

Juventude, direito à cidade e cidadania cultural na periferia de São Paulo

Renato Souza de Almeida¹

Resumo

O artigo trata da experiência de um coletivo cultural na Zona Leste da cidade de São Paulo, destacando sua atuação política junto a outros coletivos juvenis que atuam nas periferias e como se dá o processo de apropriação do espaço urbano por meio das intervenções artísticas. Destaca a importância do programa VAI (Valorização a Iniciativas Culturais) – da Secretaria Municipal de Cultura no fomento às ações culturais produzidas pelos jovens e no fortalecimento da ideia do direito à cultura na cidade. Os estudos culturais latino-americanos dão suporte teórico para a identificação da força política das atuações culturais analisadas.

Palavras-chave

Cultura de periferia, juventude, direito à cultura, cidade.

Recebido em 30 de novembro de 2012

Aprovado em 20 de março de 2013

ALMEIDA, Renato S. Juventude, direito à cidade e cidadania cultural na periferia de São Paulo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 56, p. 151-172, jun. 2013.

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i56p151-172>

¹ Faculdade Paulista de Serviço Social (FAPSS, São Paulo, SP, Brasil).

Youth, Right to the City and Cultural Citizenship in the Periphery of São Paulo

Renato Souza de Almeida

Abstract

The article deals with the experience of a collective culture in the eastern city of São Paulo, highlighting its political activities with other youth collectives working in the peripheries and how is the process of appropriation of urban space through artistic interventions. Program highlights the importance of VAI (Valuing the Cultural Initiatives) – the Municipal Culture in promoting the cultural activities produced by young people and the strengthening of the idea of the right to culture in the city. Latin American cultural studies theoretical support for the identification of the power politics of cultural performances analyzed.

Keywords

Culture from periphery, youth, right to culture, city.



**Do “campo” à cidade:
uma experiência no
“fundão” da Zona Leste
de São Paulo**

um sábado como outro qualquer – bares cheios, crianças correndo nas ruas, som alto de música sertaneja que sai de muitas casas – um senhor vendendo quebra-queixos toca uma caixa parecendo adiantar o carnaval e uma bicicleta com alto-falante anuncia *show de funk* na Choperia Castelinho. No campinho de futebol do Jardim Bandeirantes, naquela tarde, não tem jogo. Desde aproximadamente às quinze horas, uma movimentação diferente acontece: caixas de som com alta potência são montadas e tão logo um sonoro *rap* começa a ser tocado. Dois jovens grafitam um muro. Na parede da casa, vizinha ao campo, é estendido um painel branco de aproximadamente 6 metros de largura por 6 metros de altura. Próximo a uma das traves, um projetor com menos de 30 centímetros de largura é conectado a um aparelho de DVD e a outras potentes caixas amplificadoras. Atrás do projetor, umas cem cadeiras são distribuídas de forma não muito linear no chão batido do campinho. Crianças e jovens trouxeram-nas nos braços, emprestadas de uma escola municipal do outro quarteirão. A noite cai e já são quase vinte horas. Nas lajes das casas em volta do campo, cadeiras mais confortáveis que as da escola são ajeitadas. Até um sofá de três lugares é deslocado da sala para a calçada. Alguém monta uma barraca de pipoca e outra de *hot dog*. O *rap* é desligado e o projetor é ligado: é hora de iniciar a sessão do Cine-Campinho!

O filme começa. Olhos atentos no telão. O público sentado nas cadeiras são crianças, casais de namorados, idosos. Alguns grupos de jovens começam a se aglutinar. Eles não sentam nas cadeiras. Ficam em pé e muitos parecem não demonstrar interesse pelo filme, pois conversam o tempo todo. No entanto, gostam daquela cena. Estão à vontade, mas mostram certa ansiedade com o que virá posteriormente ao filme. Muitos grupos de jovens do bairro transformaram o evento em ponto de encontro das saídas para a “balada”. Outros grupos fizeram do evento sua própria balada.

Depois do filme, os jovens ocupam o campinho e transformam-se no público majoritário do evento. Dirigem-se para perto do telão. O espaço, próximo às traves e sem qualquer tablado, vira um verdadeiro palco para apresentações das mais diversas linguagens artísticas, desenvolvidas integralmente por adolescentes e jovens: apresentações de dança *break*, *black* e axé fazem a poeira levantar; alguém que toca MPB em um violão provoca certa estranheza; outros que cantam *rap* e um menino que canta música sertaneja são ovacionados; o grupo de jovens da igreja que apresenta uma peça de teatro é aplaudido. Enfim, uma variedade grande de estilos preenche o tempo posterior à exibição dos filmes.

O Cine-Campinho não é necessariamente um grupo ou uma organização, mas um projeto desenvolvido por um coletivo de aproximadamente dez jovens moradores do Jardim Bandeirantes, em Guaianases². Os integrantes são geralmente chamados de “o pessoal do campinho”, pois não há um nome ou uma organização propriamente dita para esta atividade que se articula na informalidade. Este projeto recebeu, durante os anos de 2007 e 2008, um apoio financeiro da Secretaria Municipal de Cultura do município de São Paulo, por meio do programa VAI (Valorização a Iniciativas Culturais) que resulta de lei que incentiva com baixa quantia de recursos pequenos projetos de ação cultural.

Através de uma ação muito espontânea e sem grandes pretensões, alguns jovens começaram a se reunir para assistir a vídeos nas casas e provocar uma discussão a partir do conteúdo do filme escolhido. A ação era chamada de “cine-debates” e foi uma das responsáveis pela junção do coletivo em torno do projeto Cine-Campinho. Um primeiro desejo do coletivo era produzir um documentário sobre Guaianases e provocar debates com outros jovens a partir da produção, abordando aspectos do cotidiano e problemas de infraestrutura do bairro. Dentre as várias discussões que surgiram no cine-debates, uma que mereceu destaque dizia respeito ao lazer. Neste mesmo momento, meados de 2006, um dos jovens passou a ter contato com outro coletivo de Guaianases chamado Espaço Cultural Honório Arce, que havia sido contemplado pelo programa VAI naquele ano e desenvolvia oficinas e eventos culturais em um porão do *Shopping Popular* de Guaianases. Através do contato e das discussões que o coletivo vinha desenvolvendo, resolveram enviar um projeto para este programa da

2 O bairro do Jardim Bandeirantes está localizado no distrito do Lajeado, na subprefeitura de Guaianases, divisa com o município Ferraz de Vasconcelos. Este distrito nos anos 1990 estava no *ranking* dos mais violentos da cidade e chegou a alternar o primeiro lugar com o distrito do Jardim Ângela, na Zona Sul. O bairro, localizado no extremo leste, foi um dos pontos de ataque do Primeiro Comando da Capital (PCC) no famoso dia em que “São Paulo parou”, em maio de 2006.

Secretaria Municipal de Cultura e pleitear recursos para aquilo que, posteriormente, foi intitulado de Cine-Campinho⁵.

Um espaço que, para além dos jogos, era utilizado apenas para o uso de drogas e para se jogar lixo, tornou-se o cinema a que a maioria dos moradores do bairro nunca tinham tido acesso. E mais do que o cinema, o campinho tornou-se referência cultural no bairro. O campinho foi pintado e os moradores pressionaram a subprefeitura de Guaianases a reformar as guias do entorno, a colocar um alambrado. O lazer proporcionado pelo Cine-Campinho aparece, aqui, como um disparador de outras reivindicações sociais no bairro. A melhoria da qualidade de vida é, em certo sentido, “despertada” pelo filme – independente de seu conteúdo – visto em público no sábado à noite ou pelo grafite colorido pintado no entorno do campinho⁴. Depois do cinema e das apresentações culturais que acompanhavam as exposições, outros usos do espaço foram realizados, transformando o campo de futebol em um ponto de referência para atividades culturais do bairro. Um projeto chamado Carroça Cultural – do Urbano ao Rural, que mesclava danças populares tradicionais com outros ritmos mais novos, realizou apresentação no espaço do campinho em março de 2009. A organização de audiovisual Kino-Fórum, juntamente com a Secretaria Estadual de Cultura, realizou exibição de vídeos do acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS) em fevereiro de 2009. O campinho foi um dos lugares que

-
- 5 Este artigo contém parte da reflexão desenvolvida em minha dissertação de mestrado intitulada *Juventude e participação: novas formas de atuação juvenil na cidade de São Paulo*, defendida na PUC-SP em 2009. O projeto Cine-Campinho foi acompanhado por meio de uma pesquisa etnográfica realizada durante os anos de 2008 e 2009 que consta na dissertação. A pesquisa contou com a análise de documentos, relatórios e vídeos produzidos pelo grupo ou que faziam referência ao projeto; além de uma entrevista com roteiro semiestruturado realizada no final da observação participante. Em 2007, quando o projeto iniciou, o coletivo era composto, em sua maioria, por pessoas com faixa etária de 18 a 25 anos e apenas dois integrantes tinham 35. Os principais articuladores eram três irmãos que tinham 21, 22 e 23 anos. Porém, o contato com as ações dos “jovens do Campinho” permanece até os dias atuais por conta da minha atuação junto ao Movimento Cultural dos Guaianás, que congrega um conjunto de grupos culturais da região.
 - 4 As produções escolhidas para serem exibidas geralmente pertenciam a um circuito que oscilava entre o “comercial e o “alternativo” ou “independente”, como é o caso do filme *Uma onda no ar*. Porém, diferente do que ocorreu com a experiência do cine-debates, realizada anteriormente pelo coletivo, o conteúdo do filme e sua posterior reflexão não era mais o foco da ação. No Cine-Campinho, a experiência do “cinema” (exibição de um filme assistido coletivamente no campo de futebol) e do grafite (com os muros coloridos no entorno) produziam uma experiência estética para a população local que congregava as pessoas em um mesmo espaço e os faziam se sentir bem naquele contexto. A arte como “promessa de felicidade” apontava para outras possibilidades – não previstas de antemão pelo coletivo de jovens – que o conteúdo do filme chegava a ser considerado de menor importância.

recebeu a mostra itinerante de curtas sobre Direitos Humanos do projeto Entretodos, que percorreu diferentes pontos da cidade. Em 2012, o noticiário *SPTV* da Rede Globo fez uma reportagem sobre o Cine-Campinho.

É interessante observar o caminho que o coletivo vem desenvolvendo desde o início do projeto. De uma ação bem pontual e localizada no Jardim Bandeirantes, o olhar expandiu-se para além do campinho e para além de Guaianases. Em fins de 2008, um dos jovens do coletivo participou de uma discussão sobre políticas públicas de cultura na Casa da Cidade, na Vila Madalena. O palestrante era Carlos Augusto Calil, secretário da Cultura do município de São Paulo. No momento de intervenção do plenário, o jovem questionou-o sobre a desigualdade na distribuição de equipamentos culturais na cidade e o fato de que, em Guaianases, eram praticamente inexistentes, com exceção dos Centros Educacionais Unificados (CEUs) Jambeiro e Lajeado. Mesmo sendo muito polêmica, a intervenção teve boa recepção por parte do secretário que afirmou já ter escutado falar do projeto Cine-Campinho e demonstrou interesse em conversar com grupos culturais de Guaianases para saber quais propostas teriam para a região.

A demanda lançada por Calil provocou uma intensa mobilização que congregou vários coletivos, arte-educadores e artistas locais (dentre eles diferenciados seguimentos da cultura, tais como poesia de cordel, cantores de MPB, teatro de rua, grafiteiros, *breakers*, produção audiovisual, fanzine, etc.) em um movimento cultural, em janeiro de 2009, que tem sido chamado de Movimento Cultural dos Guaianás, em homenagem aos índios Guaianás que habitaram a região e deram origem ao nome do bairro. Tendo os “meninos do campinho” como principais articuladores, o movimento redigiu uma carta com propostas voltadas para a área da cultura na região, tais como fomentos locais, ocupação dos CEUs e a criação de uma Casa de Cultura.

Não há qualquer histórico de uma mobilização deste tipo em Guaianases, seja no agrupamento de diferentes coletivos e linguagens culturais ou na articulação de outros grupos juvenis em torno de uma pauta pública comum. É evidente que o Cine-Campinho contou com outros atores locais, mas sua ação tomou uma dimensão muito mais ampla do que os membros do coletivo imaginavam.

Apropriação do espaço urbano pelos jovens

A relação que os jovens moradores das periferias da cidade de São Paulo estabelecem com a região central diferencia-se da relação que

possuem com o seu território, com o seu bairro. Há aí um sentimento de pertença ao lugar que, por vezes, não se percebe em relação a nenhum outro espaço e território da cidade. “Enfrentar” São Paulo, para muitos, significa sair do bairro onde mora, transitar pela cidade. Mesmo entre os jovens não é difícil encontrar nas periferias aqueles que ainda mantêm certo medo de se deslocar ao centro ou a outros pontos da cidade distantes do bairro. Sobre-tudo, os jovens que ainda não passaram por alguma experiência laboral que necessitasse deste tipo de locomoção ou que não têm hábitos de lazer para além do espaço do bairro.

Em relação ao resto da cidade, o bairro apresenta-se para os jovens como uma referência, um espaço que proporciona certa segurança, mesmo que seja conhecido na cidade pelo alto índice de violência. A relação de proximidade e pertença ao bairro é revelada na forma como muitas vezes se nomeia o lugar: “pedaço”, “quebrada”, “comunidade”. Da expressão “pedaço”, utilizada por moradores de bairros populares, Magnani criou uma categoria para analisar formas de sociabilidade destes lugares.

Enquanto o núcleo do “pedaço” apresenta um contorno nítido, suas bordas são fluidas e não possuem uma delimitação territorial precisa. O termo na realidade designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociedade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade.⁵

O pedaço não significa todo o espaço geográfico do bairro, mas aquele no qual as pessoas estabelecem relações sociais, para além do ambiente privado e familiar. Fazem parte do pedaço o bar, a padaria, o campo de futebol, o posto de saúde, a escola, a praça, a igreja, a esquina, o salão de baile, o circo. Esses são lugares onde se criam vínculos e cumplicidades sociais. Por isso, não basta apenas morar naquele local para fazer parte do pedaço, é necessário praticá-lo.

Dentre os jovens, o bairro também é referência identitária. Segundo Zaluar⁶, diferentemente do que ocorre com as gangues dos Estados Unidos, em que as localidades se misturam com questões étnicas, as galeras cariocas (e de outros lugares do país) caracterizam-se por “uma estreita relação com

5 MAGNANI, J. G. Cantor. *Festa no pedaço: cultura e lazer na cidade*. São Paulo: Unesp, 2003, p. 116.

6 ZALUAR, Alba. Gangues, galeras e quadrilhas: globalização, juventude e violência. In: VIANNA, Hermano. *Galeras cariocas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003, p. 48.

os bairros em que vivem, cujos nomes são os seus únicos patronímios”. O uso da violência para demarcar território está muito vinculado às atividades lúdicas proporcionadas pelos bailes *funk*. Em São Paulo, o caso da Turma do Barão, de Perdizes⁷, demonstra que as práticas de violência associadas às atividades lúdicas e de defesa do “espaço” eram práticas comuns, inclusive, em bairros de classe média e alta da cidade nos anos 1970 e 1980.

Para os pichadores, um dos motivos para que realizem suas intervenções em outros espaços da cidade é a afirmação do bairro:

ser pixador requer sair da própria quebrada para, assim, reafirmá-la e representá-la; o mesmo jovem da camiseta do Iron Maden comenta que iniciou “trocando experiência com os caras mais velhos, eles falavam: o que liga é pra fora, rolê para fora. Quando ele falou isso aí já era, fazia na quebrada de vez em quando, só quando voltava do rolê.”⁸

Ao se deslocar para outros lugares da cidade, o pichador procura afirmar sua localidade. É comum visualizar em muros ou paredes, em diferentes lugares da cidade, inscrições de pichadores com as iniciais “Z/L” (Zona Leste), “Z/S” (Zona Sul), etc., apontando a região na qual seu bairro de origem está inserido.

Para os jovens vinculados ao movimento *hip hop*, a referência com a quebrada, com o bairro, é ainda mais forte. Segundo Dutra, o movimento *hip hop* de São Paulo passou por três grandes fases históricas: uma ligada aos bailes *black* nos anos 1970, outras ligadas às atividades no centro da cidade (com destaque ao Largo São Bento e à Praça Roosevelt) nos anos 1980 e ao deslocamento para a periferia nos anos 1990.

Após essa fase [...] o *rap* e o movimento *hip hop* se deslocaram para a periferia de São Paulo (e Grande São Paulo) onde se organizou a partir das posses que surgiram nas periferias desde 1990, como por exemplo, a posse Conceitos de Rua do Capão Redondo na Zona Sul de São Paulo, a Força Ativa que se estabeleceu primeiramente na Zona Norte de São Paulo, a Aliança Negra na Cidade Tiradentes e a Haussá em São

7 SILVA, Elisabeth M. Trajetórias violentas e origem social dos jovens: o caso da Turma do Barão. In: COSTA, Márcia Regina; SILVA, Elisabeth Murilho. *Sociabilidade juvenil e cultura urbana*. São Paulo: Educ, 2006.

8 OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. A vida (nem tão secreta) dos pixadores de São Paulo: festas, rolês, tretas, e amizades. In: BORELLI, S. H. S.; FREIRE FILHO, J. (orgs). *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: Educ, 2008, p. 240. Vale observar que a pesquisadora explica no início de seu texto que utiliza a palavra “pixação” com “x” e não com o “ch” por ser a forma proposital como os pichadores a utilizam.

Bernardo do Campo. A temática do *rap* se volta agora para o cotidiano dos bairros periféricos, com ênfase na localidade, crítica à violência policial, ao racismo e à exclusão social. De 1993 a 1995 o disco do Racionais MC's, *Raio X do Brasil*, distribuídos apenas no circuito de pequenas lojas, chama a atenção por vender mais de 200 mil cópias. [...] Desde então, o termo periferia tem permanecido central em todo o discurso *rapper*.⁹

O “deslocamento” refere-se não apenas aos locais de encontro dos grupos, mas também a um deslocamento político de conteúdo das letras das músicas. Falar da periferia, da “quebrada” tornou-se uma postura. Nas letras de *rap*, o bairro sempre aparece como o lugar que carece de infraestrutura e políticas públicas, mas também como o espaço que se respeita, se afirma e se assume. O bairro torna-se uma mediação na relação com a cidade e com as estruturas de poder.

Milton Santos aponta que:

É o uso do território, e não o território em si mesmo, que faz dele objeto de análise social. [...] Mesmo nos lugares onde os vetores da mundialização são mais operantes e eficazes, o território habitado cria novas sinergias e acaba por impor, ao mundo, uma revanche. [...] O território são formas, mas o território usado são objetos e ações, sinônimo de espaço humano, espaço habitado [...].¹⁰

O espaço local, vivido, é que é capaz de criar possibilidades outras que “escapam” da racionalidade do mercado, da administração fria da municipalidade, bem como, da fragmentação causada pela vida urbana.

Em outro artigo sobre cultura de periferia¹¹ eu já havia afirmado que associar a localidade, o bairro, a uma categoria mais ampla chamada “periferia”, como o fez o movimento *hip hop*, tornou os limites territoriais e geográficos do bairro algo menos delimitado e possibilitou certa cumplicidade entre os jovens moradores de diferentes regiões distantes do centro. Assim, afirmar ser morador da periferia significa ultrapassar os limites territoriais da vila ou do bairro comuns na identidade de gangues, como

9 DUTRA, Juliana Noronha. *Rap: identidade local e resistência global*. 2004. 104f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2007, anexo e CD, p. 22.

10 SANTOS, Milton. O retorno do território. In: _____ (org). *Território: globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec, 1994, p. 15-16.

11 ALMEIDA, Renato S. Cultura de periferia na periferia. *Le Monde Diplomatique Brasil*. Ano 5, n. 49, ago. 2011, p 36.

explicou Zaluar. Isso, além de contribuir para construir certa positividade em relação à palavra “periferia” – coisa que não era comum pelo menos até o início dos anos 1990 – também possibilitou um “empoderamento político” dos grupos juvenis autointitulados “periféricos”.

A “longa e profunda vala” que separa periferia e centro, que restringe o acesso a equipamentos culturais, possibilidades de lazer, trabalho e educação de qualidade é denunciada em diversas letras de *rap*. A higienização racista pela qual passaram vários bairros de São Paulo e as sobras do orçamento público que são investidas historicamente nas periferias são práticas que encontraram nos jovens seus principais delatores. O movimento *hip hop* contribuiu bastante para “reencaixar” a periferia no mapa da cidade. A denúncia das precárias condições de vida enfrentadas pelos moradores das periferias ainda nos anos 1970 através de “novos personagens que entraram em cena”¹² e atualmente reforçada pela ação destes grupos juvenis, afirma (e afirmou) a todos que a periferia também tem “direito à cidade”! Este é um dos temas que surge com o crescimento da população urbana mundial nas últimas décadas. Ao se pesquisar sobre os *punks*, os pichadores, os grafiteiros, os *rappers* ou outros estilos, o que se pode notar é que há tempos o direito à cidade tem sido uma reivindicação dos grupos juvenis de São Paulo. O direito ao usufruto dos bens culturais produzidos pela metrópole paulistana tem sido reivindicado pelos jovens em suas músicas, seus símbolos, suas escrituras, suas vestimentas.

O “movimento pelo passe-livre” que eclodiu em diversas capitais do Brasil nos últimos anos, também protagonizado por jovens, geralmente é associado aos estudantes, por serem estes os atores principais das reivindicações. No entanto, não se trata de uma demanda vinculada tão somente ao deslocamento do jovem para a escola. Antes, revela a necessidade e o desejo de poder circular pela cidade utilizando transporte público gratuito. A circulação pela cidade, tão praticada ou desejada pelos jovens, aparece aqui em forma de um direito a ser garantido pelo Estado.

Na Pesquisa *Juventude e integração sul-americana*, do Ibase e do Instituto Pólis, a circulação e mobilidade nas zonas urbanas e rurais aparecem entre as principais demandas dos grupos de jovens pesquisados em vários países da América do Sul.

A necessidade de circulação pela cidade revela, também, aquilo que foi pontuado em outros momentos deste estudo: a importância da experimentação e da ampliação das redes de relações e referências

12 SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

nessa fase da vida. Esse também é um ângulo ainda pouco incorporado pelos atores e pelas políticas: embora demandem equipamentos e atendimentos descentralizados nos bairros ou nas comunidades, os (as) jovens não querem ficar aí “confinados (as)”. Desejam poder fruir os equipamentos, os espaços e as oportunidades de outros pontos da cidade. Querem, portanto, ter o direito à “cidade”.¹³

A apropriação da cidade, de seus espaços e equipamentos, constitui-se como um elemento fundamental da condição juvenil contemporânea. A circulação e o acesso aos bens produzidos pela cidade tornaram-se demandas e, por consequência, apontam para a necessidade de políticas públicas. Um evento organizado pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e que se tornou exemplo deste tipo de demanda é a Virada Cultural. Em um dia escolhido pela Secretaria, às dezoito horas, inicia-se uma série de atividades culturais em diferentes pontos da cidade, mas, sobretudo, na região central, e segue até às dezoito horas do dia seguinte. Os jovens não são o único público do evento, mas constituem a maior parcela. A crescente adesão da população ao evento revela o desejo de apropriação dos espaços e bens simbólicos produzidos na metrópole. Uma das críticas que a Virada Cultural recebe é a de que se trata de um evento que ocorre apenas uma vez ao ano. No conteúdo da crítica, indiretamente, também é apontada sua potencialidade; afinal, por ser uma proposta interessante, deveria acontecer mais vezes.

Algumas organizações não governamentais têm procurado responder a esta demanda dos jovens através de projetos sociais que estimulem a circulação e o acesso a equipamentos culturais. O programa Jovens Urbanos, criado pelo Centro de Estudos e Pesquisa em Educação, Cultura e Ação Comunitária (Cenpec), procura desenvolver com alguns jovens moradores de bairros periféricos da cidade de São Paulo este sentido de apropriação e circulação através de ações intituladas de “explorações”. Utilizando como metodologia a cartografia dos territórios da cidade, o programa procura ampliar o repertório cultural dos jovens a partir da circulação constante por diferentes espaços da cidade, conhecendo equipamentos públicos, geralmente vinculados ao campo da cultura, comunicação ou tecnologia.

É interessante notar¹⁴ que, ao início de cada edição, muitos jovens mantêm uma relação muito “distante” com o centro da cidade e são

13 IBASE; PÓLIS. *Juventude e Integração Sul-Americana: caracterizações de situações-tipo*, 2007, p. 42.

14 Acompanhei o desenvolvimento de diferentes edições que aconteceram na Zona Leste, em contato direto com os jovens participantes.

constantes expressões como “vou para a ‘cidade’ só de vez em quando...”, “não tenho costume de ir pra ‘cidade?...”. A “cidade” aparece como sinônimo de “centro” (ou *downtown*), revelando uma percepção de que seu lugar de moradia, seu bairro, a periferia não faz parte da cidade. Ao final do período de formação de dez meses, os jovens agrupam-se em torno de um projeto de intervenção na região onde estão inseridos, a partir de alguma temática ou linguagem que lhes tenha chamado a atenção. Talvez a mudança mais perceptível que a experiência do programa proporciona aos jovens ao final da formação é a da “descoberta” da cidade e a vontade de produzir algum tipo de interferência que venha situá-lo como participante da trama urbana.

Desde a virada do milênio, em São Paulo, diferentes expressões culturais despontaram nas periferias da cidade com uma proposta de apropriação dos lugares e “ressignificação” de espaços públicos e privados com um outro uso, com um outro olhar. É o caso do Cine-Campinho ou a Tenda Literária na Zona Leste; a Cooperifa ou o Sarau do Binho ou as ações dos coletivos culturais no Sacolão das Artes na Zona Sul; o CICAs ou o Cine Escadão na Zona Norte... Enfim, campos de futebol viram cinemas; praças públicas e bares viram arenas para poetas periféricos; muros viram painéis de arte; becos, vielas e escadões viram salas de projeção de vídeos alternativos; ruas viram passarelas para cortejos de cultura popular. Ações que têm como ator principal os jovens vêm se caracterizando como novas formas de atuação no espaço público e recriação de novos significados para quem organiza a atividade e para quem transita pelo bairro e pela cidade. “La política se sale de sus discursos y escenarios formales para reencontrarse en los de la cultura, desde el graffiti callejero a las estridencias del rock. Entre los jóvenes no hay territorios acotados para la lucha o el debate político”¹⁵.

A participação da juventude por meio da ação cultural

Segundo relatório geral dos grupos focais da Pesquisa *Juventudes Sul-Americanas: diálogos para a construção da democracia regional*, coordenada, no Brasil, pelo Ibase e Instituto Pólis, alguns aspectos apontados acima surgem em forma de demanda para as políticas públicas por parte destes coletivos:

15 MARTÍN-BARBERO, Jesús. Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad. In: MARGULIS, Mario et al. *Vivendo a toda*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 1998, p. 35.

Desse modo, pode-se dizer que a principal demanda desses coletivos é o acesso à produção e à fruição cultural, vinculadas à educação de qualidade, tendo a sua própria ação como produtores de experiências culturais e educativas como referência. Esta demanda está relacionada à identificação de uma precariedade de oferta de equipamentos para fruição e acesso cultural e educativo nos bairros dos quais têm origem; mas também ao reconhecimento de que nesses territórios há uma cultura pulsante – oriunda da presença de moradores nordestinos e negros ou fruto de movimentações juvenis, como o *hip hop* – e pouco reconhecida e legitimada. Assim, a demanda dos jovens não é apenas por condições de uma produção cultural qualquer, mas pelo reconhecimento e incentivo de uma produção cultural autêntica, periférica, alternativa ou marginal.¹⁶

Desde 2004, ainda na gestão de Marta Suplicy, muitas experiências como o Cine-Campinho têm podido contar com o apoio de um pequeno recurso proveniente da Secretaria Municipal de Cultura, por meio do programa VAI. Lei aprovada em 2005 de autoria do então vereador e arquiteto docente da Universidade de São Paulo, Nabil Bonduki, o programa destina pouco mais de 20 mil reais por projeto para que os grupos realizem suas ações nos mais diferentes formatos. A partir da abertura de edital no início de cada ano, os coletivos ligados à cultura – sobretudo juvenis – se inscrevem, enviando seus projetos em prazo determinado pela secretaria. A maioria dos projetos aprovados é enviada por pessoas físicas, escolhidas em seus coletivos para responderem pelos recursos. Mas, também há uma pequena parcela destinada a grupos com personalidade jurídica. Por envolver recursos públicos, trata-se de uma ação inovadora e ousada: com todas as concepções sociais, ainda em voga, que compreendem a juventude como “problema” e sinônimo de irresponsabilidade, como pode ser possível se executar um programa, numa cidade do porte de São Paulo, que transfere recursos diretamente para jovens, pobres, moradores de regiões periféricas?

Além de inverter a ordem do discurso burocrático, em que apenas as instituições podem gerir recursos de forma “responsável”, a concepção que sustenta o VAI parece inverter a lógica que rotula a juventude pobre como “classe perigosa”. Há uma espécie de aposta do poder público no compromisso destes coletivos vinculados à cultura, organizados, em sua maioria, de forma espontânea e informal, tal qual a experiência do Cine-Campinho, no “fundão” da Zona Leste.

16 IBASE; PÓLIS. *Juventudes Sul-Americanas: diálogos para a construção da democracia regional*, 2009, p. 35.

Naqueles anos – como ainda agora – em muitos dos projetos e programas, os jovens são tomados como elementos problemáticos, desagregadores do tecido social, a quem as ações públicas devem resgatar, prevenir ou controlar. Programas de cultura e lazer têm, na maior parte das vezes, o sentido de criar um anteparo ou um antídoto para a violência com a qual os jovens, principalmente os mais pobres, estão sempre sob suspeita de se envolver. O VAI tem um caráter inovador, exatamente porque revela uma visão diferenciada a respeito dos jovens, apostando na sua atuação, como sujeitos produtores de ações significativas para si e para a cidade, e na sua expressão cultural, como direito que cabe ao poder público apoiar.¹⁷

A maioria dos grupos já vinha produzindo arte das mais diferentes formas e o incentivo do VAI amplia sua possibilidade de realização. Jovens poetas conseguem editar e publicar seus livros; bandas e músicos em geral, produzir suas canções em CDs; cineastas têm a possibilidade de realizar documentários e exibi-los em espaços improváveis; grafiteiros alcançam recursos para fazer *graffiti*, ao mesmo tempo em que produzem vídeos de animação; etc. Muitos projetos não seriam possíveis sem os recursos do VAI, pois exigem certos equipamentos aos quais a maioria dos jovens da periferia não tem acesso, por mais que atualmente uma série de recursos tecnológicos de baixo custo tenham sido acionados pelos coletivos juvenis das mais diferentes maneiras.

O VAI tornou-se uma política pública que não somente fomenta a cultura e a arte, mas fomenta a participação da juventude na cidade. Através da atuação cultural, uma série de coletivos juvenis tem constituído verdadeiras redes “interperiféricas” com outros atores jovens da cidade. Os grupos com uma atuação muito pontual, no bairro em que estão inseridos, através do VAI despertaram para a necessidade de estabelecer contato com outros grupos com linguagens semelhantes. Descobre-se que, por mais que a ideia do coletivo seja bastante original, ela tem relação com experiências semelhantes de outras periferias da cidade. O Cine-Campinho descobriu, através do VAI, que existia um Cine-Becos na Zona Sul, um Cine-Escadão na Zona Norte, e isso ampliou tanto a dimensão da cidade para o coletivo, como também a dimensão da ação que desenvolve. O NCA (Núcleo de Comunicação Alternativa) da Zona Sul, por exemplo, organizou uma videoteca popular e fez um mapeamento de vários coletivos da cidade que produzem

17 ABRAMO, Helena W. O VAI no contexto das políticas públicas para a juventude. In: *VAI: 5 anos*. Publicação comemorativa dos cinco anos do programa VAI. São Paulo: SMC, 2008, p. 15.

vídeos. Assim, com recursos do VAI criou um “pacote” com vídeos produzidos pelos coletivos e distribuiu entre diferentes grupos e organizações que trabalham com audiovisual, revelando uma espécie de “circuito” de vídeo popular/alternativo na cidade.

Dentre este emaranhado de experiências, uma novidade na forma de participar destes coletivos culturais é a questão do lazer como elemento fundamental na constituição da condição juvenil contemporânea¹⁸. Aliás, atualmente o lazer apresenta-se como uma demanda para o conjunto da sociedade. Nos anos 1980, nem de longe, lazer e cultura eram vistos como direitos a serem garantidos. Os relatos de Magnani, em obra citada acima, já informaram bem como eram tratadas as referidas temáticas. Após trinta anos, é possível afirmar que a juventude, ou a abordagem da temática dos jovens na cidade, contribuiu para que cada vez mais o lazer (e a cultura) fosse compreendido, pelo poder público e pela própria sociedade civil, como um direito.

Na prática do lazer, os indivíduos buscam realizar atividades que proporcionem formas agradáveis de excitação, expressão e realização individual. As atividades de lazer criam uma certa consciência de liberdade ao permitir uma fuga temporária à rotina cotidiana de trabalho e obrigações sociais. As denominadas atividades de pura sociabilidade podem ser definidas como geradoras de tensões emocionais agradáveis e de formas descomprometidas de integração social. Essas formas descomprometidas possuem, entretanto, uma grande efetividade social para o estabelecimento de valores, conhecimentos e identidades. No espaço-tempo do lazer, os jovens consolidam relacionamentos, consomem e (re)significam produtos culturais, geram fruição, sentidos estéticos e processos de identificação cultural.¹⁹

Esta geração juvenil parece estabelecer relações muito próximas entre lazer e participação. Na experiência do Cine-Campinho, o lazer não é considerado “trampolim” ou “ferramenta” para outras plataformas políticas, mas é, sim, *a* plataforma política. Tornou-se quase impossível analisar as atuações dos coletivos culturais sem relacioná-las com o universo do lazer. Algum coletivo de posicionamento mais radical pode contra-argumentar afirmando que sua ação não é um lazer, pois é tratada com seriedade e

18 ABRAMO, Helena W. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.

19 BRENNER, Ana K.; DAYRELL, J.; CARRANO, P. Culturas do lazer e do tempo livre dos jovens brasileiros. In: *Retratos da juventude brasileira: Análises de uma pesquisa nacional*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, Instituto Cidadania, 2005, p. 177.

compromisso, reforçando os estereótipos já assinalados por Magnani sobre o tema. Bem como, pode também apontar que não é um lazer por haver aí certo “sacrifício militante” em sua ação. Porém, mesmo que para quem organiza se afirme que tal ação não pode ser definida como lazer e, mesmo que se utilizem poesias militantes do Pablo Neruda ou um filme da *nouvelle vague* francesa, para quem participa da atividade, trata-se de um evento de lazer. Assim são os saraus que acontecem nos botecos ou nas praças ou uma encenação teatral, por exemplo.

Para os coletivos culturais juvenis, o lazer não se tornou apenas um direito, mas uma estratégia política. É a forma que encontraram para se comunicar com outros jovens e com a sociedade. Por isso, de uma ação voltada tão somente para garantir algumas horas de lazer para os moradores, tal qual o Cine-Campinho, várias outras despontam, sem que se tenha dimensão do que possa vir a ser. Uma ação que surge dos comentários compartilhados no apertado quarto de casa, incomodados com a violência que seus colegas de escola vinham sofrendo no bairro, colegas dos quais conheciam o nome, a mãe, a casa, a rua em que moravam; uma ação oriunda de uma preocupação cotidiana e que retorna em forma de resposta lúdica a este mesmo cotidiano, no espaço público.

Ao tratar da dimensão simbólica das lutas na cultura popular, Martín-Barbero discute como muitos historiadores não deram importância a aspectos fundamentais como a espontaneidade da solidariedade. Assim como o lazer, trata-se de outra chave que parece ser fundamental para se compreender a experiência do Cine-Campinho e as ações da chamada cultura de periferia. A partir de diversos relatos de jovens que se envolvem com os coletivos, a solidariedade é sempre algo que atrai e convoca para o compromisso, tornando-se uma espécie de linguagem no interior dos grupos. Uma solidariedade que surge de forma espontânea e não “espontaneísta”, como enfatiza Martín-Barbero, pois os sujeitos se agrupam em torno de uma ação de forma livre e sem grandes pretensões, e se reúnem a partir de questões que são atravessadas diariamente em suas vidas.

O paradoxal é que, para não poucos historiadores, inclusive de esquerda, seja a solidariedade, o forte sentimento comunitário do movimento libertário, o que é levado como prova de sua irracionalidade! De onde tiraram os anarquistas sua estratégia da greve geral, na qual as mulheres, os menores, os anciãos estavam implicados, senão do sentido popular da solidariedade? E dessa mesma cultura aprenderam uma espontaneidade que se acha menos próxima do espontaneísmo que da defesa da autonomia por parte da comunidade local, e que é antes de tudo resistência à coerção, à “disciplina

administrativa” na qual os libertários do século XIX já pressentiam sua profunda vinculação com as estratégias produtivas do capitalismo.²⁰

Pensar a resistência pela cultura é compreender que a ação política adentrou o cotidiano e, por outro lado, que a cultura se faz presente neste cotidiano. E isto, nem de longe, quer concluir pela perda de sentido do público e nem pelo entendimento de que, de agora em diante, a produção de subjetividades é que orienta toda e qualquer forma de resistência. Não é a ação em si que determina sua eficácia política, mas o contexto no qual a ação está inserida. Referindo-se ao pensamento de Raymond Williams e sua concepção de cultura, Terry Eagleton aponta que

a cultura não é em absoluto inerentemente política. Não há nada de inerentemente político em cantar uma canção de amor bretônica, organizar uma mostra de arte afro-americana ou declarar-se lésbica. Essas coisas não são nem inata nem eternamente políticas; tornam-se isso apenas sob específicas condições históricas, geralmente de um tipo desagradável. Elas se tornam políticas apenas quando são apanhadas num processo de dominação e resistência – quando essas questões, de outra forma inócuas, são transformadas por uma razão ou outra em terrenos de disputa [...].²¹

Em meio à globalização da sociedade de consumo, com atenção especial da indústria cultural aos jovens como “fatia de mercado”, os coletivos juvenis de periferia organizam a resistência se “reapropriando” e “ressignificando” mídias, produções literárias, espaços públicos, filmes. Por isso, estas estratégias que se localizam no campo da cultura e da comunicação, neste contexto de globalização, tornam-se resistências políticas.

As passeatas tomam forma de ações culturais e as atividades culturais tomam forma de passeatas nos mais improváveis espaços da cidade. A apropriação do espaço público, o protesto, a reivindicação, a denúncia e a festa penetraram nas práticas e lugares cotidianos dos grupos juvenis e se articularam através de linguagens culturais também com novos significados.

Analisando imagens de monumentos históricos no México e procurando compreender que sentido mantêm em meio às transformações da cidade, Canclini aponta que fenômenos transitórios como a publicidade,

20 MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008, p. 145.

21 EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Unesp, 2005, p. 175.

o grafite e as manifestações políticas atualizam tais monumentos. “Que pretendem dizer os monumentos dentro da simbologia urbana contemporânea?” A hibridação da memória histórica com o devir contemporâneo faz com que os monumentos não fiquem estáticos.

Enquanto nos museus os objetos históricos são subtraídos à história, e seu sentido intrínseco é congelado em uma eternidade em que nunca mais acontecerá nada, os monumentos abertos à dinâmica urbana facilitam que a memória interaja com a mudança, que os heróis nacionais se revitalizem graças à propaganda ou ao trânsito: continuam lutando com os movimentos sociais que sobrevivem a eles. [...] Sem vitrinas nem guardiões que os protejam, os monumentos urbanos estão felizmente expostos a que um grafite ou uma manifestação popular os insira na vida contemporânea.²²

Os equipamentos e espaços da cidade tomam sentidos e significados outros que aqueles pensados por seus arquitetos ou governantes. A vida pública no cotidiano da cidade transforma e recria os espaços, assim como no caso dos monumentos, onde ocorre o processo de apropriação e resistência.

Ao tratar das diversas abordagens que envolvem o conceito de resistência, João Freire Filho aponta como a reflexão realizada pelos estudos culturais ingleses sobre as “subculturas” foi criticada, sobretudo, por teorias que destacavam as “reapropriações” da indústria cultural e o consequente enfraquecimento da resistência por parte dos grupos.

A reapropriação – dinamizada por agentes dos mercados publicitário, fonográfico e da moda – implicava uma mutação genética radical das subculturas originais: de estilo de vida classista genuíno e orgânico, viravam puro estilo de consumo geracional. Uma vez removidos de seu “contexto privado” por pequenos empreendedores e grandes investidores, os ruídos sonoros e visuais dos agrupamentos juvenis subordinados se tornavam codificados e compreensíveis; convertiam-se, em um só instante, em propriedade pública e mercadoria lucrativa.²³

22 CANCLINI, Nestor G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 301.

23 FREIRE FILHO, João. *Reinvenções da resistência juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p. 41.

No entanto, o autor vai problematizar tais abordagens com uma interessante reflexão:

A tese de aceitação passiva e coletiva de estilos mercantilizadas, destituídos de coerência e substância, despreza as inúmeras possibilidades de apropriação criativa e política que os signos e o ideário subculturais originais podem receber em outros contextos temporais e territoriais. Uma subcultura pode ingressar na órbita comercial do entretenimento massivo, apenas para, em seguida, retornar a outros espaços subculturais (no seu foco primário de propagação ou alhures), reinvestida com pelo menos parte de seu ímpeto contestador inicial.²⁴

Com a propagação, pela grande mídia, do movimento *hip hop* nos anos 1990, não eram poucos os comentários no início do milênio de que se tratava de mais uma cultura juvenil que a indústria da cultura havia “abocanhado”. Porém, passados alguns anos, ganhou visibilidade a cultura de periferia com poetas, vídeos, saraus, quase todos oriundos ou simpatizantes do movimento *hip hop*, confirmando a leitura feita por Freire Filho. Este é o mesmo princípio que orienta as práticas políticas de reapropriação e ressignificação dos coletivos periféricos. Aquilo que é feito pela indústria cultural para vender, iludir, falsear, os grupos juvenis utilizam para criticar, refletir, emancipar. Uma das grandes contribuições que os estudos culturais trouxeram, a partir das pesquisas sobre as subculturas juvenis, foi uma ampliação ao mesmo tempo do conceito de cultura e de política.

Ao tratar com seriedade respeitosa práticas reputadas, em geral, como insignificantes ou inconsequentes, os estudos culturais britânicos dos anos 1970 contribuíram, de fato, para uma relevante reformulação tanto na agenda específica de pesquisa sobre a juventude quanto na abordagem mais geral da vida cotidiana – conceituada não somente como um espaço de sujeição e alienação, mas como uma plataforma de fomento e expressão de micropolíticas de resistência.²⁵

24 Idem, *Ibidem*, p. 45.

25 Idem, *Ibidem*, p. 167.

Direito à cultura?

Desde 2010, os jovens do Campinho enfrentam uma situação no mínimo curiosa. Logo após conseguirem que a prefeitura colocasse um alambrado em volta do campo, o espaço recebeu a visita do secretário de Educação vistoriando o local e anunciando que faria ali um CEI (Centro de Educação Infantil) para atender a alta demanda daquele bairro. Os meninos logo se mobilizaram para que a construção não fosse encaminhada e procuraram outro local para indicar à construção do CEI. Tão logo, conseguiram algo que até o próprio prefeito tem dificuldades para realizar. Fizeram uma reunião no campo de futebol com a presença de três secretários municipais (Esporte, Cultura e Educação) para discutir o futuro do campinho. A comunidade ficou dividida: quer há tempos uma “creche”, mas também quer manter aquele espaço de cultura e lazer. O que deve ser prioritário? Cultura? Educação? Cultura aqui na periferia?

Até o momento que escrevo este artigo, o campinho ainda existe. Mas, talvez mais importante do que a própria existência do campinho é a relevância deste tipo de imbróglío em que a comunidade se viu. O que está em jogo – dentro e fora do campinho – é o debate em torno do “direito à cultura”. Um tema bastante novo para o Brasil e, sobretudo, para os rincões da Pauliceia. Em outros momentos da história do país não haveria dúvidas em se optar por construir uma unidade educacional, tanto por parte dos moradores como do poder público. Se hoje, a comunidade do Jardim Bandeirantes ficou na dúvida, mesmo ainda tendo uma alta demanda por educação infantil, é porque conseguiu perceber – possivelmente por meio das ações que emergiram do Cine-Campinho – a importância da cultura como um direito fundamental.

E mais interessante ainda é perceber que diversas experiências deste tipo têm acontecido nas diferentes periferias da cidade de São Paulo. Um determinado grupo de jovens passa a desenvolver uma atividade cultural num equipamento público abandonado, em uma praça esquecida, em uma esquina qualquer e, de repente, o espaço chama a atenção do poder público, da comunidade, da especulação imobiliária e a partir daí se trava um debate político sobre o uso do local e a necessidade ou não de se manter aquelas ações culturais e de lazer. É como se o direito à cidade assumido há tempos como bandeira de diferentes grupos juvenis periféricos da metrópole tenha se transformado em direito à cultura. Os jovens não querem apenas circular e ter acesso à cidade, mas contribuir na produção da cidade, na sua criação e recriação cultural.

Trata-se, pois, de uma política cultural definida pela ideia de cidadania cultural, em que a cultura não se reduz ao supérfluo, ao entretenimento, aos padrões do mercado, à oficialidade doutrinária, mas se realiza como direito de todos os cidadãos, direito a partir do qual a divisão social das classes ou a luta de classes possa manifestar-se e ser trabalhada porque, no exercício do direito à cultura, os cidadãos, como sujeitos sociais e políticos, se diferenciam, entram em conflito, comunicam e trocam suas experiências, recusam formas de cultura, criam outras e movem todo o processo cultural.²⁶

O Cine-Campinho é só um exemplo. Está inserido em uma rede bem mais ampla de experiências e potências que estão brotando nas bordas da cidade e que vem sendo intitulada de cultura ou arte de periferia, ensaiando micropolíticas de resistência, como apontou João Freire Filho. O que chama a atenção é que são micropolíticas de resistência realizadas com recursos públicos!

Os jovens que estão “conspirando” intervenções culturais de forma espontânea, pautadas no lazer e a partir de um sentimento de solidariedade comunitária, vêm estabelecendo uma outra forma de se relacionar com o poder público por meio do programa VAI – uma política pública de fomento à cultura produzida sobretudo por jovens. Uma forma bastante diferente, por exemplo, daquela na qual os “novos personagens” de Sader viveram a sua juventude. O VAI é fruto de um processo ainda incipiente no Brasil de construção de políticas públicas para a juventude, mas desenvolveu nestes dez anos de existência um papel fundamental para despertar nos coletivos culturais da periferia da cidade a ideia de direito à cultura. A prática cultural, as atividades de lazer, a solidariedade e espontaneidade deixaram de ser consideradas algo de menor importância, irrelevante, para ocupar posição de destaque dentre as demandas das novas gerações e a luta por sua garantia se tornou ação política na cidade.

Em uma década de aplicação do VAI na cidade, atravessando diferentes administrações, é possível perceber que muitos grupos encontram aí um meio para intervir e participar no espaço público. Os coletivos de atuação cultural que, em sua maioria, surgem – tais como o Cine-Campinho – de uma percepção muito cotidiana e geralmente atrelada ao lazer e entretenimento encontram nesta política pública um canal de participação na cidade, um canal para a cidadania.

26 CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural e o direito à cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006, p. 138.

Uma ação como a do Cine-Campinho, possivelmente, não poderia ser considerada como prática política se estivesse inserida em outro contexto sócio-histórico, como nos mostrou Terry Eagleton. O que torna este tipo de atuação cultural uma ação política é ser ao mesmo tempo criação de uma arte periférica e produção de uma política pública para jovens na cidade. Em outro contexto, esta seria apenas uma atividade de entretenimento que dificilmente concentraria a potencialidade toda que tem. Porém, o que a torna uma ação política é o fato de estar inserida em um contexto histórico e geográfico em que tanto a vivência da condição juvenil como a ideia de cidadania cultural fazem bastante sentido para esta geração de jovens moradores da cidade.

Ao surgir de forma espontânea e livre, sem qualquer desejo de institucionalidade, o coletivo de jovens procurou alguns “aliados” para compor com a sua intervenção, ao mesmo tempo que outros “aliados” também procuraram este coletivo. Uma ação pontual e sem grandes pretensões, ao surgir neste contexto, encontrou-se com uma “rede” mais ampla organizada na cidade, formada por uma série de outros coletivos com semelhantes experiências de surgimento espontâneo. O coletivo que surgiu é convidado por esta “rede” (que também não é institucionalizada) a integrar uma luta mais ampla e fincar a novíssima bandeira do direito à cultura e da cidadania cultural. Com isso, cada ação de um coletivo não é uma ação apenas, mas um conjunto de ações carregado de potencialidades e novas possibilidades.

Sobre o autor

Renato Souza de Almeida

Professor da Faculdade Paulista de Serviço Social (FAPSS, São Paulo, SP, Brasil). Mestre em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC, São Paulo, SP, Brasil). Bolsista de Mestrado do CNPq. Consultor do Instituto Paulista de Juventude (IPJ).
E-mail: renato@ipejota.org.br