

This paper problematizes the constitution of the graphite movement in Boa Vista, capital of the State of Roraima. From a brief general picture of the multicultural Roraima context, I have approached the negotiation between the graphite artists' identity and their professionalized associative work, having the utilization of the culture notion as a resource.

Keywords: culture, identity, graphite.

abstract

A negociação da identidade. Cultura e grafite em Boa Vista

**Luis Fernando
LAZZARIN**

resumo

Este texto problematiza a constituição do movimento grafite em Boa Vista, capital do Estado de Roraima. A partir de um breve panorama do contexto roraimense, abordo a negociação entre a identidade dos grafiteiros e seu trabalho associativo profissionalizado, tendo como pano de fundo a utilização da noção de cultura como recurso. culture, identity, graphite.

Em Boa Vista, de acordo com a última estimativa, feita em 2005, habitavam 65% dos 391.317 habitantes de Roraima, o estado mais setentrional do Brasil (IBGE, 2007). Ele possui cerca de 224.000 Km² e tem limites com a República Bolivariana da Venezuela ao norte, com a República Cooperativista da Guiana a leste e com os Estados do Amazonas e do Pará a sul e sudeste, respectivamente. Com a Constituição de 1988, o então Território Federal de Roraima adquire autonomia administrativa e política, tornando-se um dos mais jovens Estados da Federação. Além de sua posição de território de fronteira, o que provoca o contato e trocas diretos entre a cultura local, a dos países vizinhos e a das diversas etnias indígenas nativas, sobretudo do tronco Karib, o IBGE (2007) constatou que 50% da população não são naturais do Estado. Atualmente, possui 15 municípios e, muito freqüentemente, é descrito como um contexto multicultural.

Há que se notar que no estado de Roraima, como em outros da região Norte, produziu-se uma versão contemporânea do mito do eldorado como constituinte do principal atrativo da vinda de pessoas de todo o Brasil e do exterior. O mito, presente nas representações da "terra das riquezas", teve diversos atrativos, como os garimpos de ouro e pedras preciosas da Serra do Tepequém, fechados pelo governo federal no início dos anos 1990, ou, mais recentemente, a possibilidade de exploração de grandes áreas de savana pelas monoculturas de soja e de arroz. No centro da discussão política mais acirrada, está a demarcação contínua das terras indígenas. Homologado na década de 1990 e posto em prática em 2006, esse processo envolve a desapropriação de fazendas de criação de gado, de plantações e de sedes de municípios, dando continuidade a uma interminável disputa pela terra (VIEIRA, 2007).

A exemplo de outras capitais brasileiras inicialmente projetadas, em Boa Vista, o planejamento urbano não continuou sendo feito ao longo do tempo. Aparentemente, apenas o desenho inicial das então principais avenidas foi mantido. Uma concepção de planejamento urbano, contínuo, envolvendo a infra-estrutura necessária para um crescimento com qualidade de vida para a população, parece ter ficado esquecida pelos go-

vernantes. Hoje, no mapa urbano, a área inicialmente planejada restringe-se a uma pequena região central. Com o surto de crescimento da década de 1990, a capital expandiu-se rapidamente, a paisagem urbana ganhou novos bairros, geralmente loteamentos, alguns com infra-estrutura de energia e abastecimento de água, mas também há áreas de ocupação desordenada, inclusive em áreas alagáveis, carentes de condições de urbanidade. São os jovens provindos desses locais que constituem o movimento grafite da de Boa Vista.

A partir das especificidades desse contexto urbano, apresentadas brevemente acima, este texto problematiza a produção cultural da identidade dos grafiteiros de Boa Vista, a partir da abordagem surgida com o que se denominou de “virada cultural” (HALL, 1997, p. 9). Nessa perspectiva, compreende-se a linguagem não apenas como um instrumento de denominação e referência à realidade já existente, mas como a própria possibilidade de produção dessa realidade. As proposições linguísticas são performativas, pois produzem aquilo que dizem. Rorty (1988) denomina de paradigma da mente como espelho a concepção de ciência que pretende apreender o imediatismo da experiência para em seguida representar o que foi apreendido em termos formais e universalizá-lo, através de conceitos, em conteúdos a apreender. Está presente nessa epistemologia a pressuposição de controle e dominação do sujeito sobre o objeto de estudo, cristalizando toda a dinâmica de suas relações e fixando-a como uma única verdade na forma de representação mental.

Na contramão desse paradigma, a discussão contemporânea aponta para a produção da verdade dentro da prática da linguagem. Nesse sentido, a representação não tem mais a característica especular de reproduzir o real preexistente – ela é discursiva, ou seja, o significado das coisas não é derivado de um caráter natural ou essencial, mas sim produzido pela linguagem (HALL, 1997). Um discurso é um conjunto de afirmações, em qualquer área, que produz conhecimento sobre algo. Temos vários tipos de discurso, como o econômico, o político, o médico. Todos eles são práticas sociais e estão implicados em jogos de poder e em políticas de significação.¹ Cultura, então, passa

a ser produto, segundo Hall (1997, p. 29), resultante da “soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas”. Não mais entendida, em um sentido transcendental, como o cabedal do conhecimento e da arte oficializados, consagrados e herdados pelas diferentes gerações, mas “como o material de nossas vidas cotidianas, como base de nossas compreensões mais corriqueiras” (COSTA, 2005, p.109).

Grafite em Boa Vista

As questões que envolvem o cenário urbano de Boa Vista parecem, em minha opinião, eclipsadas por um discurso romantizado sobre a natureza multicultural de Roraima, envolvendo especialmente a discussão indígena. Esta parece ser de grande importância, mas devem-se também considerar outras variáveis envolvidas na compreensão das identidades locais e regionais, ainda pouco estudadas, como é o caso do movimento grafite.

A história dessa forma de inscrição urbana² em Boa Vista, com suas peculiaridades, recorrências e articulações, inicia-se com a chegada, em 1999, do pernambucano Max Delly, de forma positivamente inusitada. A história é a seguinte: tendo chegado em época de eleições, Delly tomou conhecimento de que um político da cidade intentava aproximar-se de seus eleitores jovens e estaria disposto a apoiar um grupo de *skatistas*, construindo uma pista de *skate*. Como fazia parte desse grupo, Delly ganhou 10 latas de *spray* ao apresentar-se como grafiteiro. Mas era apenas uma estratégia de sobrevivência. Mal sabia o político que o máximo que Delly tinha feito havia sido algumas pichações em Recife. Contudo, “a onda estava criada”; como não podia voltar atrás, Delly foi para o parque Anauá e lá ficou das 9 da noite às 4 da manhã, grafitando a pista de *skate*, aprendendo ainda a manusear o *spray* e as diferentes formas de pressioná-lo, até finalmente ser esgotado pelo cansaço. O sucesso foi imediato.

Nascido dos movimentos da contracultura das décadas de 1960 e 1970, o grafite carrega, em seu mito de origem, as marcas da rebeldia, da contestação e da transgressão. Com-

primidos em guetos latinos e negros, os jovens das periferias das grandes metrópoles, como Nova York e Paris, encontram no grafite uma forma de expressão e de visibilidade em meio à barbárie urbana das periferias, refletida na falta de emprego e na sedução da criminalidade. Como manifestação artística, o grafite é expressão de uma vida marginal que reivindica um lugar próprio, a rua, para seu acontecer.

Como uma forma de inscrição urbana, o grafite está ligado à contestação política e ideológica e a movimentos de afirmação identitária. Primeiramente, na Europa, surge como forma de manifestação política do movimento estudantil francês, cujas idéias paulatinamente se espalharam para a América, sofrendo influências, nas décadas de 1970 e 1980, dos movimentos *hippie* e *punk* (LARA, 1996). Nos Estados Unidos, o grafite foi usado como uma forma de territorialização das comunidades negra e latina, confinadas em seus respectivos guetos em Nova York, nos bairros do Bronx e do Brooklin. Na década de 1990, torna-se um dos elementos que compõem a cultura *hip-hop*, juntamente com o *break*, o *Disc Jokey*, o *Master of Ceremony*. O grafite constitui-se, então, como forma de divulgação de encontros, festas e eventos das comunidades referidas (DELLY, 2006).

Aos poucos, o grafite vai se definindo como um discurso sobre a arte e sobre as formas de vida urbana. A rua torna-se o suporte dessa nova linguagem, os muros e fachadas transformam-se em painéis com os mais variados temas. O senso comum atribui aos produtores de grafite a representação de contestadores e transgressores da ordem. A liberdade de usar qualquer superfície sem pedir autorização, o fato de atuarem à noite ou durante a madrugada e, principalmente, a associação com os pichadores, ajudaram a constituir, às vezes com certa aquiescência dos grafiteiros, os estereótipos sobre eles.

A confusão existente, no senso comum, entre pichadores e grafiteiros é citada pelos últimos como extremamente prejudicial à sua imagem. Ambos os grupos chegam a considerar-se mutuamente verdadeiros inimigos. Embora ambas as formas de inscrição urbana tenham, de fato, um *ethos* contestador e transgressor da ordem, a pichação mantém-se em um nível de

confrontação direta e violenta de provocação da autoridade, na qual não é central, ou até mesmo inexistente, qualquer pretensão artística. Insere-se em uma espécie de jogo, com dois desafios a serem vencidos, um interno e outro externo ao grupo dos pichadores: deixar sua marca no lugar de mais difícil acesso, seja pela topografia, seja pela vigilância ou proibição de acesso, e não ser pego pela polícia ou vigilância. Quem vence esses desafios é respeitado e legitimado como participante do grupo.

Enquanto o pichador quer ser conhecido apenas dentro de seu grupo, temendo ser identificado pela população ou pela polícia, o grafiteiro almeja visibilidade e reconhecimento como artista por parte da sociedade. O grafite torna-se o catalisador e o aglutinador da energia de uma juventude que tem seu espaço reduzido entre as más condições de vida, a violência e o tráfico de drogas. A rua torna-se o local de manifestação artística, mas também de desejo de visibilidade. No entanto, Delly diz que o cenário do grafite em Boa Vista "é uma coisa bem peculiar. Não existia pichador, assim, não havia rejeição ao trabalho do grafite, porque não havia associação entre grafiteiro e pichador. Não tinha essa rejeição de imediato que tem nos grandes centros" (DELLY, 2007).

Apesar de ser autodidata, Delly conheceu a cena grafiteira de Manaus e São Paulo, em especial, a do Beco do Aprendiz. A técnica não é sua principal preocupação, e sim a atitude e o engajamento, constituintes da cultura *hip-hop*, embora esta não tenha um cenário ativo na capital. A esse respeito, Delly (2007) comenta: "Não tem um movimento que as pessoas se reúnem todo o fim de semana, vamos fazer um grafite, trocar uma letra. O que tem é a pista de *skate*, a gente escuta um *hip-hop*", afirma o grafiteiro. Quando fala de seu estilo particular, Delly (2007), diz: "Eu estou na fase de fazer críticas sociais, utilizando o grafite como uma forma de linguagem, uma forma de intervenção mesmo".

De volta à história: o candidato construía uma praça no bairro Asa Branca, periferia de Boa Vista, e o arquiteto que executava a obra chamou a atenção para a atração que o grafite provocava na população. Na Secretaria de Obras, pediram um orçamento para grafitar um muro da creche da praça do

bairro Asa Branca. A princípio, Max ficou desorientado, mas fez o orçamento e o croqui como se já fosse profissional. “Inventei um orçamento e o croqui ia ser no decorrer do tempo” (DELLY, 2007). Durante duas semanas, o trabalho foi feito.

Nesse meio tempo, o grafiteiro tomou conhecimento das galeras, que se aproximaram e se empolgaram com o grafite. Galeras são gangues de jovens da periferia envolvidas em brigas de rua, assassinatos e assaltos que ainda se mantêm ativas, embora com atuação menos intensa. Os jovens aproximavam-se de Delly, no momento em que realizava os grafites, de forma tão curiosa e interessada que chegavam a tumultuar o trabalho. Excitados com a novidade dos painéis coloridos, pediam que o grafiteiro colocasse o nome deles ou alguma marca que os identificasse, ou queriam eles próprios deixar sua marca no muro. “Fiz interação para que se sentissem parte, como identificação deles. Como sobrou material do grafite da praça, grafi-tei a cidade toda por um ano” (DELLY, 2007).

Durante esse período, a partir da atração inicial exercida sobre os jovens, criou-se um círculo de amizade em torno do grafite, e Delly pôde transmitir as técnicas que desenvolvera. O número de jovens interessados aumentou em uma rede de aprendizado coletivo que se reunia em torno do ‘professor’ para observar e, se sobrasse alguma latinha, executar algum traço ou desenho. Há que se notar que todos os membros associados tiveram seu aprendizado das técnicas do grafite nesse grupo iniciado por Max, embora muitos dos aprendizes já dominassem alguma técnica de desenho e pintura.

A partir dessa época, por meio da publicidade conseguida por seu trabalho, Delly começou a trabalhar na Secretaria de Obras do município de Boa Vista, na qual permaneceu como funcionário por três anos, compondo painéis com um arquiteto, aprendendo e praticando. Em 2003, saiu da prefeitura e, como já tinha um reconhecimento local, viu-se capaz de trabalhar por conta própria. Aos poucos, os comerciantes começaram a contratar os serviços de Delly. Ele diz:

Eu não tinha idéia de que iria ganhar dinheiro com isso. As pessoas de loja começavam a pedir, e com o que sobrava fazia o grafite que queria. Foi acontecendo, por que não... Por que não vou

ganhar dinheiro com uma coisa que eu gosto de fazer? Hoje, é o que me sustenta (DELLY, 2007)

Com vistas a suprir uma demanda crescente na área, o grupo aglutinado por Max criou, no ano de 2007, uma cooperativa de trabalho, denominada “Muita treta: skate, som e grafite”, para oferecer serviços gráficos e visuais na área de propaganda. “Os caras estão dispostos, vamos montar essa associação e vamos botar pra frente. Assim como eu vi o progresso da coisa, eles também viram” (DELLY, 2007).

IDENTIDADES NEGOCIADAS

A problematização proposta nesse texto chama a atenção para os processos discursivos que constituem as identidades dos jovens grafiteiros de Boa Vista. Em certo sentido, esses processos também atuam no estabelecimento das condições de possibilidade para que algo seja considerado artístico. No dizer de Silva (2004, p. 84), assim como na linguagem “o processo de produção da identidade oscila entre dois movimentos: de um lado, estão aqueles processos que tendem a fixar e a estabilizar a identidade; de outro, os processos que tendem a subvertê-la e a desestabilizá-la”. Esse movimento acontece, por exemplo, quando se tenta responder a pergunta “o que é ser grafiteiro?”. A cada tentativa de resposta, o que se consegue é apenas uma aproximação, pois é impossível fixar, em apenas um conceito ou definição, sua identidade. Teríamos, ao contrário, uma série de palavras que remeteriam a outras em uma série ininterrupta de significação. Significados como “rebelde”, “artista de vanguarda”, “movimento social”, “periferia”, certamente estariam associados a uma pretensão de resposta à pergunta feita inicialmente. O que a narrativa dos próprios grafiteiros revela é que não existe uma característica única, determinada e fixa que congele sua identidade. Qualquer tentativa nesse sentido essencializa e naturaliza algo que é produzido pelo discurso.

O grafite, em sua origem, só ganha sentido na rua. Mas, aos poucos, a inscrição própria da rua deixa de ser marginal e ganha espaço nos museus, nas galerias e espaços culturais,

em um processo que expõe uma identidade deslizante dos grafiteiros. Esse trânsito da rua para o museu (e vice-versa) pode ser observado em diversos exemplos, dentre os quais a participação de um grupo de grafiteiros de Boa Vista de uma exposição no Museu Integrado de Roraima, promovidas pelo projeto "Retratismo e grafitismo: encontro de gerações", desenvolvido pela Universidade Federal de Roraima (LAZZARIN, 2006) e os citados por Lara (1996), incluindo as galerias virtuais organizadas por grafiteiros na Internet.

O ultrapassamento de territórios corresponde a um processo de desmistificação que a experiência estética vem sofrendo, no sentido do transbordamento de seus limites de experiência contemplativa e intelectualizada. Esse processo inclui uma aproximação entre arte e cotidiano e de visibilidade de práticas artísticas de contextos até então considerados marginais, e ocorre no cinema, na televisão, na Internet, na propaganda, nos quadrinhos, no grafite e em tantas outras formas de produção e recepção artística.

Ou seja, uma outra possibilidade de fazer e receber arte surge, mais de acordo com "a proposta levantada pela barbárie da rua" (LARA, 1996, p.63), uma arte mais mundana, mais próxima das pessoas e de suas vidas. Isso nos faz pensar, por exemplo, que as fronteiras discursivas entre arte da rua, arte de museu, cultura popular, cultura erudita, cultura de massa existem, mas seus limites são, como as de outros territórios pertencentes à cultura, flexíveis e transitórios.

De fato, o trânsito entre diversas áreas faz parte do contexto da arte contemporânea. Inúmeras atividades vêm sendo desenvolvidas, por exemplo, nas de áreas de marketing, *design*, animação virtual e revistas em quadrinhos, fazendo com que os profissionais se tornem multimídia, ou seja, trabalhem com diversos meios de expressão, que não aqueles definidos nos padrões das belas artes.

A dinâmica discursiva em que se constitui a identidade dos grafiteiros pode ser articulada com aquilo que Harvey (2003) chama de compressão dos tempos e espaços, característica das sociedades pós-modernas, e a partir da qual as comunidades ao redor do globo se vêm cada vez mais interconectadas. Essa

compressão se dá em função do aumento da velocidade de produção e de troca de informações em tempo real através das mídias eletrônicas e dos meios digitais, das facilidades das viagens internacionais e da expansão dos mercados produtores e consumidores, que prescindem de fronteiras nacionais. É a partir dessas condições materiais e simbólicas que as identidades culturais se tornam artefatos abertos e flexíveis, tornando-se “desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem flutuar livremente” (HALL, 2006, p. 75).

A visão profissional, em que o grafite torna-se um meio de ganhar a vida estabeleceu, entre os grafiteiros, uma discussão sobre a fidelidade às raízes, que envolve a preocupação em preservar uma pureza primordial, que poderia ser corrompida quando “vendida” pela mídia e pelo mercado. Ao mesmo tempo, o fato de ser encomendado tiraria de cada grafite a originalidade e a aura da obra. O grafiteiro, entretanto, resolve da seguinte maneira a questão

É como se fosse um dízimo, não considero um grafite se o cara diz assim: “Oh, Max, é desse jeito que eu quero”. Isso eu não considero grafite. Eu vou lá e faço, mas não é um grafite, mesmo porque eu tenho a liberdade de fazer o que eu quero, mas, com as sobras do trabalho, eu vou lá e faço o meu grafite (DELLY, 2007).

Ao mesmo tempo em que demonstram um sentimento de pertença ao movimento, ao manterem o espírito “maldito” da rebeldia, da contestação e da liberdade de expressão, os grafiteiros têm que negociar a oportunidade de trabalhar com o grafite ou, pelo menos, com algo muito próximo dele. Essa flexibilidade é que permite aos jovens de Boa Vista continuarem produzindo discursivamente suas identidades de grafiteiros, ao mesmo tempo em que criam uma forma de convivência com o mercado de trabalho e de consumo, articulando seus interesses na interface das diversas agendas, em oposição à cooptação. Trata-se não de vender a alma, mas de dançar com o diabo sem se queimar (YÚDICE, 2004). Significa dizer que as relações são compreendidas não mais como uma polaridade entre o puro e o impuro, nem entre traição e fidelidade, e sim que entram

em um jogo de negociação, onde cada lado calcula ganhos e perdas. O sentido de profissionalização hoje é articulado com a 'atitude' do grafite. A grande quantidade de encomendas é atribuída por Delly à seriedade que os clientes percebem no trabalho do grupo.

A pessoa me mostra o que quer fazer, telefona, 50 adiantado, 50 na entrega. Levei muito calote, faz "ai, quando terminar, eu te pago". Aquilo ali, ele vê como despesa, tem pessoa que vê como investimento, me paga 300, "vai valorizar meu ponto". Na hora de pagar, tenta pagar menos, ai, eu seguro 50 no começo. Já levei um bocado de calote. Tenho que pensar como profissional, tenho que agendar a coisa (DELLY, 2007).

Embora a cultura desde muito já seja usada como recurso, seu uso nunca foi tão acentuado. A cultura deixa de ter um caráter transcendental, no sentido de uma elevação espiritual ou intelectual, e torna-se interessada. Como propõe Yúdice (2004), a cultura passou a ser administrada por gerenciadores profissionais, que a encaram como esfera privilegiada de investimento e catalisadora do desenvolvimento humano, e que opera na articulação política entre Estado, mídia e mercado.

O movimento grafite de Boa Vista constitui-se em um cenário não muito diferente da maioria das capitais brasileiras: grandes áreas de periferia que apresentam grande demográfico urbano e onde a população, em grande parte, convive com o subemprego ou desemprego, com a precariedade das condições do saneamento básico, de energia elétrica, de água, de telefone, de assistência médica, dentre outros serviços. Problemas aderentes a essas precárias condições de vida são facilmente verificáveis: a violência e a criminalidade, o tráfico de drogas, a prostituição e a exploração infantil e de adolescentes.

O sentido que a denominação "periferia" adquire, em função desse conjunto de circunstâncias, provoca e acirra o preconceito com as populações que lá habitam. Periférico é tudo que está ao redor, o que está fora, que se opõe ao que está no centro e, por extensão, define o que é excluído. Esse sentido permanece mesmo para as áreas da cidade que, devido ao crescimento urbano, deixaram de ser periféricas. "A cidade já cresceu uns vinte quilômetros pra lá, mas nós ainda somos

considerados periferia”, comentou certa vez um grafiteiro da cidade. O estereótipo permanece.

Por outro lado, a mídia tem apresentado a periferia de um ponto de vista celebrador, em que os movimentos identitários são reportados como ações coletivas, fruto de projetos focalizados e coordenados por indivíduos empreendedores. O empreendedorismo social é uma categoria advinda da cidadania empresarial, em que líderes comunitários se transformam em gestores de projetos sociais (GOHN, 2007). Ao exibir apenas os resultados, sem mostrar como os projetos se articulam em seus processos, seus conflitos e suas idiossincrasias, as reportagens da mídia transformam os movimentos sociais em “lugares de identificação, eliminando do processo de identidade propriamente dito, a diferenciação, a luta, a resistência” (GOHN, 2007, p.7). Haja vista os programas veiculados pelas grandes redes de televisão, que apresentam a periferia em uma constante comemoração de sua capacidade de superação da pobreza, da falta de emprego, das péssimas condições de vida, como que exorcizando, ou tentando exorcizar, sua condição marginal.³

De outra forma, embora o desejo de visibilidade e de reconhecimento individual, potencializado pelos meios de comunicação e, principalmente, pelo modismo da “celebridade instantânea”, também tenha que ser negociado pelos grafiteiros, eles têm êxito em organizar-se de forma cooperativa, minimizando a interferência de iniciativas assistencialistas ou de cunho neoliberal, externas às suas realidades.

Através da breve história dos grafiteiros de Boa Vista, pode-se observar um movimento em direção à organização para o trabalho coletivo, a partir de um esforço solidário, ao mesmo tempo em que se negociam e constituem suas identidades. Esse texto articulou, ainda, questões a respeito do movimento grafite de Boa Vista, tendo com pano de fundo os usos atribuídos à cultura, tanto por seus produtores quanto por gerentes. Provavelmente, esse movimento acontece em outros lugares e com outras peculiaridades. No *shopping center* global da cultura, que é mediado pelos meios de comunicação e pelo mercado, pessoas social ou geograficamente distantes tornam-se

próximas ao compartilharem como consumidores os mesmos apelos e mensagens. Quanto aos produtores de cultura, “resta procurar um *modus con-vivendi* com a gerência para não afundar na irrelevância” (BAUMAN, 2007, p. 75) e procurar os gerentes que respeitem a liberdade de criação de cada projeto cultural.

As soluções para os problemas individuais ou coletivos entram nessa lógica, tornando-se, inclusive, modismo ou uma espécie de “saída definitiva” para os administradores da cultura, sejam essas entidades da sociedade civil, sejam instituições públicas. No caso do movimento grafite de Boa Vista, percebe-se como os interesses são negociados e flexibilizados com vistas a encaminhar formas de solução para esses problemas. Todas essas circunstâncias promovem esse movimento fluido e flexível de identidades e culturas, que possibilita novas formas de viver.

Notas

1. Aqui utilizo a noção proposta por Foucault (2005, p. 8) na qual o poder “não pesa apenas como uma força que diz não, mas que de fato permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso”. O poder não é um objeto que se possui nem um lugar que se ocupa, mas disputa em que se ganha ou se perde. Por outro lado, poder e saber se implicam mutuamente. Todo ponto de exercício de poder é, também, um lugar de formação de saber.

2. Há, ainda, segundo Lara (1996), as inscrições panfletárias, as latrinárias e as pichações.

3. O programa “Central da periferia”, exibido pela rede Globo de Televisão mostrou algumas áreas de periferias de grandes cidades, também denominadas de “comunidades”. É interessante como a cultura (a música, a dança, o teatro) aparece no centro das soluções para os problemas sociais e, ao mesmo tempo, da afirmação identitária dessas comunidades. O próprio nome do programa propõe inverter a lógica geralmente aceita, visto que agora a periferia ocupa uma posição central.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

COSTA, Marisa Vorraber. Estudos Culturais e educação: um panorama. In: SILVEIRA, Rosa Maria Hessel (org.). *Cultura, poder e educação: um debate sobre os Estudos Culturais em Educação*. Canoas: Editora da ULBRA, 2005, p.107-120.

DELLY, Max. *Muita treta nos muros de Boa Vista*. Entrevistador: Marcelo Perez. Disponível em <www.flogao.com.br/muitatreta288>. Acesso em 01 de outubro de 2007.

_____. *Entrevista*. Entrevistador: Luís Fernando Lazzarin. Um cd sonoro. Entrevista concedida ao Pólo Arte na Escola, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado, 21ª edição, São Paulo: Graal, 2005.

GOHN, Maria da Glória. *Movimentos sociais: espaços de educação não-formal da sociedade civil*. Disponível em <www.universia.com.br/html/matéria/matéria_dcfa.html>. Acesso em: 19 de outubro de 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na ps-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções de nosso tempo. *Educação & Realidade*, v.22, n. 2, p. 15-46, jan/jun de 1997.

HARVEY, David. *Condição ps-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução de Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. 15ª edição, São Paulo: Ed. Loyola, 2003.

IBGE. *Perfil dos estados da federação*. Disponível em <www.ibge.gov.br/estadosat/perfil.php?sigla=rr>. Acesso em: 19 de outubro de 2007.

LARA, Arthur Hunold. *Grafite: arte urbana em movimento*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Universidade de São Paulo, 1996. Dissertação de mestrado.

LAZZARIN, Luís Fernando. Projeto *Retratismo e grafitismo: encontro de gerações*. In: 3º Congresso Brasileiro de Extensão Universitária. Sustentabilidade e Extensão Universitária. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006, p. 1-8.

RORTY, R. *A filosofia e o espelho da natureza*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

SILVA, Tomás Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomás Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2004, p. 71-115.

VIEIRA, Jaci Guilherme. *Missionários, fazendeiros e índios em Roraima: a disputa pela terra*. Boa Vista: Editora da UFRR, 2007.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura*. Tradução de Marie Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

Luís Fernando Lazzarin

Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professor adjunto do Centro de Educação da Universidade Federal de Roraima (UFRR). Líder do grupo de pesquisa “Educação infantil: processos de conhecimento, linguagem e aprendizagem” da UFRR e membro do GEMUS/UFRGS (Grupo de Pesquisa em Educação Musical da Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Email: llazza@hotmail.com