005). Em alguns dos “modos de representação do documentário” (Nichols, 2013), os pressupostos estéticos e epistemológicos são mais visíveis, assim como a interação do cineasta com o tema e com os personagens. Nesses casos, quando é possível identificar afetos e o lugar dos enunciadores, o caráter representativo do documentário torna-se mais evidente: um material filmico possui vozes e lugares de enunciação, e não se configuram apenas como uma “janela para a realidade”. Na investigação como um todo e nas experiências aqui relatadas, a concepção de “voz no documentário” de Nichols (2005) é ampliada, na medida em que a voz narrativa não se limita ao documentário em si: além de produzir esses materiais, muitos dos jovens participam ativamente de sua distribuição e difusão. Nesse sentido, o documentário constitui-se como *locus* privilegiado de construção de narrativas (na produção e no conteúdo) e lugar de ação (na circulação): vozes que se erguem (hooks, 2019b) e marcam seus lugares de fala (Ribeiro, 2019) em diferentes dimensões do cotidiano pelas práticas de documentário.

Ao percorrer espaços de exibição, territórios e quebradas de São Paulo, a pesquisa se aproximou de realizadores e produtores audiovisuais, grupos e coletivos de comunicação, movimentos sociais, jovens militantes de movimentos secundaristas e agentes/pessoas envolvidos com educação popular, que utilizam o audiovisual como manifestação cultural e ferramenta política. Em suma, jovens que produzem suas próprias narrativas, criando vínculos, memórias e estratégias de sobrevivência por meio do audiovisual, em particular o documentário.

Narrar, portanto, possui dimensões complementares neste trabalho: refere-se às narrativas construídas nos filmes; às narrativas dos próprios jovens sobre suas experiências, relatadas às pesquisadoras e nas redes durante o processo da pesquisa; e às narrativas que esses jovens constroem na circulação desses materiais audiovisuais.

Imagens, relações de poder e práticas em torno do documentário

As imagens fotográficas e audiovisuais, emergentes desde o contexto da modernidade (Benjamin, 1985), ocupam um papel central nas formas de abordar e narrar a vida cotidiana contemporânea. Estão presentes nos meios de comunicação hegemônicos, na publicidade, na comunicação cotidiana mais básica – dos memes às *selfies*, no compartilhamento de fotos e vídeos por aplicativos de comunicação e redes sociais, como

Whatsapp, Facebook, Instagram. Estão presentes, ainda, na construção de crítica e denúncia social, de narrativas e identidades, na criação de imaginários (Morin, 2001) e elaboração de grandes questões contemporâneas, como direitos humanos, racismos, diversidade de gênero e sexual, desigualdade e crise econômica, meio ambiente, imigração, questões identitárias, lutas de povos tradicionais, entre outras. As disputas de imaginários, as guerras de imagens e narrativas, a sede de visibilidade – diante de situações de invisibilidade – são marcas tão fortes dos tempos atuais, que poderiam ser consideradas um dos horizontes epistêmicos do século XXI (Borges, 2019).

As imagens se espalham rapidamente por múltiplas telas – telefone celular, computador, televisão, cinema e em redes de comunicação e expressão cultural, capilarizadas pelas tecnologias digitais – e se tornam parte constitutiva de como se constrói e se fabrica o cotidiano: “abre-se uma nova visão que, por um lado, resgata a imagem como o lugar de uma batalha cultural estratégica e, por outro, descobre o alcance de sua mediação cognitiva na lógica do pensamento científico e da técnica” (Martín-Barbero, 2017, posição 695, tradução nossa). Os processos de produção, difusão e recepção da imagem não se encontram apenas na ordem da técnica: atravessam a forma como os sujeitos contemporâneos se comunicam, apreendem o mundo e produzem conhecimento sobre ele.

As câmeras de foto e vídeo portáteis e acessíveis, os *smartphones* com acesso à internet e câmeras acopladas, os programas de edição de fotografia e vídeo nos computadores, as redes sociais constituídas em torno do audiovisual – YouTube, Instagram, Tik Tok – e a integração entre todos esses dispositivos conferem uma multiplicidade de linguagens e suportes imagéticos às materialidades audiovisuais. As narrativas contemporâneas, impactadas pela construção do visível, propagam-se, assim, veloz e vorazmente, constituindo um “universo visual congestionado” (Borges, 2019, posição 117).

Esse fluxo intenso de imagens é articulado e pulverizado pela força e capilaridade das redes de comunicação e cultura, e por ele circulam enredos de vida possíveis para um amplo espectro de sociedades e pessoas. Do ânimo sedutor de estrelas de cinema ao caráter onírico de roteiros de filmes superelaborados, passando pela linguagem do videoclipe até a força verossímil de noticiários, documentários independentes – objeto privilegiado da presente análise – e mediações em redes sociais, o mundo contemporâneo permite que cada indivíduo se imagine como um processo social em curso e se alimente de múltiplas possibilidades de criar novos eus e mundos imaginados (Appadurai, 2004).

Esses mundos imaginados, contudo, não coexistem de maneira igualitária, não se concretizam da mesma forma nas realidades possíveis de quem os imaginam, são construídos por vezes hegemônicas e contra hegemônicas cujas relações de poder não são igualitárias e problematizam a cultura da visualidade (Rocha, 2006): a produção excessiva, contínua e indiscriminada de imagens paradoxalmente satura e enfraquece a própria imagem, tornando o olhar muitas vezes indiferente e suscetível aos jogos de poder que definem o que deve ser visível (Rocha,

2006). Há, portanto, uma condição desigual nos modos de ver, narrar e construir imaginários.

De um lado, os padrões de consumo e valores que circulam como dimensões hegemônicas na contemporaneidade impactam parte dos imaginários veiculados em filmes, livros, programas de televisão, nos ícones da cultura pop amplamente difundidos na mídia de massas. Os produtos culturais, midiáticos e de entretenimento não são alheios às formas de opressão capitalista ou à *colonialidade do poder*, conceito que Quijano (2005) utiliza para definir as estruturas políticas atuais na América Latina; estruturas essas cujos dispositivos de poder foram herdados da época colonial, marcada pelo genocídio indígena, escravização de negros e relações de exploração extrativista no território. Um dos eixos geradores desse padrão de poder, segundo o autor, é a classificação social da população mundial pela concepção de raça, que produz uma racionalidade eurocêntrica e racista. Poder-se-ia acrescentar aqui patriarcal e heteronormativa. Existe, portanto, uma conexão direta e persistente entre dominação e possibilidades de constituição de ordens imaginárias: a repetição de imagens torna familiar e, muitas vezes, naturaliza concepções que ajudam a construir, apoiam e mantêm opressões não apenas de raça, mas também de classe e de gênero: sexismo, racismo, discriminação, estereotipagem, estigmatização (hooks, 2019a).

De outro lado, a democratização recente do acesso, ainda que parcial, às tecnologias de informação e aos meios de produção de imagens e audiovisuais permite a um grande número de pessoas, coletivos, organizações e grupos disseminar imagens, ideias e visões de mundo por esses meios, para além da grande mídia e cultura hegemônicas. Essa autocomunicação de massas (Castells, 2011) resulta da tensão entre o surgimento de tecnologias digitais e suas formas de apropriação: se, por um lado, foram desenvolvidas a serviço das cadeias produtivas capitalistas, por outro, também são absorvidas por grupos contra hegemônicos, possibilitando a articulação narrativas próprias e redes de resistência.

As culturas digitais tensionam o espaço midiático tradicional e redefinem alguns dos lugares de enunciação da voz (quem fala, o que fala, por onde fala e como fala) e criam brechas para a emergência de outras narrativas e visões de mundo. Grupos que tradicionalmente não se viam representados na política e nos meios de comunicação – ou não se identificavam com os significados a eles imputados – passam a ocupar alguns desses espaços, a produzir cultura e protagonizar processos de comunicação e construção de políticas de visibilidade.

Apesar dessa relativa democratização de acesso e o aumento da diversidade nos fluxos de conteúdo, os processos de conglomeração, internacionalização e concentração da mídia tradicional cresceram na América Latina, ao final do século XX e início do XXI, e isso inclui a internet (Becerra e Mastrini, 2017). Ainda que as relações de poder nos contextos imagéticos e das mídias sigam muito desiguais, outras narrativas (de povos indígenas, de mulheres negras, da população LGBTQIA+, movimentos sociais) se tornam visíveis pelas brechas. Enquanto a visualidade – esse universo congestionado de imagens em que a sociedade

capitalista contemporânea está imersa – constitui-se como uma experiência cultural, a visibilidade se torna uma estratégia política para que algo seja considerado visível (Rocha, 2006).

O ato de produzir visibilidade pode ser entendido, assim, como o desenvolvimento de estratégias de acesso à arena política em condições mais equitativas de enunciação da voz. Ser ouvido e ser visto se tornam uma ação política. Uma forma pela qual grupos subalternizados afetam o mundo em meio a jogos de poder nos quais operam regimes de seletividade: quem pode e não pode falar; de quem são as vozes hegemônicas; e que estratégias os grupos historicamente discriminados desenvolvem para combater narrativas e imagens estereotipadas e desqualificadoras. Nessa perspectiva, produzir visibilidade se torna a capacidade de movimentos sociais e grupos subalternizados de, pelas brechas, gerar condições de apropriação imagética, social e política que os retirem da posição de "refêns" dos meios de comunicação, da mídia e da cultura hegemônicas, de invisibilidade (Reguillo, 2005; Ruiz, 2014).

A centralidade das imagens e as relações de poder em torno delas, a imagem como mediação cognitiva (Martín-Barbero, 2017), a ampliação e democratização de formas de produção e difusão audiovisual impactam diretamente a produção de documentário. De acordo com Zimmermann (2019), ele ganha outros contornos na contemporaneidade, para além de seu formato mais tradicional de longas-metragens e exibições na televisão ou nos festivais de cinema:

O documentário não pode ser reduzido a uma forma ou conjunto de práticas. Em vez disso, de maneira mais produtiva, pode ser pensado como uma constelação de práticas em constante evolução por várias tecnologias diferentes, que investigam, engajam e interrogam o mundo histórico. O documentário, portanto, representa uma prática conceitual que nos apresenta estratégias para refletir sobre como o mundo está organizado e imaginar maneiras de reorganizá-lo com ideias, comunidades e ações. As práticas documentais são múltiplas, diversas e urgentes. O documentário, nesse sentido, pode ser visto como um método historiográfico, uma maneira de considerar evidência, explicação e contexto. (Zimmermann, 2019, posição 234, tradução nossa)

Nesse sentido, assume-se aqui essa perspectiva de análise para alguns documentários realizados por grupos de jovens e coletivos juvenis da cidade de São Paulo, cujas atuações se centram na produção e difusão de imagens audiovisuais e construção de ordens de visibilidade.

Juventudes e práticas de visibilidade em São Paulo

A cultura audiovisual articulada ao contexto digital tem uma repercussão particular entre os jovens: são seus maiores usuários. Isso porque a cultura popular, concebida por Morduchowicz (2008, posição 44) na relação entre "cultura audiovisual

e midiática em geral", cumpre um papel significativo nas buscas dos jovens pela construção de identidades e pertencimento em relação ao entorno e aos grupos sociais nos quais estão inseridos (Morduchowicz, 2008).

As mídias e as tecnologias digitais são essenciais na configuração das formas atuais de sociabilidades juvenis (Morduchowicz, 2008) e essas já não se restringem, por exemplo, à escola, à família e ao livro como experiência cultural: também acontecem em torno da música, do consumo de *influencers* nas redes sociais digitais, de filmes e séries de televisão, da interação constante e em tempo real entre eles, mesmo quando remotamente por aplicativos como WhatsApp e outros. Com a relativa democratização das tecnologias digitais, essa repercussão se intensifica na medida em que, além de consumidores, muito mais jovens podem ser também produtores e distribuidores de cultura popular, de bens de consumo, de meios de comunicação, de materiais audiovisuais.

Nessa complexa relação entre comunicação, cultura e política, as tecnologias digitais e audiovisuais não são apenas instrumento ou técnica: constituem-se como modos de percepção e linguagem, de sensibilidades e escritas; são mediações da própria experiência de vida cotidiana e práticas sociais (Martín-Barbero, 1997). É o que Martín-Barbero (2002) denomina de "tecnicidade" em seu mapa das mediações: entre as lógicas de produção (como e o que se produz) e as técnicas disponíveis (formatos industriais dos aparatos e instrumentos), a tecnicidade é a convergência entre tecnologias (hoje celulares com internet e câmeras fotográficas e de vídeo acopladas, entre outros) e bens culturais (como os audiovisuais) produzidos em múltiplas telas e ambientes. Cultura, comunicação e tecnologia estão, portanto, imbricadas e conformam práticas de se apreender o mundo e produzir conhecimento sobre ele.

Ao cenário de reconfiguração de sociabilidades juvenis, soma-se a reconfiguração de formas de ativismo e tendências de atuação política na América Latina, com modelos mais horizontais e reivindicação de autonomia, entre eles o ativismo cultural (Svampa, 2010, p. 16). No âmbito da cultura como ativismo, Martín-Barbero (1997) e Svampa (2010) confluem na medida em que o primeiro já observava essa relação desde a década de 1990:

[...] emerge na América Latina uma valorização profundamente nova do cultural. Há quem suspeite dessa valorização, que estaria encobrindo a evasão política resultante da incapacidade de se fazer frente à crise das instituições e dos partidos. [...] Mas algo radicalmente diferente acontece quando o cultural assinala a percepção de dimensões inéditas do conflito social, a formação de novos sujeitos – regionais, religiosos, sexuais, geracionais – e formas de rebeldia e resistência. (Martín-Barbero, 1997, p. 285)

As práticas desses ativistas do século XXI são atravessadas por tecnologias digitais e sociais diferentes das que estavam disponíveis aos movimentos sociais tradicionais. No campo das lutas sociais dos últimos anos, cultura, política, comunicação e tecnologias digitais estão intimamente ligadas e combinam-se em

dimensões presenciais e virtuais: uso de aplicativos de conexão em rede *peer-to-peer* para organizar protestos nas ruas de forma remota e descentralizada; manifestações político-culturais com performances e intervenções urbanas, que são filmadas e depois compartilhadas por redes sociais digitais, como uma extensão destas ações; atuação em esferas de poder institucionais de forma menos hierárquicas e mais coletivas. Reguillo (2017a, 2017b) denomina essas formações de "movimentos em rede", que, além das características mencionadas, têm a capacidade de gerar adesão de setores sociais não necessariamente envolvidos em lutas consideradas tradicionais, como a partidária e a sindical.

Uma série de iniciativas juvenis podem ser observadas como exemplos de ativismos e movimentos em redes na América Latina e no Brasil.

Uma publicação recente (Botero-Gómez *et al.*, 2019) e de escrita coletiva envolve diversos atores sociais e intelectuais de vários países da América Latina na recompilação de iniciativas juvenis e intergeracionais forjadas por esses ativistas do século XXI: o coletivo de mulheres *Fala Guerreira* (São Paulo, Brasil); o coletivo muralista *Lxs Wachxs del Trope* (Córdoba, Argentina); o coletivo de cinema comunitário *Sábalo Pro* (Medelín, Colômbia), entre muitos outros. O poder da imagem na construção de políticas de visibilidade faz com que tecnologias digitais, redes sociais e dispositivos como câmeras e *smartphones* sejam armas potentes nas mãos dessas juventudes. Com essas ferramentas, podem elaborar narrativas próprias e produzir bens culturais com linguagens particulares e não convencionais, construir vigorosas políticas de visibilidade e de memória, questionar perspectivas hegemônicas e disputar imaginários de si e do mundo (Oliveira e Botero-Gómez, 2019).

Da mesma forma, em São Paulo, principalmente na última década, grupos e coletivos de jovens e intergeracionais estão mudando o caráter do espaço público na cidade com suas intervenções culturais e comunicacionais. Trata-se de produção cultural, principalmente, de jovens subalternizados, e não tanto os movimentos sociais tradicionais, que vem colaborando para a transformação de espaços da cidade. Esses jovens se apropriam de formas de produção de bens culturais e de tecnologias digitais, produzem suas próprias narrativas e marcam suas existências na cidade pelas mais variadas modalidades culturais: pintura, caligrafia, escrita, audiovisual, filmes, comunicação, mídia digital e eletrônica (Borelli *et al.*, 2009; Caldeira, 2014).

Há muitos exemplos de jovens em São Paulo cujas atuações se centram na produção e divulgação de imagens, no au-

diovisual e na comunicação. Nos exemplos a seguir, o documentário – em diferentes formas e em múltiplas plataformas – está presente em todos os casos e pode ser analisado por meio dessa perspectiva "ecológica" (Zimmerman, 2019).

A *Agência Mural*, por exemplo, existe desde 2010. É a "primeira agência de notícias, de informação e de inteligência sobre as periferias e feita pelas periferias de São Paulo", segundo seu portal, criado em 2015⁸. São mais de 30 jovens correspondentes da agência, espalhados por bairros em todas as regiões periféricas de São Paulo. Possuem um canal no YouTube no qual publicam videorreportagens e, em 2014, quando completaram quatro anos, produziram o curta documental *O que é periferia*, disponível no YouTube⁹.

A *Periferia em Movimento* "é uma produtora de jornalismo de quebrada que gera e distribui informação dos extremos ao centro"¹⁰. O projeto surgiu em 2009 como trabalho de fim de curso de estudantes de jornalismo que moravam em periferias e se incomodavam com a forma como essas regiões da cidade eram retratadas pela mídia tradicional. Da ideia à transformação do projeto em plataforma rentável de jornalismo, houve um longo caminho que começou com um documentário: "Primeiro fizemos um documentário e criamos um blog sobre os bastidores. Nos anos seguintes fizemos debates sobre o tema periferia, além de oficinas audiovisuais. Com isso passamos a produzir conteúdo para o blog. Desde então estamos aprimorando a nossa produção"¹¹. Atualmente, possuem páginas em mídias sociais e um canal no YouTube com videorreportagens, séries documentais e outros conteúdos.

O Nós, mulheres da periferia, por sua vez, é um

[...] coletivo jornalístico independente, transparente e apartidário formado por jornalistas moradoras de diferentes regiões periféricas da cidade de São Paulo. Atuantes em diferentes plataformas de comunicação, nossa principal diretriz é disseminar conteúdos autorais produzidos por mulheres e a partir da perspectiva de mulheres.¹²

Os conteúdos editoriais do coletivo são atravessados pela intersecção de gênero, raça, classe e território. Em 2017, lançaram o curta-metragem documental *Nós, carolinas*¹³, com vivências e vozes de quatro mulheres que vivem em diferentes bairros periféricos de São Paulo. O nome do documentário é inspirado na escritora Carolina Maria de Jesus: "assim como ela encontrou na escrita um instrumento para superar sua invisibilidade, essas outras Carolinas, também invisíveis aos olhos do centro, usam a

⁸ Portal da Agência Mural. Disponível em: <https://www.agenciamural.org.br/>. Acesso em: 08/09/2021.

⁹ Mini doc *O que é periferia*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XCf6qguz30w>. Acesso em: 08/09/2021.

¹⁰ Autodescrição na página de início do portal do coletivo. Disponível em: <https://periferiaemmovimento.com.br/>. Acesso em: 08/06/2021.

¹¹ Entrevista à imprensa de Thiago Borges, um dos fundadores do *Periferia em Movimento*. Disponível em: http://portalimprensa.com.br/noticias/ultimas_noticias/82569/periferia+em+movimento+faz+10+anos+com+jornalismo+que+visa+emancipar+quebradas. Acesso em: 08/06/2021.

¹² Descrição do coletivo *Nós, mulheres da periferia* em sua página no Facebook. Disponível em: <http://nosmulheresdaperiferia.com.br/>. Acesso em: 08/06/2021.

¹³ Documentário *Nós, carolinas*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=firLn02imCM>. Acesso em: 08/06/2021.

potência de sua voz para romper silêncios", diz a descrição do filme no canal do YouTube¹⁴.

Criado em 2015, o coletivo *Visto Permanente* é composto por sete jovens dos quais cinco são imigrantes, principalmente da América Latina. O grupo surge com a intenção de filmar e publicar minidocumentários sobre artistas imigrantes na cidade como política de visibilidade, e, atualmente, o projeto tem uma plataforma digital na qual esses registros são reunidos. "Parece-nos fundamental propor espaços nos quais possa ser problematizado e debatido o lugar de imigrantes e refugiadas/os como sujeitos políticos e ativos, possuidores de direitos e capazes de produzir e recriar sua própria realidade, identidade e cultura", afirma o coletivo na plataforma digital¹⁵.

O coletivo *Maloka Filmes*, que se autodefine como "malokeiros que produzem audiovisual comunitário latino-americano"¹⁶, lançou o curta *Perifericú*, em 2019, premiado em alguns festivais, como o 27º Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade de 2019. Escreve o seguinte sobre o filme, na página do Catarse para financiamento coletivo do grupo:

*Contrariando as estatísticas de quem e como se produz cinema no Brasil, fizemos o filme de forma coletiva. Falamos de sonhos e de futuro, sem a superexploração ou idealização da violência e do nosso sofrimento, tão praticadas pela mídia tradicional. Queremos ressignificar e naturalizar a periferia – enquanto lugar possível. Perifericú fala dos nossos sonhos (ou da ausência deles), sobre cultura periférica, solidão da mulher negra lésbica, hipersexualização do corpo travesti, religiosidade na quebrada, extermínio de negres e LGBTs+, perrengues e falta de empatia da burguesia. Nossa estética imprime a nossa linguagem, pintosa e periférica, que está presente na cultura hip hop, nos slams de rua, no afrofuturismo, na poesia marginal e no cine guerrilha.*¹⁷

O filme continua a linha de trabalho desenvolvida na web série documental *Babado Periférico*, composta de "três episódios com diversos temas sobre a realidade pintosa e periférica em São Paulo, no objetivo de entender qual o nosso papel dentro da sociedade enquanto jovens, LGBTs e faveladas", conta Vita Pereira, 22 anos, travesti negra de periferia

que dirigiu a série, e também é personagem e diretora do curta *Perifericú*¹⁸.

A *Gleba do Pêssego* é um coletivo com foco no audiovisual formado por oito realizadores LGBTQIA+ e que "busca representar vivências de grupos oprimidos e de pessoas fora dos padrões normativos impostos pela sociedade através do nosso olhar de jovens vindos das periferias da Grande São Paulo e membros da sigla LGBTQIA+", de acordo com sua página no Facebook¹⁹. Sobre a origem do grupo, contam que se juntaram quando participavam do projeto Instituto Criar de TV, Cinema e Novas Mídias,

*[...] pela inquietação compartilhada perante a escassa presença das minorias dentro e fora das telas. O circuito audiovisual ainda possui pouquíssima representatividade das periferias e nos orgulhamos de conseguir ocupar esses espaços. Além disso, buscamos levar nossos filmes para o circuito cultural periférico, propondo diálogos e reflexões após as exposições.*²⁰

Em 2018, a *Gleba* produziu o documentário *Negritudes Brasileiras*, dirigido pela youtuber Nataly Neri. O filme está disponível no canal de Nataly e foi amplamente divulgado em mídias sociais na época do lançamento.

A *Coletiva Ocupação* é formada principalmente por jovens que participaram do movimento secundarista em 2015 e 2016 ocupando escolas públicas na cidade de São Paulo, além de estudantes, atores, dançarinos e performers. Voltada para a teatro e performance, a *Coletiva* usa também o audiovisual em suas peças. Produziu o curta-metragem documental e ensaístico *Feitiço contra o fim do mundo*, lançado nas redes sociais digitais em junho de 2020, em meio à pandemia, em referência a junho de 2013. Escrevem sobre o curta em sua página no Facebook:

*O momento histórico pede potência e propagação de pretas narrativas, pretas conexões, através do que se sente e do que é urgente. O curta-metragem é repleto de palavras e imagens de revolta, é uma pílula amarga que o movimento precisa para inflamar seus próprios territórios. Vidas negras importam, e queremos repetir isso para todos os quatro cantos do mundo. O ano é 2020. As rupturas são ora encruzilhada, ora revolução, ora apocalíptica. E nós não temos vocação para o apocalipse.*²¹

¹⁴ Descrição do documentário *Nós Carolinas* no canal do YouTube do coletivo *Nós, mulheres da periferia*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=firLn02imCM>. Acesso em: 08/06/2021.

¹⁵ Autorreferência às atividades do coletivo *Visto Permanente* em sua plataforma digital. Disponível em: <https://www.vistopermanente.com/>. Acesso em: 08/09/2021.

¹⁶ Descrição na bio do Instagram do coletivo. Disponível em: <https://www.instagram.com/malokafilmes/>. Acesso em: 08/09/2021.

¹⁷ Texto para o financiamento feito via Catarse. Disponível em: <https://www.catarse.me/perifericu>. Acesso em: 08/09/2021.

¹⁸ Entrevista em reportagem do jornal *A Ponte*. Disponível em: <https://ponte.org/curta-metragem-fala-sobre-como-e-ser-mulher-negra-e-lgbt-nas-periferias-de-sp/>. Acesso em: 08/09/2021.

¹⁹ Descrição do coletivo *Gleba do Pêssego* em sua página do Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/coletivoglebadopesego>. Acesso em: 08/09/2021.

²⁰ Descrição do coletivo *Gleba do Pêssego* em sua página do Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/coletivoglebadopesego>. Acesso em: 08/09/2021.

²¹ Texto em postagem na página da página da *Coletiva Ocupação* no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/coletivaocupacao/posts/3008744269209267>. Acesso em: 08/09/2021.

O filme tem frases em inglês, em referência à viagem do grupo para apresentação e intercâmbio com estudantes na Inglaterra – quando, pela primeira vez, a maioria dos integrantes da *Coletiva* viajaram para fora do país –, e mistura documentário, ensaio, ficção, performance e poesia.

Uma das jovens integrantes da *Coletiva* é também personagem e autora de imagens do documentário *Escolas em Luta* (2017), filme sobre as ocupações de escolas por estudantes secundaristas em 2015, em São Paulo, e cujo dispositivo usado foi a cessão das câmeras pelos diretores aos secundaristas, para que, também com seus celulares além das câmeras profissionais, filmassem seus cotidianos dentro das ocupações. Outra integrante do mesmo grupo é protagonista (narradora em primeira pessoa) de outro documentário sobre o movimento secundarista, o *Espero Tua (Re) Volta* (2017, 90', dir. Eliza Capai), premiado em diversos festivais internacionais, incluindo o prestigioso Festival Internacional de Cinema de Berlim. Embora não sejam diretamente responsáveis pela produção desses dois documentários, a forma como participam dessas produções garante um lugar de enunciação privilegiada que reafirma seus lugares de fala como jovens mulheres negras protagonistas de processos de luta (Ribeiro, 2019).

A *Coletiva Ocupação*, atualmente, estuda linguagem audiovisual e técnicas de corpo-câmera para incorporar em suas peças de teatro. Desde o início da pandemia, com a impossibilidade de atuar em campo, produziram uma série de pequenos documentários chamados "Cartas coletivas"²², sobre os processos íntimos de criação e experiências vivenciadas no isolamento, e outros materiais audiovisuais compartilhados nas mídias digitais do coletivo.

Beatriz Venâncio, outra integrante do movimento secundarista em 2015 e 2016 (autora de imagens para o *Escolas em Luta*), juntou-se com amigos para produzir curtas-metragens documentais e conteúdos para marcas. Ela estudou audiovisual no Instituto Criar e conta:

Hoje não faço parte mais de nenhum grupo [de militância na educação]. Estou tentando desenvolver uma produtora com amigos que fazem arte, de cantor até produções visuais, como vídeos, fotos, stickers, roupas. Chama-se Saucero; é uma gíria que a gente usa bastante hoje em dia, tipo "nossa que b.o." (Beatriz Venâncio, entrevista concedida).

O *Mundo em Foco*, coletivo de jovens da Zona Leste de São Paulo, atua desde 2004 como produtora de oficinas de fotografia e vídeo, coberturas oficiais e colaborativas de eventos, filmes (curtas e longas-metragens) e videoclipes. Define-se como uma

*Incubadora de sonhos e projetos em arte e cultura [...]. Os membros atuam de forma autônoma e interligada para cumprir objetivos comuns, engajada com questões sociais que envolvem comunidades com tecnologias e temas ligados às ciências humanas como: Cinema, Fotografia e vídeo, artes plásticas, meio ambiente, teatro, TV e novas mídias, entre outras (ações pontuais). Acreditamos na democratização de ferramentas e das informações que sensibilizem o indivíduo à comunicação e ao seu desenvolvimento como ser humano.*²³

O coletivo *Lentes Periféricas* atua desde 2014 e "utiliza produções audiovisuais como ferramenta de arte e crítica carregadas de símbolos relacionados às minorias e questões sociais e de direito", conforme descrevem em seu site. O coletivo vem ampliando sua atuação no circuito independente e periférico, com o desenvolvimento de oficinas audiovisuais para jovens e adultos e produções de relevância social e artística. Já produziu curtas-metragens e clipes premiados e exibidos em festivais, como o prestigiado Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo²⁴.

O *Lentes Periféricas* surge, por sua vez, de uma iniciativa anterior, o Cine Campinho que organiza um cineclube a céu aberto em um campo de futebol, no bairro de Guaianases, Zona Leste de São Paulo. Surgiu em 2007, conduzido por um grupo de jovens que, desde 2005, organizava sessões de filmes no estilo cine debates em suas casas²⁵. O coletivo tem como um dos objetivos desenvolver o hábito da experiência coletiva do cinema, mas também promove outros eventos como jogos de futebol, rodas de conversa e de samba. Em 2014, os jovens que motorizavam o Cine Campinho começaram a produzir e filmar os seus próprios filmes, cujo passo seguinte foi criar o coletivo *Lentes Periféricas*. A primeira produção foi o documentário *Doc Cine Campinho – da terra à tela*, sobre o acesso à cultura e ao lazer na periferia da cidade sob o olhar do que foi e significou a ação do Cine Campinho para a realidade do bairro. O documentário está disponível no canal do YouTube do coletivo²⁶.

A *Visionária LAB* é uma produtora de conteúdos fundada por integrantes do coletivo *Visionários da Quebrada* (que já não existe mais enquanto coletivo), depois do lançamento e distribuição do documentário longa-metragem *Visionários da Quebrada* (2018), que transitou por salas de cinema na periferia e diversos espaços, de escolas e universidades a organizações sociais e fundações, passando por praças públicas, em sessões seguidas de debate com a diretora Ana Carolina Martins, fundadora da *Visionária LAB*, outras pessoas da equipe e personagens. A *Visionária* produz con-

²² Série de mini docs ensaísticos "Cartas Coletivas". Disponível em: <https://ehcho.org/conteudo/coletiva-ocupacao?rq=Coletiva%20>. Acesso em: 08/09/2021.

²³ Autodefinição do coletivo *Mundo em Foco* em seu site. Disponível em: <https://www.mundoemfoco.org/>. Acesso em: 08/09/2021.

²⁴ Informação coletada no site do coletivo. Disponível em: <http://www.lentesperifericas.com.br/>. Acesso em: 08/09/2021.

²⁵ Histórico de criação do coletivo *Lentes Periféricas* no site do Cine Campinho. Disponível em: <http://www.cinecampinho.com.br/p/cine-campinho.html>. Acesso em: 08/09/2021.

²⁶ Documentário *Da terra à tela*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7jcNRpShyuo>. Acesso em: 08/09/2021.

teúdos, entre outros, para o Canal Preto²⁷ e realiza consultorias para conectar marcas a comunidades, com o intuito de agregar diversidade ao ambiente publicitário. Define-se como uma produtora de "pretas, periféricas, futuristas", cuja urgência é a diversidade:

Mas não aquela diversidade da boca para fora! A diversidade que parte dos territórios criativos, a diversidade que constrói diariamente um universo de possibilidades pouco exploradas. Nossa intenção? Criar uma ponte entre essas narrativas plurais e marcas que anseiam por se conectar profundamente com esse conhecimento – gerando impacto, inovação social e outras histórias. (Ana Carolina Martins, fundadora da Visionária LAB, entrevista concedida)

Esses projetos citados na cidade de São Paulo evidenciam uma paisagem de intersecção entre juventudes, comunicação, imagens, audiovisual, ativismos e cultura. Evidenciam ainda a expansão do uso do documentário como forma de expressão e política de visibilidade em distintas plataformas, formatos e linguagens. Jovens dos projetos citados se utilizam dessa linguagem audiovisual para ressignificar suas histórias de vida e atuações políticas em duas dimensões: pela narrativa fílmica, ou seja, pelo conteúdo que produzem e a forma como o fabricam; e pela circulação desses materiais, cujas estratégias de distribuição e atividades de exibição são, em geral, protagonizadas por eles mesmos. Difundem esses documentários principalmente pelas redes sociais digitais, mas realizam exposições presenciais em seus territórios e outros espaços, além de participar de bate-papos e conversas com o público receptor em muitas das sessões. Além do uso ativo de mídias sociais para mobilizar receptores, os documentários estão disponíveis em plataformas digitais, principalmente de acesso gratuito.

Os envolvidos nesses projetos fazem parte de um segmento de jovens no Brasil que, em sua maioria, frequenta escolas públicas e é formado por jovens subalternizados que vivem, ou em algum momento viveram, nas periferias de grandes centros urbanos, como São Paulo. São sujeitos que expressam suas demandas e necessidades pela via da comunicação e da cultura, em particular o audiovisual, e boa parte são mulheres negras e pessoas LGBTQIA+ que salientam questões relacionadas de gênero, raça, classe e suas interseccionalidades, expressando uma condição juvenil específica (Dayrell, 2007).

Esses jovens produtores de suas próprias narrativas são aqueles sobre os quais recaem formas de opressão que eles mesmos relatam: discriminação, estigmas, precarização da vida, desemprego, violência. São essas as condições que transformam

muitos jovens em "identidades desacreditadas" e "descartáveis", sujeitos em última instância aos "juvenicídios" (Valenzuela, 2005) que assolam a América Latina²⁸.

A produção social dos grupos de jovens paulistanos citados se dá, assim, na tensão entre as possibilidades de "feituuras do espaço" (Certeau, 1994, p. 207) e as tragédias anunciadas na cidade de São Paulo. Ana Carolina Martins, fundadora da *Visionária LAB* e diretora de *Visionários da Quebrada*, sintetiza essa tensão ao relatar conversas suas com dois personagens do documentário:

O [Fábio] Lol me disse essa semana que foi parado no metrô, e uma mina falou: "Você é um Visionário da Quebrada, assisti ao filme e tals". E ele: "Mano, que porra é essa? Que é isso, é muito mágico". E o Dimas falou assim: "Que bom que vocês estão fazendo esse trabalho, por quê? Porque quando esse vídeo sai e é exibido por aí, a chance da polícia me matar é menor". Esse foi um ganho para o Dimas. Por quê? Porque a partir do momento que nós, pretos periféricos, somos um pouco mais visíveis, o extermínio vai ser mais difícil. Por quê? Porque se a gente morrer, eles sabem que vai dar chabu, então o cara já fica mais atento, porque nosso nome já está aí, já estão me conhecendo, então isso nos dá a possibilidade de se manter vivo por mais tempo. (Ana Carolina Martins, entrevista concedida)

Entre medos, mortes e perdas, jovens encontram ou seguem percursos em busca das brechas, pela via da cultura, que lhes permitam contar "aquilo que, apesar de tudo, se pode aí fabricar e fazer" (Certeau, 1994, p. 207) para resistir, reexistir e produzir políticas de visibilidade em contextos de violência e desigualdades.

O documentário como brecha de resistência e reexistência

Pensar o documentário como um "sistema ecológico" complexo (Zimmermann, 2019, posição 249) – composto por diferentes tecnologias, conjuntos de práticas e relações específicas com a comunicação, a política, as comunidades, as lutas sociais e o engajamento – pode ser, nesse contexto, uma maneira de se apropriar dele como ferramenta para refletir sobre como o mundo está organizado e conceber maneiras de reorganizá-lo, tomando por base as ações desses jovens e coletivos juvenis paulistanos. As exposições presenciais e comunitárias, o uso de tecnologias digitais para tornar os filmes acessíveis, a divulgação e mobilização de públicos pelas redes sociais digitais produzem relações específicas com a política, os territórios, as lutas sociais

²⁷ Página do Canal Preto no YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UCLJw4VffxmmEgH3lvLyJQ>.

²⁸ A concepção de juvenicídio, no Brasil, traduz-se de forma dramática no genocídio da população negra e jovem. De acordo com o Atlas da Violência 2020, do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), os jovens negros figuram como as principais vítimas de homicídios do país, e as taxas de mortes de negros apresentam forte crescimento ao longo dos anos: entre 2008 e 2018, essas taxas aumentaram significativamente (11,5%) para os negros, enquanto para os não negros, elas diminuíram 12,9%. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020> Acesso em: 08/09/2021.

e os engajamentos. Esses elementos instigam o olhar para as relações construídas durante os processos de produção e circulação desses documentários e evidenciam as vozes desses jovens – que se enunciam (hooks, 2019b; Nichols, 2005) e constroem narrativas resistentes desde suas produções sociais (Benjamin, 1994; Reguillo, 2007).

O poder político do documentário, na perspectiva deste trabalho, reside em seu potencial de produzir relações específicas entre política, comunidades e territórios, lutas sociais e engajamentos – tanto em sua dimensão estética, relacionada ao poder da imagem na construção de narrativas e imaginários (como e o quê os jovens filmam, como se veem), quanto em sua dimensão material, relacionada ao modo como esses documentários são fabricados, à forma como circulam e como acontecem as exposições (como e onde os jovens se apresentam, e como reatualizam suas narrativas para diferentes públicos receptores).

As experiências e práticas em torno dos documentários reunidas neste artigo podem ser entendidas como formas de organizar o mundo, construir visibilidade e inteligibilidade sobre acontecimentos e significados partilhados nas comunidades pelas quais jovens e seus filmes circulam, aproximando a experiência estética da experiência política (Rancière, 2009). Por meio de suas práticas culturais, políticas e de comunicação, vinculadas ao cinema, esses jovens organizam o sensível, constroem visibilidade, conferem significados aos acontecimentos que vivenciam, manifestam a multiplicidade de experiências dentro da comunidade na qual estão inseridos; intervêm, assim, nas formas de fazer, inventam novos cotidianos e propõem outros ritmos para as relações sociais. Suas práticas artísticas são políticas (Rancière, 2009; Williams, 1985, 1977), na medida em que a estética e a política partilham a mesma base: ambas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (Rancière, 2009, p. 17). Estética e política caminham juntas porque incidem sobre o sensível, são atos que organizam concepções de mundo ao construir visibilidade e inteligibilidade sobre acontecimentos e significados partilhados na comunidade. Nessa perspectiva, os atos estéticos são “[...] configurações da experiência, que ensejam novos modos do sentir e induzem novas formas da subjetividade política” (Rancière, 2009, p. 11).

Esses jovens na cidade de São Paulo – com suas práticas de comunicação e cultura atravessadas pela imagem, pelo audiovisual e pelo documentário – valem-se das tensões e brechas resultantes da democratização do acesso e da integração às tecnologias, para criar estratégias de visibilidade em um contexto congestionado por imagens reprodutoras de desigualdades, formas de dominação e discriminação. Constroem narrativas que combatem estigmas e estereótipos sobre regiões periféricas, racismo, xenofobia, homofobia e violência de gênero; comunicam seus pontos de vista; reivindicam o direito à cidade e a uma educação de qualidade; diminuem lacunas de informação e criam imaginários que dialogam diretamente com seus pares e com o mundo que os cerca; articulam relações com seus territórios, mas não se limitam a eles, porque imersos em dimensões

características das culturas digitais; definem e exercitam lugares de enunciação e ação; forjam identidades, pertencimento e significação em relação ao entorno e a outros grupos sociais; fabricam imagens afirmativas de si mesmos e produzem políticas de visibilidade pelo audiovisual, em particular pelo documentário.

Referências bibliográficas

- ALVARADO, S. V.; VOMMARO, P. (orgs.). 2010. *Jóvenes, cultura y política en América Latina: algunos trayectos de sus relaciones, experiencias y lecturas (1960-2000)*. Rosario, CLACSO e Homo Sapiens Ediciones, 332 p.
- APPADURAI, A. 2004. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa, Editorial Teorema, 267 p.
- BECERRA, M.; MATRINI, G. 2017. *La concentración infocomunicacional en América Latina (2000-2015)*. *Nuevos medios y tecnologías, menos actores*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes Editorial e Observatorio Latinoamericano de Regulación, Medios y Convergencia, 228 p.
- BENJAMIN, W. 1985. Paris, capital do século XIX. In: F. KOTHE (org.), *Walter Benjamin*. São Paulo, Ática, p. 30-43.
- _____. 1994. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: W. BENJAMIN, *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume I, 2ª edição. São Paulo, Editora Brasiliense, p. 197-221.
- BORELLI, S. H. S. et al. 2009. *Jovens na cena metropolitana. Percepções, narrativas e modos de comunicação*. São Paulo, Paulinas, 184 p.
- BORGES, R. 2019. Das perspectivas que inauguram novas visadas. In: b. hooks, *Olhares Negros: raça e representação*. São Paulo, Editora Elefante (prefácio à edição brasileira), edição Kindle.
- BOTERO-GÓMEZ, P. B. et al.(orgs.). 2019. *Generaciones en movimiento y movimientos generacionales. Escribanías hechas a varias manos, varios pasos y co-razones. Colectivos, movimientos y comunidades en resistencias tejidos desde el camino del pensamiento autonómico*. Manizales, Editorial Color Tierra, 537 p.
- BOURDIEU, P. 1990. La “juventud” no es más que una palabra. In: P. BOURDIEU, *Sociología y cultura*. México, Grijalbo, p. 228.
- CALDEIRA, T. P. R. 2014. Gênero continua a ser o campo de batalhas: juventude, produção cultural e a reinvenção do espaço público em São Paulo. *Revista USP - Dossiê Metrópoles*, (102): 83-100.
- DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i102p83-100>.
- CASTELLS, M. 2011. A Network Theory of Power. *International Journal of Communication*, 5: 773-87. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/00aa/1fa348b5981125fa96e0f3df63067e6d4920.pdf>. Acesso em: 08/09/2021
- CERTEAU, M. de. 1994. *A invenção do Cotidiano*. Petrópolis, Editora Vozes, 351 p.
- DAYRELL, J. 2007. A escola ‘faz’ as juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil. *Revista Educação & Sociedade*, 28(100): 1105-1128. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/es/v28n100/a2228100.pdf>. Acesso em: 08/09/2021.
- hooks, b. 2019a. *Olhares Negros: raça e representação*. São Paulo, Editora Elefante, edição Kindle.
- _____. 2019b. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. São Paulo, Editora Elefante, edição Kindle.
- MARGULIS, M.; URRESTI, M. 2000. La juventud es más que una palabra. In: M. MARGULIS, *La juventud es más que una palabra*. Buenos Aires, Biblos, p. 13-30.
- MARTÍN-BARBERO, J. 1997. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura, hegemonia*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 360 p.

- _____. MARTÍN-BARBERO, J. 2004. *Oficio de cartógrafo: travessias latino americanas da comunicação na cultura*. São Paulo, Loyola, 480 p.
- _____. 2002. Pistas para entre-ver medios y mediaciones. *Revista Signo y Pensamiento*, 21(41): 13-20. Disponível em: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/2778>. Acesso em: 01/08/2020.
- _____; BERKIN, S. C. (orgs.). 2017. *Ver con los otros. Comunicación intercultural*. México, Fondo de Cultura Económica, edição Kindle.
- MORDUCHOWICZ, R. 2008. Introducción. In: R. MORDUCHOWICZ (org.), *Los jóvenes y las pantallas. Nuevas formas de sociabilidad*. Barcelona, Gedisa Editorial, edição Kindle.
- MORIN, E. 2001. El encanto de la imagen. In: E. MORIN, *El cine o el hombre imaginario*. Lisboa, Relógio D'Água, p. 21-48.
- NICHOLS, B. 2005. A voz no documentário. In: F. P. RAMOS (org), *Teoria Contemporânea do Cinema – Documentário e narrativa ficcional*. Volume II. São Paulo, Editora SENAC São Paulo, 325 p.
- _____. 2013 *Introducción al documental*. México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 368 p.
- OLIVEIRA, R. C. A.; BOTERO-GÓMEZ, P. B. 2019. Políticas de la visibilidad: algunas reflexiones desde las apuestas epistémico-comunicativas. In: P. BOTERO-GÓMEZ et al. (orgs.), *Generaciones en movimiento y movimientos generacionales. Escribanías hechas a varias manos, varios pasos y co-razones. Colectivos, movimientos y comunidades en resistencias tejidos desde el camino del pensamiento autónomo*. Manizales, Editorial Color Tierra,, p. 61-66.
- QUIJANO, A. 2005. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: E. LANDER (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires, CLACSO, p. 117-142.
- RANCIÈRE, J. 2009. *A partilha do sensível*. São Paulo, Editora 34, 72 p.
- REGUILLO, R. 2005. *Horizontes fragmentados: comunicación, cultura, pospolítica: el (des)orden global y sus figuras*. Jalisco, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 112 p.
- _____. 2017a. Imaginação e protesto: comunicação e subjetividade. In: D. ZANETTI; R. REIS (orgs.), *Comunicação e territorialidade, poder e cultura, redes e mídia*. Vitória, EDUFES, p. 106-128.
- _____. 2017b. *Paisajes Insurrectos. Jóvenes, redes y revueltas en el otoño civilizatorio*. Espanha, NED Ediciones, 208 p.
- _____. 2007. *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Norma, Buenos Aires, 182 p.
- RIBEIRO, D. 2019. *Lugar de fala*. São Paulo, Editora Pólen (Coleção Feminismos Plurais), 89 p.
- ROCHA, R. M. 2006. Cultura da visualidade e estratégias de (in)visibilidade. *E-Compós*, 7: 1-14. DOI: <https://doi.org/10.30962/ec.115>
- RUIZ, O. A. 2014. *Generaciones: movimientos juveniles, políticas de la identidad y disputas por la visibilidad en el Chile neoliberal*. Buenos Aires, CLACSO, 154 p.
- SVAMPA, M. 2010. Movimientos Sociales, matrices socio-políticas y nuevos escenarios en América Latina. Disponível em: <http://maristellasvampa.net/archivos/ensayo58.pdf>. Acesso em: 08/09/2021.
- VALENZUELA, J. M. (org.). 2005. *Juvenicidio. Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina y España*. Barcelona, Ned Ediciones, 272 p.
- WAUGH, T. 1984. Why documentary filmmakers keep trying to change the world, or why people changing the world keep making documentaries. In: T. WAUGH (org.), *Show us Life: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Londres, Scarecrow Press.
- WILLIAMS, R. 1985. *Keywords. A vocabulary of culture and society*. Nova York, Oxford University Press, 352 p.
- _____. 1977. *Marxism and literature*. Oxford, Oxford University Press, 224 p.
- ZANETTI, D. 2017. Territorialidades no campo audiovisual. In: D. ZANETTI; R. REIS (orgs.), *Comunicação e territorialidade, poder e cultura, redes e mídia*. Vitória, EDUFES, p. 35-47.
- ZIMMERMANN, P. R. 2019. *Documentary Across Platforms: Reverse Engineering Media, Place, and Politics*. Bloomington, Indiana University Press, edição Kindle.
- _____. 2020. *States of Emergency: Documentaries, Wars, Democracies*. Londres, Mineápolis, University of Minnesota Press, 256 p.

Submetido: 31/10/2020
Aceite: 30/06/2021