

ARTE URBANA NO CONTEXTO AMAZÔNICO: PROPOSTAS EDUCOMUNICACIONAIS NAS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS DE RORAIMA/BRASIL E VENEZUELA

URBAN ART IN THE AMAZON CONTEXT: EDUCOMUNICATIONAL PROPOSALS IN ARTISTIC PRODUCTIONS IN RORAIMA/BRASIL AND VENEZUELA

Leila Adriana Baptaglin 1

Resumo: Esta proposta buscou compreender como a Arte Urbana produzida por coletivos artísticos brasileiros e venezuelanos, pertencentes ao território amazônico, comunicam suas proposições educacionais. Para isso trabalhamos com o Circuito da Arte consolidado com base nos estudos de Johnson (1999) e, Nussbaumer (2000). Para as primeiras aproximações da investigação, destacamos que foram realizadas investigações nas redes sociais dos coletivos escolhidos: Coletivo Macu-x/BR; Movimento Urbanus/BR; Urbano Aborigem/VZ e MuralEja/VZ. Para ampliar esta investigação serão realizadas investigações adentrando no material audiovisual (narrativas visuais e orais) coletadas no contato com os grupos. Percebemos nas análises um olhar atento para a consolidação dos coletivos como Movimentos de Arte Urbana (TORROW, 1997) em um cenário de consolidação de uma “epistemologia do sul” (SOUZA SANTOS, MENESES, 2010) no qual atende a necessidade de “produzir e disseminar distinções”, de ampliar o repertório da arte como elemento de luta e reivindicação social do e no contexto amazônico fronteiriço.

Palavras-chave: Arte Urbana. Amazônia. Circuito da Arte. Educomunicação.

Abstract: This proposal sought to understand how Urban Art produced by Brazilian and Venezuelan artistic collectives, belonging to the Amazon territory, communicates their educational propositions. For this we work with the Art Circuit consolidated based on the studies of Johnson (1999) and, Nussbaumer (2000). For the first approximations of the investigation, we highlight that investigations were carried out on the social networks of the chosen collectives: Coletivo Macu-x / BR; Movement Urbanus/BR; Urban Aborigem/VZ and MuralEja/VZ. To expand this investigation, investigations will be carried out by entering the audiovisual material (visual and oral narratives) collected in contact with the groups. We perceive in the analyzes a careful look at the consolidation of collectives as Movements of Urban Art (TORROW, 1997) in a scenario of consolidation of an “epistemology of the south” (SANTOS, MENESES, 2010) in which it meets the need to “produce and disseminate distinctions”, to expand the repertoire of art as an element of struggle and social claim in and in the border Amazonian context.

Keywords: Urban Art. Amazon. Art Circuit. Educommunication.

Introdução

Esta proposta visa adentrar nas práticas sociais/políticas/econômicas e culturais de sujeitos coletivos que interagem com diversos contextos de transformação em diferentes escalas. O interesse pela proposta surge no contato com os Movimentos Artísticos Urbanos de Boa Vista/RR/BR e de diferentes províncias Venezuelanas a partir das ações realizadas na Universidade Federal de Roraima/UFRR, em especial, pelo evento Grafita Roraima. Este evento anual busca a participação de artistas brasileiros, venezuelanos e países vizinhos que trabalhem com a Arte Urbana.

Diante desta articulação, surgiu o interesse em compreender como a Arte Urbana produzida por coletivos artísticos brasileiros, da fronteira norte, e venezuelanos comunicam suas proposições educacionais.

Esta premissa investigativa surge quando é visualizada a preocupação social/política e econômica apresentada na produção artística urbana dos Movimentos brasileiros e, principalmente venezuelanos. Esta estruturação, de compreensão do social é apresentada na Venezuela, devido a construção alicerçada nos ideais da população. Com a nova Constituição, Chávez começou a implementar um sistema onde “[...] Venezuela comenzó, ladrillo a ladrillo, a conformar una mega estructura tan arraigada en el pueblo que ni los opositores se atreven a cuestionarla cuando participan en cualquier campaña electoral” (NANCILLA, 2017, p. 280).

Premissa essa que instiga o olhar para os processos educacionais adjacente à produção artística em Boa Vista/RR isso, pois percebemos que a vinculação da Arte com o caráter político/social não é tão latente nas produções artísticas urbanas dos Movimentos Artísticos de Boa Vista/RR do que é nos movimentos artísticos Venezuelanos.

Metodologia

A estruturação metodológica da investigação parte de um olhar para as narrativas socio-culturais visuais e orais na incumbência da compreensão da produção artística urbana de países da América Latina. Bakhtin (1986, p. 43) ressalta que “cada época e cada grupo social têm seu repertório de formas de discurso na comunicação sócio ideológica”. Assim, esta proposta permite a investigação da construção de uma conjuntura que reflete o trabalho artístico realizado, em alguns países, pelos Movimentos Artísticos Urbanos. Com este olhar, buscaremos adentrar nas especificidades brasileiras, atentando para o Estado de Roraima e, para o país vizinho Venezuela haja vista a situação política/econômica pela qual o país vem passando (2018).

O presidente Maduro vem realizando ações, uma delas, a criação da Agenda Econômica Bolivariana (AEB), nela “No se le pide sacrificios al pueblo, sino más bien lo contrario: que se active una vigorosa economía productiva. La AEB no renuncia al carácter humanista y democratizador de la economía defendida por el chavismo, pero sí añade la importancia de generar riqueza, de crecer distribuyendo” (NANCILLA, 2017, p. 295).

Na cidade de Boa Vista/RR, o Estado mais ao norte do Brasil, apresenta um cenário distinto de muitos dos Estados brasileiros atendendo a especificidade da construção indígena e do pertencimento a região amazônica, mas com característica acentuada do lavrado.

Desta forma, foram identificados alguns Movimentos Artísticos Urbanos que vem trabalhando com a situação social destes dois territórios e, a partir disso, realizamos um processo de acompanhamento das ações e das produções artísticas realizadas pelos grupos nas redes sociais Facebook e Instagram.

O processo de acompanhamento das ações dos movimentos resultou na análise das trajetórias vivenciadas nos locais de concretização das ações e foram o material analisado.

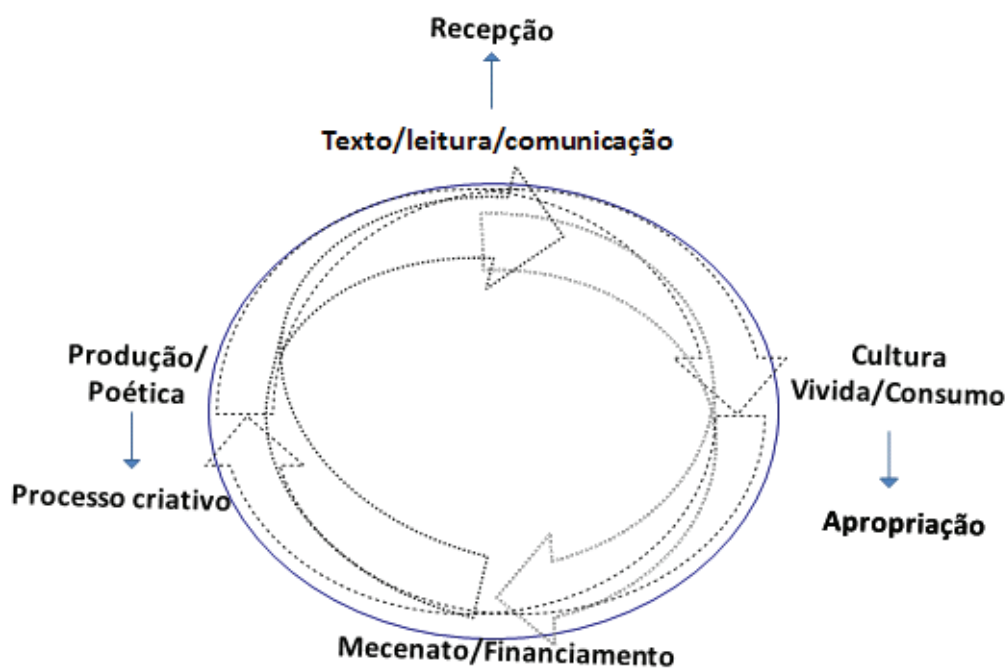
Com isso a Análise de acordo com Bardin (2009) nos auxiliou na construção de categorias que dimensionam os elementos educacionais presentes na proposta dos Movimentos Artísticos Urbanos. Isso pode ser evidenciado pois, para Bardin (2009), a Análise apresenta-se composta de uma série de técnicas de análise das comunicações as quais passam a utilizar procedimentos de sistematização do conteúdo das mensagens.

Circuito da Arte: processos educomunicacionais na Arte Urbana

Discutir sobre os Movimentos Artísticos Urbanos e o trabalho educomunicacional requer a compreensão de como ocorre este processo de educação, comunicação e recepção. Assim, buscamos na proposta de “Circuito da Cultura” de Johnson (1999) elementos que nos permitam construir uma proposta de “Circuito das Artes” que envolva a *criação*, *mediação* e *consumo* além de permitir pensar cada momento do processo educomunicativo. Nussbaumer (2000) nos ajuda a desenrolar o Circuito da Arte quando nos traz o elemento do financiamento como central no desencadear do circuito. Assim, nessa proposta, a poética do artista apresenta-se como uma prática sociocultural advinda das experiências do artista e a obra como produto da cultura que, com o processo de mediação passa a atingir e a impactar nos diferentes segmentos sociais.

O circuito da Arte pode ser assim representado, com base nas proposições alicerçadas pelo circuito da cultura de Johnson (1999) e pelas considerações de Nussbaumer (2000).

Figura 01. Diagrama do Circuito da Arte



Fonte: BAPTAGLIN; SANTI (2018).

Com base nestas estruturas percebemos que as produções artísticas urbanas passam por processos de comunicação que são próprios da estrutura artística delineada pelo contexto contemporâneo e, especificamente, pela Arte contemporânea. Isso pois o artista e o espectador ganham novas funções neste processo e passam a requerer conhecimento de todos os elementos *Produção/Poética*; *Texto e Leitura/Comunicação*; *Culturas Vivas/Consumo* e *Mecenato/Financiamento*.

No elemento da *Produção* há a estruturação das formas culturais realizadas a partir do processo de *criação*, da poética do artista. Poética aqui é entendida como processo mental e material de produção e construção artística. Segundo Marly Meira (2003) a poética proporciona um trabalho de construção dialógica, de um compromisso entre o artista e a obra. Apresenta-se como “[...] um estudo da invenção e da composição, a função do acaso, da reflexão e da imitação; a influência da cultura e do meio, e por outro lado, o exame e a análise de técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e suportes de ação” (REY, 2002, p. 124).

Neste sentido a poética enquanto produção artística ocupa-se, na Arte Urbana, de elementos ousados e cotidianos apresentando-os como elementos constituintes da obra de arte e comunicando ao espectador a sensação de inquietude, de apropriação da coisa inútil apresentando-a como arte vinculada e articulada ao espaço público.

No *texto/leitura*, adentrando ao campo educacional e comunicacional da produção artística, o artista apropria-se de suas habilidades técnicas de produção para abstrair e expressar para o espectador utilizando-se de diferentes elementos. Contudo, neste momento a apropriação dos conhecimentos artísticos e do espaço urbano estabelecem uma vinculação direta com o processo educativo de mediação a partir do momento em que a recepção da obra adquire um status de produção de sentido pelo espectador dependendo desse, do conhecimento do assunto pelo espectador.

A falta do entendimento sobre Arte e, em nosso caso, da Arte Urbana, evidencia um risco eminente de apropriação equivocada da mensagem estabelecida pelo artista. Segundo Escoteguy (2007, p. 121) “o risco é assumir a autonomia da leitura em oposição a autoridade do texto, suprimindo ainda a produção do que está sendo consumido”. Na Arte Urbana, a autoridade do texto é deixada de lado e o leitor/espectador passam a realizar a compreensão da obra. Passamos assim a verificar duas condicionalidades de leitor/apreciador o que busca compreender “o que a obra diz de mim” e/ou “o que a obra quer dizer”. Ambas as perspectivas são plausíveis, mas requerem um processo educacional o qual instiga a percepção aguçada do espectador.

O processo de texto/leitura requer assim a conexão com as práticas dos grupos sociais realizando com isso uma aproximação com os elementos culturais ativos em cada meio social (ESCOTEGUY, 2007). A Educomunicação aqui, além de ser uma vinculação dos conceitos de comunicação e educação, adentrando nas ações e possibilidades de trabalho para com os saberes culturais, apresenta-se como um elemento essencial para a apropriação do texto/leitura pelo espectador. Advinda dos pressupostos teóricos de Paulo Freire e Celéstin Freinet da área da Educação e, de José Martín-Barbero e Mário Kaplún da comunicação, no contexto contemporâneo, a educomunicação surge como uma proposta de que o consumo cultural, e em nossa pesquisa o consumo da Arte Urbana, seja efetivado por sujeitos que são educados para a comunicação passando por ações pedagógicas que viabilizem o processo de ensino e aprendizagem dos elementos necessários ao Circuito da Arte (SOARES, 2000).

Assim, muito além do uso dos meios comunicacionais, a educomunicação opera como um processo de aprendizagem de estratégias comunicativas com ou sem o uso de instrumentos midiáticos e tecnológicos. Isso, faz com que em vez de “confiná-los em um papel de meros receptores, é preciso criar as condições para que eles mesmos gerem mensagens próprias, pertinentes ao tema que estão aprendendo” (KAPLÚN, 1999, p. 73)

Com isso, a compreensão das *Culturas Vividas* pelo artista e pelo espectador são fundamentais para que haja a recepção e, conseqüentemente, o *Consumo da obra*. Consumo aqui é vinculado à apropriação simbólica do conceito (sendo ele visto como entendimento, aprendizagem, aproximação, identificação) pelo espectador e não necessariamente o consumo em termos materiais da obra. E é neste momento que as ações educacionais proporcionam o consumo e a difusão dos temas propostos a partir do momento em que os próprios sujeitos ao consumirem, deglutem e retornam para a sociedade.

Com isso, artista e espectador necessitam de uma relação social que apresente interesses comuns que os interliguem suplantando assim a vinculação e o consumo do espectador da obra do artista. Isso ocorre, mesmo aquele sendo um sujeito com relações educacionais, sociais, culturais e históricas distintas das expressas pelo artista. Contudo, o artista necessita do conhecimento do lugar a ser exposto e do público a ser atingido a fim de que sua construção ideológica seja consumida pelo espectador. Estes fatores, mostram que

[...] nos encontramos com uma mescla realista de manipulação e liberdade de compras, de impulso e reflexão, de comportamento condicionado e uso social dos objetos e símbolos da sociedade de consumo. E ao fazer do consumidor

não um ser isolado e desconectado do resto de seus contextos sociais, e sim portador de percepções, representações e valores que se integram e completam com o resto de seus âmbitos e esferas de atividade, passamos a perceber o processo de consumo como um conjunto de comportamentos que recolhem e ampliam, no âmbito privado dos estilos de vida, as mudanças culturais da sociedade em seu conjunto (ALONSO, 2006, p.99).

O consumo deixa de ser a troca/compra de bens materiais e passa a ser espaço de diálogo, de articulação comunicativa de ensino e aprendizagem entre sujeitos e entre obra e espectador adentrando ao processo de apropriação de culturas e simbologias.

Além destes elementos do circuito cultural, proposto por Johnson (1999), Nussbaumer (2000) nos alerta para o processo de *financiamento/mecenato* da produção artística o qual também passa por modificações. Há algumas décadas o financiamento de obras e em especial, o financiamento cultural era quase que exclusivo do estado ou de alguns mecenas. Hoje, a iniciativa privada começa a ganhar espaço e a vincular-se a prerrogativa de arte como negócio, situação que incita a preocupação sobre as produções artísticas tendo em vista que os patrocínios/financiamentos contemporâneos podem acabar por atender mais aos interesses da iniciativa cultural privada do que ao artista.

Neste viés percebemos que a Arte Urbana passa a dinamizar um complexo sistema de produção, comunicação, consumo e financiamento que se articula ao mercado consumista da Arte. Situação bastante complexa de ser trabalhada no território amazônico e no contexto contemporâneo de produção artística. Contudo, a Arte Urbana passa a vincular-se aos processos educacionais alicerçando propostas educacionais que são dinamizadas de forma artística para um público cada vez maior em vista a apropriação dos meios comunicacionais.

Neste sentido então, cabe à Arte, decantar os elementos da técnica e da organização disciplinar restando a materialidade de imaginação e da representação das coisas. E é nesse viés que a Arte Urbana contemporânea se estrutura, na inconstância e na efemeridade dos materiais, dos símbolos, das identidades.

Sob o ponto de vista processual, a relação entre arte pública e espaço urbano não é de justaposição, nem a inserção neste, de “objetos ilustrativos” de valores culturais. Evita-se a noção de acomodação ou “adequação” da arte. Antes, sua inscrição aí se dá no rolar das transformações do urbano, alterando sua amplitude qualitativamente. Não se trata, pois, de se concentrar no aspecto “fotogênico” do lugar, mas de buscar uma inovação na sua dimensão artística. Longe de serem maquiagem funcionalista, certas obras ou intervenções artísticas instauradas no urbano recentemente são iniciativas de consequências e efeitos complexos. Algumas se presentificam em concordância com seu contexto, afluindo-lhe novas orientações, caracterizando-o diferencialmente em sua materialização espacial. Há, porém, situações de confronto entre um e outro, ainda que não permanente, chegando-se a extremos de destruição da própria obra (PALLAMIN, 2000, p. 18).

A Arte Urbana e, neste estudo um olhar mais atento ao muralismo pois é uma das produções de Arte Urbana bastante explorados pelos artistas venezuelanos, tornam-se foco de análise e compreensão estrutural do Circuito da Arte. Ambas, muralismo e grafite, são linguagens artísticas que passa a ganhar corpo a partir do momento em que levam a arte para os espaços públicos dando a possibilidade de ensino/aprendizagem e apreciação pelos diferentes sujeitos.

O Muralismo, como uma corrente artística da América Latina, consolidada com o Mu-

ralismo Mexicano apresenta-se como uma manifestação artística intencional e plena de significado ideológico com o objetivo de atingir os mais diversificados ambientes sociais (VASCONCELLOS, 2004). Este objetivo intensifica-se “Después de la Revolución de 1910, se impone en México la necesidad modernizar el país y de construir una identidad cultural nacional” (MANDERL, 2007, p. 38).

Nesta investigação, compreendemos que “[a] arte muralista, quando intencionada à crítica social possui notadamente uma forte função social, sendo um canal de comunicação direto e eficiente entre o artista, a arte e o meio” (SOUZA, 2012, p.16). Possibilita assim, uma interlocução que atinge a públicos variados e instiga o olhar crítico para os acontecimentos locais tomando uma construção de Movimento social. Neste viés, o Movimento Artístico Urbano

Debido a que los movimientos rara vez tienen incentivos selectivos o constreñimientos sobre sus seguidores, en la acción colectiva el liderazgo tiene una función creativa de la que carecen los grupos más institucionalizados. Los líderes inventan, adaptan y combinan distintas formas de acción colectiva para estimular el apoyo de gente que, en caso contrario, podría quedarse en casa (TORROW, 1997, p. 52).

Com uma proposta de trabalho fora das galerias, o Grafite também surge como uma proposta de Arte Urbana, mas em outro território ocupando outro lugar. O Grafite intensifica-se e difunde-se nos Estados Unidos na segunda metade do século XX sendo considerado não “simplemente un escrito en una pared. Este requiere una técnica, un conocimiento previo sobre materiales, un análisis sobre el muro donde se pintará, un boceto en un cuaderno, una evolución y constancia a lo largo del desarrollo de la acción” (RAMOS, 2014, p. 13).

Mesmo em uma construção, territorial e temporal distinta do muralismo, o grafite apresenta, em uma construção mais subjetiva, uma preocupação estética, filosófica, ideológica. Ramos (2014, p. 04) nos coloca que

Los graffitis son un medio de expresión que conllevan dentro de sí una filosofía, una ideología, una identidad que caracteriza a la persona. Es una vieja forma de decir “yo estuve aquí” dejando con un trazo, una firma, un garabato, la propia personalidad. Al graffiti se le atribuyen muchos estereotipos como adolescente rebelde, vandalismo, criminalidad, relación con drogas o cierta similitud con géneros musicales. Sin embargo, la dificultad que presenta entender y definir qué se entiende por este término resulta ser de grandes complejidades.

Percebemos assim, na Arte Urbana, uma estruturação que perpassa os elementos do Circuito da Arte onde ações são pensadas para captar o sujeito e fazer com que este faça parte dos propósitos alicerçados.

Vale destaca contudo, que o termo Arte Urbana aparece nas décadas de 80-90 do século XX englobando o Grafite, o Punk, o Rap, o Skate, as projeções de vídeo dentre outras expressões que consolidam o cenário da Arte de Rua (XAVIER, 2012) e que, no caso de alguns países da América Latina, intensificam-se com a vinculação ao Muralismo.

A Arte Urbana, neste viés, beneficia-se do acesso público, mas ainda carece de uma melhor compreensão da recepção feita pelos distintos apreciadores. Todos estes elementos necessários à compreensão da Arte Urbana contemporânea perpassam um processo educacional e de recepção calcado em críticas e percepções culturais bastante aprofundadas.

No cenário atual a Arte Urbana aparece “[...] não somente como uma arte, no caso de maneira conceitual, mas também como uma nova maneira de se expressar e comunicar” (BOCCILE, 2015, p. 01). A Arte Urbana, a partir da modificação/reorganização do espaço ur-

banos propõem uma estruturação crítica do pensar do espectador sendo ela utilizada a partir de diferentes técnicas e linguagens.

Assim, tais práticas artísticas podem contribuir para a compreensão de alterações que ocorrem no urbano, assim como podem também rever seus próprios papéis diante de tais transformações: quais espaços e representações modelam ou ajudam a modelar, quais balizas utilizam em suas atuações nesse processo de construção social (PALLAMIN, 2000, p. 19).

A Arte Urbana passa assim, a integrar o espaço urbano envolvendo a subjetividade do espectador e intervindo em seu lugar-comum de forma artística. Desta forma, a Arte Urbana, em um campo de produção artística contemporânea, proporciona a reflexão sobre o que Cauquelin (2005) nos mostra ao referir-se ao processo educacional.

Aguça, com isso, o olhar para o processo educacional o que instiga a compreensão da recepção e consumo da obra. Este processo é relevante no sentido que a ideologia proposta pelo artista em suas produções em algumas situações necessita de um processo de mediação educacional no sentido de fazer com que haja uma compreensão artística do que está sendo exposto. E essa apropriação da obra pelo sujeito e do sujeito pela obra é realizada de diferentes formas, mas especificamente, a partir do século XXI, com as conexões via rede. Com isso, vislumbramos ainda mais a necessidade do trabalho da educação potencializando o trabalho educativo que apresenta uma consolidação estrutural e, o trabalho comunicativo em rede que toma novas proporções e invade o espaço educacional, artístico e a sociedade como um todo.

Assim, buscamos compreender a Arte Urbana quando ela perpassa pelo Circuito da Arte, procurando entender o espaço social e as estratégias educacionais utilizadas para a consolidação deste processo. Estas estratégias, segundo Torrow (1997) são alavancadas a partir do apoio das redes sociais existentes, proporcionando a divulgação das ações e das ideologias em maior escala, mas que, em uma interlocução com os lugares educacionais potencializam o alcance.

O território amazônico: norte brasileiro e Venezuela

Trabalhar com o Circuito da Arte pressupõe também entender a Cultura Viva/Consumo, a apropriação e recepção do espectador. Assim, pressupõe o entendimento do território vivido. Aqui o conceito de território funde-se a conceitualização geográfica de “pedaço de terra”, mas adentra na conotação de “relações de poder”, assim

O território tem uma ocupação, e essa revela intencionalidades: a favor de que e contra que se posiciona. Nessa perspectiva, não há territórios neutros. A ocupação de um território se dá no confronto entre forças. Ao ocuparmos os lugares, estamos fazendo escolhas que preencherão os espaços e os transformarão em territórios. A escolha de uma dimensão anula a condição da outra se estabelecer. Mesmo assumindo a possibilidade da contradição e da dialética, as forças em tensão revelam predomínios que sinalizam disputas de poder (CUNHA, 2008, p. 185).

Em um território fronteiriço, a região mais ao norte do Brasil configurada a partir do Estado de Roraima apresenta peculiaridades como; habitação indígena; habitação por migrantes de diversos estados do Brasil; fronteira com os países da Venezuela e da Guiana.

Saquet (2010) nos traz especificações sobre essa realidade geográfica espacial de Ro-

raima sendo sua área espacial (46,35%) ocupada pelos 23 territórios indígenas do Estado (104.018,00 km²) – Raposa Serra do Sol é o maior deles. As áreas sob jurisdição da União somam 76.242,18 Km² (34,00%) e sob controle estadual 22.411,80 Km² (10,00%). Os sítios de preservação ambiental ocupam mais 8,40% do território (18.879,99 Km²) e as áreas sob controle das Forças Armadas 2.747,00 Km² (1,25% do total).

Esta caracterização nos dá margem para o pensar nas disputas de poder e nas discussões territoriais alicerçadas neste estado uma vez que ele se consolidou como estado somente com a Constituição de 1988, situação que sinaliza a carência do desenvolvimento em vários setores.

Venezuela, o país que faz fronteira com o Brasil em seu extremo norte, apresenta uma construção complexa. Com um período de mudanças e reorganização da construção do país, a Revolução Bolivariana com a frente de Hugo Chávez passa a alicerçar outro cenário para o século XXI.

[...] el siglo XXI se inició con un nuevo contrato social, político y económico para la República Bolivariana de Venezuela, tal el nombre que la Carta Magna establecía. Chávez lo había sostenido desde antes de llegar al poder: no podría haber cambio real sin cambiar el marco constitucional del que se derivaban las leyes que regulaban la vida económica del país. La constitución vigente hasta 1999 cristalizaba un pacto político caducado: el de las élites dominantes que excluyeron a las mayorías en el contrato social, el pacto del Punto Fijo que defendía a cualquier precio una democracia fingidas sin democracia real en el terreno económico (MANCILLA, 2017, p. 271).

Inicia-se com isso uma outra perspectiva de território onde Venezuela começou a construir uma estrutura calcada no povo onde o

[...] denominado Socialismo Bolivariano del siglo XXI; tuvo que transitar de una economía centrada en cómo resolver las urgencias y necesidades básicas pós golpe 2002 a otra economía en la que las necesidades y demandas se fueron redefiniendo y transformando, gracias justamente a un proceso de cambio muy vigoroso (MANCILLA, 2017, p. 280).

Com a morte de Chávez, Nicolás Maduro assume e anuncia, perante as problemáticas econômicas, uma Agenda Econômica Bolivariana (AEA) que busca trazer uma nova ordem com o objetivo de sustentar a base do espírito social e humanista da revolução. Contudo, percebemos que há uma evidente disputa de poderes e, a construção econômica da Venezuela vem constantemente sendo testada e, “la disputa de las ideas políticas y económicas está servida, tanto em el plano teórico como em la praxis cotidiana” (MANCILLA, 2017, p. 298).

A construção destes territórios fronteiriços são exemplos fortes de disputas de poder e, neste sentido, compreender como a Arte Urbana vem sendo apresentada e recebida pelo espectador passa a ser um processo bastante complexo e desafiador.

A conotação de poder e disputas pode ser percebida na força educacional que a Arte Urbana apresenta quando discutida nos diferentes pontos de conflito social, político e cultural desde

[...] el ejército Zapatista de Libertación Nacional (EZLN) en Chiapas a la elección de Lula en Brasil: desde los piqueteros argentinos al Movimiento Sin Tierra (MST); desde los

movimientos indígenas de Bolívia y Ecuador al Frente Amplio de Uruguay, a las sucesivas victorias de Hugo Chávez en Venezuela y a la elección de José Mujica en Uruguay; desde la lucha continental contra el área de Libre Comercio de las Américas (ALCA) al proyecto de integración regional alternativo liderado por Hugo Chávez la Alternativa Bolivariana para las Américas (ALBA), nos encontramos con prácticas que se reconocen como emancipadoras, pero que no estaban prevista por las grandes tradicionales teóricas de la izquierda eurocéntrica o que incluso las contradicen” (SOUZA SANTOS, 2010, p.17).

Como movimento de esquerda, de luta por direitos sociais, a Arte apresente sinalizações expressivas de comunicação e consolidação de conquistas antes impensáveis para “para o desenvolvimento do paradigma da regulação/emancipação, o fato de esse paradigma lhes não ser aplicável não comprometeu a sua universalidade. O pensamento abissal moderno salienta-se pela sua capacidade de produzir e radicalizar distinções” (SOUZA SANTOS, MENEZES, 2010, p. 24).

Figura 2. Mural Chávez Combativo



Fonte: Pablo Kalaka (artista de origem chilena residente na Venezuela a 40 anos).

A exemplo do que colocamos, o muralista Pablo Kalaka nos mostram uma contação social, de reivindicação e luta diante da necessidade de produzir e radicar distinções.

Coletivos de Arte Urbana: aproximações com suas propostas educacionais

Nesta investigação apresentamos as produções realizadas pelos Coletivos Urbanos selecionados para este trabalho. Para isso, passamos a nos aproximar dos coletivos de Arte Urbana e como eles vem construindo a proposição de radicalizar distinções e, especificamente ao tratarmos do Estado de Roraima e do país Venezuela, adentrar nos processos educacionais alicerçados por estes grupos.

Ao tratarmos da Venezuela, neste estudo, damos destaque a dois Coletivos que vem participando do Grafita Roraima, evento de Arte Urbana organizado pelo Curso de Artes Visuais-Licenciatura e o Polo Arte na Escola da Universidade Federal de Roraima/UFRR com um objetivo de ampliar e trabalhar a Arte Urbana em uma proposta didática, vinculada ao campo educacional.

No Estado de Roraima temos dois grupos de Arte Urbana: Movimento Urbanus e Coletivo Macu-x. Na Venezuela optamos por trabalhar, embora saibamos que há outros grupos com

expressividade similar ou maior, com o coletivo MURALeja e com o coletivo Urbano Aborigine.

O Estado de Roraima, pela sua recente origem como estado (1988) ainda carece de desenvolvimento e compreensão para com o setor cultural e artístico. Desta forma, destacamos que o Movimento Urbanus é um projeto sociocultural que trabalha com eventos, palestras, campeonatos, oficinas na área do Hip Hop e do Grafite. O Movimento acolhe a comunidade local e vem trabalhando expressivamente na recepção dos artistas venezuelanos dando visibilidade ao trabalho com a Arte Urbana.

Imagem 02: Batalha de B.boy



Fonte: Facebook Movimento Urbanus.

As competições ao ar livre, nos diferentes eventos da cidade, vêm tomando espaço e reconhecimento ampliado a possibilidade de territórios (CUNHA, 2008) de acolhimento e visibilidade da cultura e da Arte Urbana.

O Coletivo Macu-x trabalha com ênfase com o desenvolvimento do Grafite nas ruas e nas escolas de Boa Vista/RR. Com um grupo de artistas de localidades diferentes e flutuantes, o Coletivo Macu-x vem tomando espaço e consolidando algumas ações a partir do momento em que ingressa em um processo de valorização da Arte Urbana e de recepção de artistas de diferentes locais.

Figura 3. Coletivo Macu-x



Figura 4. Coletivo Macu-x durante o III Grafita Roraima



Fonte: Facebook Grafite Roraima

Fonte: Facebook III Grafita Roraima

A Arte Urbana em Roraima é um movimento ainda em expansão. Há somente dois grupos que trabalham com a Arte Urbana e, mais especificamente, o Movimento Macu-x com propostas visuais. Estes, focados na produção com a linguagem Grafite.

Apesar da existência desses movimentos, ainda não há um cenário para a valorização da produção artística. O que se percebe é a inserção desses movimentos nos espaços educacionais e nas organizações sociais.

As construções das propostas coletivas ainda permeiam a intervenção calcada em elementos representativos da região amazônica com animais, plantas e comunidades indígenas. A situação apresentada vincula-se muito a uma proposta de valorização local, de reconhecimento dos saberes e, segundo Souza Santos (2010, p. 51) a consolidação de uma ecologia dos saberes a qual volta-se para “o reconocimiento de la diversidad epistemológica y la pluralidad”. Neste sentido, Souza Santos (2010, p. 53) ainda nos coloca que

Para una ecología de saberes, el conocimiento-como-intervención-en-la-realidad es la medida de realismo, no el conocimiento-como-una-representación-de-la-realidad. La credibilidad de una construcción cognitiva es medida por el tipo de intervención en el mundo que está permite o proviene.

Compactuamos assim da proposta de construção de conhecimento a partir da intervenção na realidade, da alteração do espaço público como colocado por Pallamin (2000) ao tratar da Arte Urbana. Assim, entendemos a proposta de um olhar desenvolvido pelos movimentos artísticos urbanos de Boa Vista/RR para uma ecologia dos saberes locais e principalmente da região amazônica como um todo.

O sistema cultural contemporâneo, pelo que evidenciamos, em outros lugares como nas grandes capitais brasileiras, já se apresenta com uma abertura e uma estrutura mais democrática em termos de reconhecimento e aceitação de produções alternativas (e críticas a elas), no entanto, em Roraima esta situação ainda é bastante incipiente.

Ao buscarmos compreender os processos educacionais das proposições de Arte Urbana boavistense, percebemos que no limiar do Circuito da Arte, há uma Produção/Poética urbana, embora careça de consolidação coletiva (TORROW, 1997). No entanto, a construção do Texto e Leitura pressupostos básicos para a aprendizagem dos valores sociais, ainda não são visíveis por fatores que envolvem a falta do entendimento cultural e das problemáticas alicerçadas nas Culturas Vidas o que influi diretamente no Consumo e, conseqüentemente no Financiamento. Assim, para adentrar na consolidação de uma proposta artística urbana que atenda a proposição alicerçada pela Arte Urbana requer que tanto os produtores, quanto os consumidores atentem para o conhecimento da cultura local adentrando em uma ecologia de saberes que compreenda os diferentes tipos de conhecimentos, uma ecologia de saberes a qual

[...] expande el carácter testimonial de los saberes para abrazar también las relaciones entre conocimiento científico y no científico, por lo tanto expandir el rango de la intersubjetividad como Inter conocimiento es el correlato de la intersubjetividad e viceversa (SOUZA SANTOS, 2010, p. 54).

Esta interlocução de conhecimentos científicos ou não, adentra às especificações das tradições, das mitologias, das crenças e valores incutidos na sociedade. Vivemos em uma sociedade que se diz democrática e igualitária, no entanto, mesmo em produções artísticas urbanas contemporâneas ainda estamos sujeitos a padrões e normas estabelecidos por um circuito cultural (e de poder) baseado em comportamentos preestabelecidos que muitas vezes, pela falta de conhecimento e de oportunidades ainda não nos permite a apropriação e recepção da arte como repertório de construção cultural.

Por mais incomuns e críticas que sejam as produções de arte contemporânea, elas car-

regam consigo uma carga ideológica repleta de poder e conhecimento a que poucos têm acesso e que ainda é pouco compreendida pelo público em geral. Roraima apresenta uma sociedade carente desta interlocução com o Circuito da Arte o que limita a expansão do conhecimento amazônico pelo campo artístico local (BAPTAGLIN, SANTI, 2018).

Assim, ao trabalharmos dos movimentos artísticos urbanos venezuelanos, destacamos que o Coletivo Urbano Aborigem apresenta uma proposta de intervenção artística urbana vinculada a proposições ancestrais, de construção e mobilização do sujeito para suas origens em meio a um contexto contemporâneo alicerçado pela efemeridade e muitas vezes pelo esquecimento (CAUQUELIN, 1996).

As proposições apresentadas pelo Coletivo dão margem para pensarmos em [...] lugares de constituição de vínculos e de reconhecimento dos sujeitos envolvidos; que suas identidades amplas do contexto global/local, são relacionadas aos processos de descentramento, multiplicação de referentes e desterritorialização” (BONIN, 2011, p. 150). Adentram a conotação de um coletivo de Arte Urbana calcado em reflexões críticas e vinculadas as *Culturas Vividas*.

Nos trabalhos apresentados pelo coletivo, sejam eles realizados na cidade de Boa Vista ou nos diferentes lugares da Venezuela, carregam em sua construção imagética, a estrutura de um processo criativo crítico e reflexivo acerca da cultura e da sociedade. Nos murais do Coletivo Urbano Aborigem/VZ temos uma forte representação das lutas sociais e, um trabalho de vinculação com o ambiente escolar no sentido de estabelecer proposições de conhecimento das lutas e reivindicações que estão sendo alicerçadas em seus territórios.

Figura 5. Mural realizado em Boa Vista/RR durante o III Grafita Roraima



Fonte: Facebook César Daniel, artista.

Figura 6: Mural para Marielle Franco, Caracas/VZ. **Figura 7:** Mural realizado no IV Grafita Roraima



Fonte: Facebook Victor Forastero, artista.

Fonte: Coletivo Urbano Aborigem.

Este processo visualizado nas produções do coletivo Urbano Aborigem/VZ também é presente nas proposições alicerçadas pelo Coletivo MuralEja que propõe um olhar artístico na construção da cidadania através de atividades educativas dando possibilidade da construção social em locais e sociedades considerados à margem (BHABHA).

Souza Santos, Menezes (2010) apregoam essa proposta no sentido de, na construção social contemporânea dar possibilidades de “produzir e radicalizar distinções”. Distinções essas alicerçadas nas necessidades culturais e sociais construídas e evidenciadas pelos coletivos.

Figura 8: Mural realizado no IV Grafita Roraima.

Figura 9: Mural realizado em Venezuela



Fonte: Facebook Coletivo MuralEja.

Fonte: Facebook Coletivo MuralEja.

Pensar nesta estruturação de radicar distinções pressupõe um olhar atento para as proposições coletivas apresentadas pelos coletivos de Arte Urbana Venezuelanos os quais apresentam uma proposta de educomunicação e recepção ampla, abordando demandas específicas.

Nesse sentido, Souza (2012, p.16), reforça a ação do coletivo muralista deixando claro que “a arte muralista, quando intencional para a crítica social, tem uma forte função social, sendo um canal de comunicação direta e eficiente entre o artista, arte e meio”. Assim, possibilita um diálogo que atinge públicos variados e instiga uma visão crítica dos eventos locais.

Contudo, isso só se torna possível diante da consolidação da *Produção/Poética* destes coletivos os quais, em sua conotação artística apresentam elementos de *Texto e Leitura* que viabilizam a *educomunicação*. Para isso, é necessário o conhecimento dos saberes culturais e sociais e isso adentra não só as tradições, crenças e valores, mas sim as construções acadêmico/científicas referentes à *Culturas Vivas*. Com o conhecimento desse território (CUNHA, 2008) e o trabalho para que o receptor também conheça, implica no *Consumo* e, em um patamar mais aprofundado, no *Financiamento*.

Sabemos das dificuldades alicerçadas na relação com o Financiamento, contudo, entendemos ser este também um elemento central que passará a fazer parte de nossas investigações futuras.

Considerações finais

Diante dos apontamentos realizados por esta investigação que busca compreender como a Arte Urbana produzida por coletivos artísticos brasileiros e venezuelanos, pertencentes ao território amazônico, comunicam suas proposições educacionais, adentramos em situações inquietantes e que mereceram destaque ao tratarmos da aproximação para como Circuito da Arte e com os processos educacionais. Assim, Torrow (1997, p. 63) nos alerta para vários elementos que podemos atentar ao nos aproximarmos dos Coletivos de Arte Urbana “[...] en las estructuras de oportunidad que crean incentivos para que se formen los

movimientos, em el repertorio de acciones colectivas que éstos usan, em las redes sociales em las que se basan y em los marcos culturas em torno a los cuales se movilizan sus seguidores”.

Todos estes elementos dialogam com as proposições do Circuito da Arte adentrando nas especificidades de atentarmos para a *Produção/Poética* dos movimentos de Arte Urbana, quais as proposições passam a ser construídas no coletivo a fim de que o *Texto e Leitura* passem a ser parte do processo de aprendizagem e recepção do público. Esta produção e recepção em uma proposta de olhar para uma ecologia dos saberes (SOUZA SANTOS, 2010) nos instiga a entender os movimentos e os repertórios utilizados pelos coletivos a fim de mobilizar seus seguidores e a partir do ensino/aprendizagem. Isso implica apropriação dos valores acadêmicos e sociais construídos a partir das *Culturas Vividas* e, da apropriação das estruturas de oportunidades as quais alavancam o *Consumo e o Financiamento*.

Adentrar nas questões do *Financiamento* na Arte Urbana requer um estudo aprofundado sobre as mobilizações realizadas. Aqui, deixamos em aberto as potencialidades deste na consolidação dos movimentos, mas destacamos a mobilização coletiva para buscar impulsores das proposições (público ou privado) que compactuem de seus ideais.

Destacamos assim, que o estudo nos direciona para elementos importantes na consolidação de um movimento de valorização dos ideais sociais/políticos/econômicos e culturais que adentrem em uma proposta de descolonização dos saberes (SOUZA SANTOS, 2010) e radicalização de distinções (SOUZA SANTOS, MENESES, 2010) a partir das intervenções dos Coletivos de Arte Urbana (PALLAMIN, 2000) no contexto educativo da região amazônica. Intervenções essas que impulsionem a consolidação de um Circuito da Arte e, a expansão dos saberes alicerçados por grupos sociais antes esquecidos e que, no limiar da contemporaneidade, passam a reivindicar suas distinções e suas especificidades.

Referências

ALONSO, L.E. **La era del consumo**. Madrid: Siglo XXI, 2006.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, trad. Myriam Ávila, Eliana Reis, Gláucia Gonçalves, 4ª reimpressão, 1987.

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Lisboa, Portugal; Edições 70, LDA, 2009.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 3 ed. Editora Hucitec: São Paulo, 1986.

BAPTAGLIN, L. A.; SANTI, C. J. C. As intervenções artísticas urbanas no Circuito da Arte em Roraima e o potencial comunicativo dos saberes artísticos amazônicos. **Revista Observatório**, Palmas, v.04, nº 04, Jul-Set, 2018.

BONIN, A. B. Coletivos Culturais e espaço público midiático: delineamentos para investigar as configurações de usos, apropriações e produções de mídia em grupos étnicos. In: MALDONADO, A. E.; BARRETO, V. S.; LACERDA, J. S. **Comunicação, educação e cidadania: saberes e vivências em teorias e pesquisa na América Latina**. João Pessoa/Natal: Editora UFPB, 2011.

BOCCILE, C.V. Intervenções Urbanas: a convergência da arte e comunicação em ambientes espaciais e culturais, sob um olhar estético e de significação. **Anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste** – Campo Grande - MS – 4 a 6/6/2015.

CAUQUELIN, A. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CUNHA, M. I. Os conceitos de espaço, lugar e território nos processos analíticos da formação dos docentes universitários. **Revista Educação Unisinos**, 12(3):182-186, setembro/dezembro, 2008.

ESCOTEGUY, A. C. Circuito da cultura/circuito de comunicação: um protocolo analítico de integração da produção e recepção. **Revista Comunicação, Mídia e Consumo**. São Paulo. Vol. 4.Nov. 2007.

JOHNSON, R. **O que é, afinal, estudos culturais?** In: SILVA, T.T. (Org.). *O que é, afinal, estudos culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

KAPLÚN, M. Processos educativos e canais de comunicação. **Revista Comunicação e educação**, São Paulo (14): 69 a 75, jan. abr., 1999.

NANCILLA, A. S. El chavismo en Venezuela: orígenes, logros, retos y perspectivas. In: SANDER, E. **Las vías abiertas de América Latina**: siete ensayos em busca de una respuesta ? fin de ciclo o repliegue temporal? Caracas: CELAG/BANDES, 2017. (Colección Política y Hegemonía).

MANDEL, C. Muralismo Mexicano: arte publico/identidad/memoria colectiva. **Revisa Escena** 30 (61). 2007.

MEIRA, M. **Filosofia da criação**: Reflexões sobre o sentido do sensível. Porto Alegre: Mediação, 2003.

NUSSBAUMER, G. M. **O mercado da cultura em tempos pós-modernos**. Santa Maria: Editora UFSM, 2000.

PALLAMIN, V. M. **Arte Urbana**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

RAMOS, C. P. **Grafite, arte callejero**. Argentina, 2014.

REY, S. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In BRITES, B.; TESSLER, E. (Org.) **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002. p.123-140.

SOUZA SANTOS, B. **Descolonizar el Saber, reinventar el poder**. Montevideo. Ediciones Trilce, 2010.

SOUZA SANTOS, B.; MENESES, M. P. **Epistemologia do Sul**. 2ª ed. Coimbra: C.G. Gráfica de Coimbra LDA, 2010.

SAQUET, M.A. **Abordagens e concepções de território**. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

SOARES, I. O. Educomunicação: um campo de mediações. São Paulo, **Revista Comunicação e Educação** (19), dez. 2000. Disponível em: <<http://www.journals.usp.br/comueduc/article/view/36934/39656>>. Acesso em: 03 de fev. 2019.

SOUZA, A. M. O Muralismo de Rivera e Portinari: a arte como possibilidade de reflexão crítica e mediação com a realidade social. 2012. 60 f. **Trabalho de conclusão de curso** (Artes Visuais, habilitação em Licenciatura) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

TORROW, S. **El poder en movimiento**: Los movimientos sociales, las acción colectiva y política. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

VASCONCELLOS, C. M. **Visões da Revolução Mexicana: Arte e política nos murais do museu na-**

cional de história da cidade do México. In: **Encontro do ANPHLAC VI**, 2004, Maringá/PR, Anais eletrônicos do VI Encontro do ANPHLAC, 2015, p. 1-11. Disponível em: <http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/camilo_vasconcelos.pdf>. Acesso em: 3 de novembro de 2015.

XAVIER, A.S. **Do hip hop à literatura, da literatura ao hip hop**: vozes da resistência em Ninguém é inocente em São Paulo, de Ferréz. 2012. 62 p. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) - Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

Recebido em 08 de janeiro de 2020.

Aceito em 15 de junho de 2020.