

A ARTE DE COM O OUTRO RESISTIR/EXISTIR NAS RUAS: POLÍTICAS COLETIVAS AMAZÔNICAS

*EL ARTE DE RESISTIR/EXISTIR EN LA CALLE CON EL OTRO:
POLÍTICAS COLECTIVAS AMAZÓNICAS*

*THE ART OF RESISTING/EXISTING WITH OTHERS ON THE STREETS:
AMAZONIAN COLLECTIVE POLICIES*

Lílian Caroline Urnau¹

¹Fundação Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho/RO, Brasil

RESUMO: Neste artigo, à luz do referencial de Vigotski e Bakhtin, discutem-se as dimensões individual e coletiva das reXistências da arte de rua, com base em entrevistas semiestruturadas realizadas com integrantes de dois coletivos amazônidos: um promotor de batalhas de Rap e outro de lambe lambe na cidade de Porto Velho-RO. Nos dois agrupamentos desvelam-se as contradições entre lógicas comunitárias e individualistas, do local e global, vigentes em nossa sociedade na busca pela construção de uma identidade artística amazônida. Destacam-se também novas formas de busca pelo público e pelo comum na contemporaneidade, nas quais ocorre uma transformação da rua em espaço de contemplação e compartilhamento do diverso e da divergência, da vivência estético/política e, portanto, da intensidade de com o outro sentir, afetar-se, pensar, reencontrar-se com o passado, vislumbrar o futuro e transformar-se. Destacase, ainda, a produção de uma insistente arte de resistir para existir na Amazônia.

PALAVRAS-CHAVE: Coletivos; Arte de rua; Resistência; Psicologia Histórico-Cultural.

RESUMEN: En este artículo, a la luz del marco de Vigotski y Bakhtin, se discuten las dimensiones individuales y colectivas de las reXistencias del arte callejero, a partir de entrevistas semiestructuradas realizadas con miembros de dos colectivos amazónicos: un promotor de batallas del Rap y otra de carteles callejeros en la ciudad de Porto Velho-RO. En ambos grupos se desvelan las contradicciones entre lógicas comunitarias e individualistas, de lo local y lo global, que imperan en nuestra sociedad en la búsqueda de la construcción de una identidad artística amazónica. También destacan nuevas formas de búsqueda de lo público y lo común en la época contemporánea, en las que se produce una transformación de la calle en un espacio de contemplación y puesta en común de lo diverso y divergente, de la experiencia estética/política y, por tanto, de la intensidad con el otro sentir, conmovirse, pensar, redescubrir el pasado, vislumbrar el futuro y transformar. También es destacable la producción de un insistente arte de resistirse a existir en la Amazonía.

PALABRAS CLAVE: Colectivos; Arte callejero; Resistencia; Psicología histórico-cultural.

ABSTRACT: This paper, guided by Vigotski's and Bakhtin's framework, discuss the individual and collective dimensions of street art reXistances, based on semi-structured interviews with members of two Amazonian collectives: a promoter of Rap battles and a promoter of wheat paste street posters (lambe-lambe) in the city of Porto Velho (State of Rondônia, Brazil). In both groups there are contradictions between community and individualistic logics, local and global, logics prevailing in our society and in the search for the construction of an Amazonian artistic identity. New forms of search for the public and the common in contemporary times are highlighted too, in which occur a transformation of the street in a contemplation and sharing space of the diverse and the divergence, the aesthetic/political experience and, therefore, the intensity of feeling with the other, of being affected, thinking, rediscovering the past, getting a glimpse of the future and transforming oneself. An insistent art of resisting in order to exist in the Amazon also stands out.

KEYWORDS: Collective; Street art; Resistance; Historical-cultural psychology.

O contexto

um dia, a deusa das margens de Abunã, feita pescadora, mãe, e avó, é expulsa do seu paraíso tão simples como todos os paraísos. arrastada pela avalanche bruta da usina, vês teu templo derrubado. não há mais casa, perdes o cheiro da tua terra, aquele açazeiro que tinha nome de gente. tu e tua gente, agora, não têm mais onde plantar um pé de macaxeira. lanças tuas redes, esperas, teus olhos penetram as águas que sempre te foram gentis, quase não respiras, quase não consegues mais peixes. com tanta água desordenada pela mão do homem, não tens água para beber. para gerar luz e mais luz para a cidade distante, deixas tu de ter qualquer luz. na barraca de lona do acampamento provisório, com a aura do luar abrindo uma fresta no breu cerrado, aguças os ouvidos buscando o canto da mãe-lua. silêncio, que ensurdece. decides, então, que pelo menos tu não calarás. tu não calarás.

Calí Boreaz a Nicinha, Parati, 2019.

A epígrafe é um trecho da carta que Calí Boreaz¹ escreveu recentemente a Nicinha, Nilce de Souza Magalhães, uma pescadora que, com sua vida, lutou contra as destruições causadas pelas barragens no Rio Madeira e foi, em meados de 2014, brutalmente assassinada e mergulhada no próprio rio com o qual se fez. Com isso, trago à cena parte significativa e emblemática do cenário definido para a análise que realizo neste texto: a cidade de Porto Velho, capital do estado de Rondônia.

Nas entrelinhas da carta, aparecem as contradições históricas da constituição da Amazônia, de seu território forjado pelos ciclos desenvolvimentistas, que desencantam suas ancestrais práticas culturais e seus modos de vida, desqualificam e destituem sua gente de suas comunidades e seus lugares, promovendo a destruição da floresta, de animais e seres humanos. No mais recente capítulo de seu cíclico drama, o advento de grandes usinas hidrelétricas promove nova onda devastadora de existências em muitas cidades amazônicas, dentre as quais Porto Velho, sob o lema do progresso e do desenvolvimento econômico.

Acompanhando não intencionalmente o contraditório fluxo migratório promovido por tal ciclo, advinda de outros recantos mais ao Sul, aportei nesta cidade do velho porto, fui acolhida e sinto-me bem vinda, como nunca dantes. Embora não seja minhoca, como se autodenomina aquele que na terra nasce, sinto-me pertencente a ela e por ela mobilizada.

Observo os inevitáveis câmbios das paisagens citadinas e vejo que a prometida melhoria das condições de urbanidade, entre as piores do país, não acontece como esperado, a despeito de recursos federais e compensações. Busco então conhecer as formas de participação da população nas políticas locais, em seus bairros, e deparo-me com a tristeza do não lugar, da impossibilidade de eloquência e de eco popular (ver Urnau et al., 2018). Ao mesmo tempo, observo uma efervescência cultural que se faz resistência em espaços públicos das regiões centrais da cidade. Uma intervenção artística/política do coletivo Capta², após a enchente de 2014, no Parque Madeira Mamoré³, por meses submerso e depois de sua imersão abandonado, chama-me a atenção, afeta-me e aguça a curiosidade e o pensamento.

Peixes intencionalmente desenhados nas marcas do barro deixadas pela enchente nas paredes dos armazéns históricos da Estrada de Ferro Madeira Mamoré afrontam os/as passantes da cidade de Porto Velho-RO e das redes sociais (pelas fotografias da intervenção postadas *online*): fazem eco às vidas que não mais existem com a modificação do Rio Madeira, às memórias abandonadas naqueles patrimônios e, por consequência e direta conexão, à destituição das raízes e do fazer daqueles que no/com o rio (sobre) vivem. Os efêmeros e simples desenhos também evidenciam a alteração das paisagens de contemplação do rio por beiradeiros⁴ e visitantes, já que foram destruídos vários mirantes à sua beira, incluindo o que havia no Parque do Trem. Como conheço algumas outras beiradas da história do lugar, os desenhos me remetem ainda à vida e à morte de Nicinha.

Essa intervenção me inspirou a iniciar uma jornada de investigação das mobilizações/intervenções/resistências coletivas com suas várias pautas e ações em Porto Velho, algumas das quais, tendo a arte como linguagem e mediação, evocam, por meio de poéticas visuais e sonoras, outros sentidos de/com/para a cidade. São jovens protagonizando batalhas de Rap⁵ em parques e praças; muros e paredes tomados por grafites e lambe lambes⁶; casas e espaços privados transmutados em confrarias e saraus abertos, coletivos, públicos; instalações em edificações abandonadas, entre outros.

O estudo, realizado com um coletivo promotor de batalhas de Rap e outro de lambe lambe, levou-me a propor neste artigo uma discussão sobre reXistências coletivas por meio da arte de rua. O termo reXistência, com a letra X capsulada, cunhado por Zanella, Levitan, Almeida e Furtado (2012), conforme Zanella (2013; 2017), demarca a dupla dimensão imbricada às produções estético/artísticas de/na rua: o resistir para existir. “Através de criações que afirmam a potência de cada existência, os jovens resistem às formas de sujeição e submissão que lhes são imputadas, ao esquecimento e à condição de margem a que são relegados. Lutam, criam, resistem, insistem. Re-eXistem” (Zanella et al., 2012, p. 257).

Assim, com base no referencial de Vigotski e Bakhtin, problematizarei as dimensões social e individual dessas formas coletivas de reXistência por meio da arte, considerando suas singularidades/universalidades e as particularidades do contexto amazônico.

ReXistências com arte de rua: algumas conceituações

Por meio de uma combinação singular e tecnicamente orquestrada de cores, grafismos, sons, silêncios, aromas, sabores e/ou experiências táteis, em sensorialidades específicas ou conjugadas, objetivadas em processos/intervenções/produtos, a arte mobiliza encontros e distanciamentos. Ou seja, mobiliza encontros e distanciamentos com o concreto vivido, com o cotidiano (no sentido atribuído por Heller, 2008), com o já conhecido, o presente e o passado, e, ao mesmo tempo, com o futuro, o incerto, o inesperado, o improvável, com o até então não imaginado.

Para Vigotski (1998, 1999), a arte implica necessariamente imaginação, sendo, portanto, capaz de reconstruir o presente e o passando, alçando artistas/espectadores para o futuro.

A arte promove encontros e distanciamentos entre artistas e espectadores, entre eu e o outro, encontros e distanciamentos entre presentes/ausentes e pessoais/impessoais. De um lado, isso ocorre porque a obra artística é produto da subjetividade de um/a autor/a que nela revela em certas dimensões seu processo catártico ao espectador, que pode se ver ou se contrapor a esse alheio (geralmente não pessoalmente presente, mas fisicamente encarnado na obra); de outro, porque os espectadores são, em alguma medida, presumidos pelo/a autor/a, que, com sua obra, busca dialogar com eles, tocá-los, provocá-los, tal como considera Bakhtin (1993) ao se referir à produção discursiva. Tais dimensões revelam a dialética objetividade/ subjetividade, individualidade/sociabilidade, singularidade/universalidade encravada em todo produto artístico.

A arte é o social em nós, e, se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isto não significa, de maneira nenhuma, que as raízes e sua essência sejam individuais. É muito ingênuo interpretar o social apenas como coletivo, como existência de uma multiplicidade de pessoas. O social existe até onde há apenas um homem e suas emoções pessoais. Por isso, quando a arte realiza a catarse e arrasta para este fogo purificador as emoções mais íntimas e mais vitalmente importantes de uma alma individual, o seu efeito é um efeito social. (Vigotski, 1999, p. 315)

Tais encontros/distanciamentos são mobilizados pelo processo catártico da criação, que implica conhecimento técnico e emoção, e por vivências estéticas, que envolvem processos sensoriais, afetivos, semióticos, do pensamento, da linguagem, da consciência, e outros (Vigotski, 1999, 2001; Prestes, 2012; Toassa, 2018).

Uma obra de arte vivenciada pode efetivamente ampliar a nossa concepção de algum campo de fenômenos, levar-nos a ver esse campo com novos olhos, a generalizar e unificar fatos amiúde inteiramente dispersos. É que, como qualquer vivência intensa, a vivência estética cria uma atitude muito sensível para os atos posteriores e, evidentemente, nunca passa sem deixar vestígios para o nosso comportamento. (Vigotski, 2001, p. 342)

No entanto, em nossa sociedade, a arte não é acessada por todos, embora constitua uma produção cultural humana e, portanto, social. Seu fazer e sua fruição são comercial e institucionalmente determinados por especializadas curadorias, que delimitam não apenas os espaços em que a arte é apresentada ao público e quem é o público, como também o que é e qual a arte e quem são os artistas.

Por ser inventiva, porém, a arte (re)inventar-se a si própria por meio da resistência a esse modelo instituído. Entre as formas mais emblemáticas dessa resistência figura a arte de rua. Tema mote da discussão aqui proposta.

O que significa a palavra resistir? “Reagir contra a ação de outro corpo”; “capacidade de suportar a fadiga, a fome, o esforço”; “propriedade que apresentam alguns materiais de resistir a agentes mecânicos, físicos, químicos”; “recusa a submeter-se à vontade de outrem”; “oposição”; “reação” são alguns dos significados encontrados no dicionário (Michaelis, 2005, s/n).

Essas definições remetem à resistência que proponho analisar nas intervenções da arte de rua nas cidades, as quais emergem em um dado contexto político e social “como um ato de se opor a representações dominantes e afirmar a perspectiva de alguém na realidade

social de seu local” (Awad & Wagoner, 2017, p. 14, tradução nossa). A resistência é, portanto, uma atividade necessariamente política⁷, que pode intencionalmente mudar mudanças macropolíticas ou interferências na agenda pública e/ou constituir-se exclusivamente como oposição à homogeneização dos modos de ser e viver culturalmente estabelecidos, aos usos privativos da cidade (Zanella et al., 2012).

É possível associar a resistência à capacidade humana de transformar e, não meramente adaptar-se, ao contexto cultural e às práticas sociais estabelecidas, tal como propõe Stetsenko (2017), quando os indivíduos deixam de ser espectadores e partícipes das transformações, para assumirem um ativismo, contribuindo com tais mudanças. Para a autora, pautada no referencial de Vigotski e do Materialismo Histórico e Dialético, essa capacidade permite a criação do futuro, no presente, com base na reprodução em alguma medida do passado, num processo transformativo de individualidades e coletividades. “Em seus atos de ser, conhecer e fazer as pessoas podem, e sempre, desafiar as realidades e regras habituais – enquanto as transcendem avançando coletivamente e sendo coautores conjuntos dessas práticas e, simultaneamente, de si mesmos” (Stetsenko, 2017, s/n, tradução nossa).

As formas de resistência mediadas pela arte, produzidas, encenadas, performadas, encravadas nas ruas, paredes, muros, praças, parques e demais espaços públicos urbanos também são dissidências, não aceitações da impossibilidade de encontro com o outro, de proximidade, de paragem, de contemplação, do sentir e do pensar, os quais se sobrepõem em nosso cotidiano na cidade pela mobilidade frenética do ir e vir e do consumo de nosso tempo. “O homem da cotidianidade é atuante e fruidor, ativo e receptivo, mas não tem nem tempo nem possibilidade de se absorver inteiramente em nenhum desses aspectos; por isso não pode aguçá-los em toda sua intensidade” (Heller, 2008, p. 31). São também resistências às barreiras geográficas das cidades que impedem o livre caminhar e o usufruir dos bens, regulados economicamente pelo consumo (Zanella et al., 2012).

Contra a homogeneização, a indiferenciação, a invisibilidade e a dissipação na massa, o frenético ir e vir, a arte de rua nos provoca à parada, à contemplação, à vivência estética, propondo encontros, ainda que solitários, e diálogos. No sentido bakhtiniano do termo, propõe encontros consigo e com o outro, entre artistas e espectadores, entre subjetividades e alteridades (Bakhtin, 2003, 2006).

Nesse sentido, a arte de rua permite reconfigurar o campo de nossas experiências na e com a cidade e com tantos outros passantes/habitantes. Favorece vivências estéticas, tal como conceitua Vigotski (1999, 2001), vivências intensas capazes de criar novas sensibilidades, entendimentos e comportamentos diante de determinadas situações e fatos.

Todas as formas de resistência implicam relações entre sujeitos e os afetam mutuamente (Chaudhary, Hviid, Marsico, & Villadsen, 2017). No caso da resistência estética de rua e, de modo geral, de toda forma de arte, além de afetar autores/as (indivíduos ou grupos), pela objetivação da subjetividade por meio da expressão e da criação de um produto artístico, a exposição/apresentação dessa produção afeta necessariamente outros sujeitos (Vigotskii, 1999).

Além dessas dimensões, a arte de rua tensiona a própria arte, seu processo de autoria, de exposição e de fruição. Os artistas de rua “Profanam as fronteiras que limitam as produções artísticas visuais às salas dos museus e outros locais autorizados pelo sistema de artes e cujo acesso é delimitado pela condição de quem os visita, pelo segmento social ao qual pertencem” (Zanella et al., 2012, pp. 251-252). Embora nessa citação, o autor esteja

se referindo à atividade de grafiteiros, considero possível estender sua análise às demais linguagens: música, teatro, dança, outras expressões visuais e suas diferentes hibridizações ou bricolagens no palco/tela da cidade.

As produções estéticas e seus autores tensionam também a impessoalidade urbana, deixando marcas pessoais, visuais, sonoras, corporais, entre outras, as quais permitem que os artistas sejam (re)conhecidos e contrapostos pelo outro a si mesmos e a sua obra. De uma perspectiva bakhtiniana, um torna-se sujeito pelo outro, sendo o único com possibilidade de contemplá-lo por inteiro, o que implica necessariamente com o outro estar, ser por ele visto, e participar do diálogo: “interrogar, ouvir, responder, concordar, etc.” (Bakhtin, 2003, p. 348).

Na arte de rua, atuam geralmente sujeitos anônimos, esquecidos, apagados, que precisam demarcar suas existências para ser vistos e ouvidos pelo outro. Tais presenças “interrompem a pressuposta condição de homofonia da urbe e a revelam como polifonia em processo constante de reinvenção” (Zanella et al., 2012, p. 253). Disso decorre que a mediação da arte é a única possibilidade de ser visto pelo outro (estranho, não participante do mesmo lugar social) e, ao mesmo tempo, tocá-lo em alguma medida. Resistir para existir: reXistir (Zanella, 2013, 2017; Zanella et al, 2012).

Por tudo o que discuti até o momento, fica evidente que reXistir não diz respeito apenas à resistência/existência individual dos artistas anônimos/conhecidos, pois o produto artístico interpõe-se, atravessa, adentra, provoca tantas outras existências, inclusive a de nossa própria humanidade, tensionando em última instância nossos modos e políticas de ser, estar, (com)viver, pensar, (usar)fruir... dos/nos espaços da cidade. Há, portanto, uma busca pelo comum, comunitário, público, por um desconhecido qualquer (no sentido de diferente e de alteridade) e ao mesmo tempo do próprio, particular, pessoal, (re) conhecido. Em tempos de individualismo, tais buscas pela comunidade revelam as marcas da contemporaneidade (Heller, 1999; Heller & Feher, 1994).

Neste texto, ainda que esteja ciente da dialética entre individual e coletivo/comunitário que constitui as diferentes formas de reXistências, diante de performances/intervenções coletivas com arte, produzidas por artistas em grupo, busco incorporar elementos à conceituação do termo. Depoimentos/enunciados de representantes de coletivos artísticos da Amazônia serão utilizados. Antes, considero que cabem algumas breves explicações sobre a pesquisa por meio da qual se produziram os discursos a ser analisados.

Da pesquisa

Para a discussão proposta, utilizarei como inspiração trechos de duas entrevistas semiestruturadas: uma realizada com Joeser, 57 anos, integrante do coletivo de lambe lambe, e outra com Alisson, 25 anos, integrante do coletivo organizador de batalhas de Rap. Ambos foram escolhidos pela reconhecida atuação como principais mobilizadores dos grupos na cidade de Porto Velho.

O grupo de lambe lambe, composto por doze artistas aproximadamente, é localmente nomeado como Coletivo Madeirista. Suas intervenções articulam-se com um coletivo mais amplo, intitulado Circuito Grude. Nacionalmente organizado com participantes de várias regiões, propõe intervenções simultâneas em várias cidades do país. Em Porto Velho,

o Circuito Grude, por meio do Coletivo Madeirista, já realizou três intervenções, nos anos de 2013, 2016 e 2018, com colagens de cartazes em muros/paredes públicos da cidade. A última edição da ação contou com a participação de 29 cidades.

O coletivo de Rap do qual Alisson faz parte recebeu diferentes nomes ao longo de sua existência e de seu movimento. Atualmente chamado como Phycho MOB, com cinco participantes, o grupo foi responsável por iniciar a organização de batalhas de rimas na cidade, no chamado *freestyle* (estilo de improvisação livre de rimas de Rap em que dois ou mais Mcs competem entre si). Mais recentemente, as batalhas têm sido organizadas por outros grupos e o Pshycho MOB tem se dedicado à carreira musical de seus componentes, à criação de um estúdio musical e aos shows estaduais e nacionais.

As entrevistas com Joeser e Alisson fizeram parte de uma pesquisa mais ampla intitulada “Habitar e intervir no espaço urbano: compartilhando significados e saberes em coletivos amazônicos” (Urnau, 2018⁸). Em sua primeira etapa, essa pesquisa teve como objetivo analisar a história de formação, a organização e a atividade de coletivos na referida cidade, contando com o apoio de bolsistas/voluntários de iniciação e uma mestranda⁹. No roteiro de perguntas foram contemplados os seguintes temas principais: a história de formação, a organização atual, as atividades desenvolvidas, os relacionamentos entre participantes, as intervenções na cidade, o uso dos espaços públicos e os projetos futuros.

Todos os procedimentos foram regidos por preceitos éticos da pesquisa com seres humanos, dentre os quais o respeito à autonomia dos sujeitos participantes para manter ou não seus nomes verdadeiros após a discussão dos riscos e benefícios associados à identificação.

Passemos à análise.

A arte de rua como política de resistência e existência

A arte de rua, como já apresentei sucintamente, se caracteriza como uma forma de resistência em dimensões variadas, inclusive a política. Joeser, integrante do Circuito Grude, com um percurso artístico consolidado e formação na área de história, cinema, jornalismo e arte visuais, analisa muitas destas dimensões presentes em sua arte com lambe lambe.

Então o Circuito Grude dá essa oportunidade de a gente extravasar essas ideias, de colocar isso na rua, né. E eu diria que, mais do que denúncia política, é uma ação política. A questão artística sempre esteve ligada à política, a gente que não vê porque, quando ela não está denunciando o mau político, a violação dos Direitos Humanos, ela está fazendo o quê? Ou ela está esteticamente servindo de fuga ou ela está tocando na ferida. De uma maneira ou de outra, a arte tem a sua ação política...

...É, a virada das eleições [referindo-se a uma intervenção/colagem planejada no momento das eleições presidenciais em 2018], a virada política. Golpearam daqui e dali, mas dessa vez vamos atingir as cabeças... a proposta nacional foi “Incorporar a revolta”. Esse também foi um título decidido no coletivo, entre os articuladores nacionais... que é uma frase do Hélio Oiticica.

Os trechos recortados evidenciam que essa arte é engajada e explicitamente política, tanto nas intenções dos artistas, quanto nas mensagens criadas com provocações às eleições presidenciais brasileiras no ano de 2018. Antes desta, apenas outras duas intervenções locais, nacionalmente organizadas, foram realizadas pelo Circuito Grude: uma em 2013 e outra em 2016. Embora não tivessem relação com eleições de representantes políticos, tais eventos abordaram/provocaram temas sociais/políticos, tais como as desigualdades em nossas relações ético-raciais, de gênero, de classe social, entre outras.

Além das mensagens com conteúdos expressamente políticos planejadas individual e coletivamente com a finalidade provocar/mobilizar questionamentos sobre o *status quo*, é possível observar, nas ações com lambe lambe do Circuito Grude, várias formas de resistência. Um exemplo é o das próprias regulações da arte, expressas por Joeser pela noção de “Todo mundo é artista” e, portanto, bem vindo a produzir/colar cartazes com o grupo. Destaca o entrevistado que “O importante é você se expressar e a sua forma de expressão acaba virando arte em função de estar em um circuito artístico”. O uso de paredes ou muros públicos, geralmente é destinado/cooptado para a propaganda comercial e a venda de produtos.

No caso de Alisson, integrante de um coletivo de Rap, o engajamento ou ativismo político, no sentido proposto por Stetsenko (2017), de contribuir para uma transformação das práticas sociais para a diminuição das desigualdades sociais, não se faz presente em sua fala. No entanto, é preciso considerar que o Rap e o movimento Hip Hop são historicamente construídos por jovens negros norte-americanos de camadas populares e localidades excluídas e periféricas em relação à pauta pública, os quais, encontrando-se culturalmente nas ruas, parques, praças, por meio de uma arte própria, com músicas, danças, grafites e outras linguagens/expressões, se expressam e se fazem vistos e ouvidos em espaços/tempos específicos. Esses movimentos, portanto, carregam as marcas da luta identitária étnico-racial, ainda que tal luta não constitua sua finalidade. O coletivo do qual Alisson participa, embora ele não o indique explicitamente e não o inclua necessariamente nas rimas e letras de seus Raps, está contido nas marcas de pertencimento e de identificação, mobilizando nossos sentidos, emoções e cognições a este universo politicamente constituído.

Muito presente no discurso de Alisson ao longo da entrevista é outro lugar social periférico e desigual: o da Amazônia, mais especificamente o que aparece no Rap de Porto Velho, e o do estado de Rondônia, distante do eixo Rio – São Paulo. Essa distância geográfica limita as possibilidades de seu reconhecimento como artista e, conseqüentemente, de sustento financeiro por meio dessa arte.

Nessa direção, a organização coletiva de batalhas de Rap em parques e praças da cidade configurou-se também como resistência para a constituição de uma cena local para essa poética estética *underground*, não valorizada, e para a formação de uma nova audiência e dos próprios músicos.

Os outros estados que são afastados dali [eixo Rio – São Paulo] não têm a mesma oportunidade, porque não têm o mesmo circuito, entendeu? Mas tudo começou ali, naquele eixo ali, Centro Oeste [referindo-se a Goiás, que configurou uma cena importante e própria]. Para lá, bomba pra caramba o Rap.

Até 1 ou 2 anos atrás não tinha ninguém de Rondônia conhecido nacionalmente. Hoje em dia tem. Hoje em dia você escuta falar de uma cena underground...

Pesquisadora: De todo o percurso de vocês, da batalha, de tudo, o que você sente que transformou aqui na cidade?

Ah, muita coisa, po. Tipo assim, antes... Tu vê pelo público. Hoje em dia o público a faixa etária é de, tipo, uns 12, 13 anos pra cima. Há uns dias atrás, essa faixa etária era de uns 18, 19, 20, entendeu? Tu vê que está atingindo um público, que está pegando, está iniciando uma geração, entendeu? Não é mais aquela geração mais madura. É um negócio que está começando já com aquela galera mais cedo. Isso é bom porque o cara vai começar a fazer um negócio mais cedo, vai entender o que que é a visão mais cedo, certo? Se ele entender também o que é a visão, né? Mas também é perigoso, é uma faca de dois gumes, né? Porque, dependendo muito da mensagem que tu passa, o cara vai entender uma coisa ou o cara vai entender outra, entendeu? Às vezes você fala de crime em uma letra, em uma forma literal, e o cara entende que é o crime de ir lá assaltar, entendeu? Às vezes tu fala que está com uma glock na mão, só que às vezes você quer dar um sentido de que sua glock são as palavras, é a rajada que você vai dar, alguma coisa assim. Mas, se o cara interpretar de outra forma, ele acha que você está fazendo apologia do armamento, que tu quer sair matando todo mundo, assaltando todo mundo. Quando tu fala de roubar em uma letra, hoje em dia quando fala que vai assaltar, tipo “ah, eu sou assaltante da cena, sou o ladrão da cena” você não fala que vai assaltar uma loja, fazer alguma coisa do tipo. Você fala que vai roubar atenção, certo? (Alisson)

Ao final deste relato, Alisson aponta que a efetiva transformação na cidade foi a valorização do Rap e dos artistas locais. Os objetivos do coletivo organizador de batalhas em Porto Velho são de expandir a arte. “Não deixar essa coisa morrer”. “Vivência”, demonstrar o sentido de reXistência, enquanto luta contra o apagamento e a não existência, ou morte, tal como destacam Zanella et al. (2012) e Zanella (2013, 2017).

A menção ao conteúdo das letras e suas metáforas remetem também ao uso de códigos linguísticos e gêneros do discurso específicos do cotidiano de jovens negros nas favelas onde as marcas da violência e da sobrevivência detêm sentidos próprios e se apresentam de forma escrachada e dura diante da luta diária por continuar a existir.

No caso de Alisson, em sua arte e sua atividade coletiva, há ainda uma busca por expandir o reconhecimento, garantir um retorno financeiro por meio do Rap e, conseqüentemente, garantir sua subsistência e seu poder de consumo como indivíduo.

No caso das intervenções com lambe lambe do coletivo Grude, que tem uma configuração mais efêmera, fugaz e episódica, com periodicidade indefinida, esta mesma busca não se faz presente. De acordo com Joeser, a renda dos artistas advém de outras atividades laborais.

Na fala dos dois entrevistados, aparece outra direção do sentido existencial da reXistência: a da possibilidade de expressão, elaboração pessoal de sentimentos/vivências e catarse.

Eu penso que a questão afetiva aí, uma é a questão existencial. O que me toca particularmente é a questão existencial. Eu sou um animal político, sou um ativista de direitos humanos. Como que me expresso? Um meme não é o suficiente, né? [risada] Um poema às vezes não é o suficiente; às vezes é necessário uma ação visual, uma ação artística, uma performance ou uma ação de resistência, como essa do Circuito Grude. Então são catarses,

o modo que eu utilizo para resolver questões pessoais, espirituais, particulares. E acho que a arte funciona como uma catarse, né? E cada um que se apropria do fazer artístico para realizar o processo dessa arte está fazendo uma catarse também e está, de repente, tanto melhorar o mundo e se melhorar. É por aí o sentimento. (Joeser)

Eu me sinto outra pessoa quando estou aqui na batalha. Está rolando maior fita lá em casa, estou brigando com a minha mãe, meu pai é alcóolatra, uns caralhos de coisa. Eu me sinto bem quando eu estou aqui. E aí, tipo, eu pegava essas vivências e falava “caralho, o hip hop é foda”, aspirar acima da nossa vida o que está por trás dela” (Vigotski, 1999, p. 320).

No entanto, Vigotski (1999) adverte: embora a arte seja produzida e apreciada individualmente, as afecções mais íntimas e pessoais nela envolvidas são necessariamente sociais por sua origem e consequência, pois decorrem de relações sociais e mobilizam efeitos não apenas no autor da obra, mas também em seus espectadores/apreciadores. “A refundição das emoções fora de nós realiza-se por força de um sentimento social que foi objetivado, levado para fora de nós, materializado e fixado nos objetos externos da arte, que se tornaram instrumento da sociedade” (Vigotski, 1999, p. 315).

É nesse sentido que falar de reXistência implica considerar não apenas a existência dos artistas, mas também a dos apreciadores. O poder de, por meio da arte de rua, se expressar, sentir, vivenciar e agir politicamente significa não deixar morrer ou ser esquecida a existência de tantos outros indivíduos com semelhantes ou diversas condições existenciais, mas tão desiguais em relação às condições hegemônicas. Significa a possibilidade de participar do diálogo, ser visto, ouvido, apreciado, questionado, tal como evidencia Bakhtin (2003). No caso dos artistas entrevistados, há uma busca resistente e insistente para não deixar morrer a arte da e na Amazônia, construída sob referenciais híbridos e globais, e cujas existências humanas são historicamente apagadas, dizimadas, consideradas sem valor.

Tal resistência identitária amazônica se faz presente em muitos conteúdos expressos nas letras de Rap de diversos artistas de Porto Velho e nos grafites existentes na cidade.

A arte de rua como política de reXistência coletiva: a força de ser todos e ninguém/alguém

As duas entrevistas ofereceram importantes elementos para a compreensão da arte da resistência, ou da resistência pela/com arte mobilizada por grupos de artistas nomeados como coletivos. O significado prevalente para a organização dos coletivos foi: “*juntos nos defendemos, juntos somos mais fortes*” (Joeser); “*fortalecer... é difícil você viver como artista aqui, poh*” (Alisson). Ao mesmo tempo, os dois participantes apontam sentidos distintos para a relação entre indivíduo – grupo/comunidade, os quais são pertinentes para a compreensão de distintas formas de organização e política em coletivos de arte de rua. Iniciarei a discussão desta parte com o depoimento de Joeser.

O Coletivo Madeirista, que foi nominado assim em função de fazer trabalhos coletivos. Então fazer um vídeo com poemas, músicas de alguém do grupo, dava um título de trabalho coletivo, né?... Que é agregar trabalhos de outras pessoas etc. sem se preocupar com essa coisa de “ah, eu sou o Papa da... eu sou a última Coca-Cola da Amazônia” [risada]. O discurso é “todo mundo nasce artista, todo mundo pode”. (Joenser)

O Coletivo Madeirista faz parte de um segmento artístico que não quer o cubo branco, não quer... Vamos dizer assim. Não é o ego que está acima das coisas, e sim o compartilhamento, a troca ... (Joenser)

... Acho que, nas questões coletivas, se os egos sobressaem, acaba-se o coletivo e fica o individual. Então o coletivo é onde o ego se dissolve. Você se obriga a abrir mão da sua arte indignatória, da sua epifania... (Joenser)

Os enunciados aqui apresentados apontam para a especificidade da organização do Coletivo Madeirista, a mesma do Circuito Grude: trata-se de uma arte coletiva não assinada individualmente por seus autores, pois não se busca o reconhecimento individual dos envolvidos. Joenser indica que essa arte tem influência do movimento situacionista iniciado na Itália no final da década de 1950, ou seja, de uma organização política e cultural de artistas e outros profissionais de resistência à sociedade de consumo e que promovia discussões sobre o comunismo e o anarquismo. Joenser cita também um projeto, desenvolvido na década de 1990 por um grupo de artistas que: “começaram a fazer algumas ações artísticas, coletivas, chocando a sociedade, mexendo com a percepção do social e assinavam como Luther Blissett. ... O individual se diluía no coletivo. Então, Luther Blissett¹⁰ é todos e não é ninguém”. Ele se refere também à proposta anarquista de liberdade das Zonas Temporárias Autônomas¹¹ (ZAT) de Hakim Bey.

Em seu discurso, ele evidencia a necessidade de apagamento dos indivíduos, de “seus egos”, para que o coletivo ganhe força e possa “ser todos e ninguém”. Joenser menciona outro movimento local do qual fez parte e cujo objetivo também era o fortalecimento da arte amazônica; explica que tal movimento foi dissolvido em razão do que chamou de “disputas de ego” entre seus integrantes.

Ainda sobre o trabalho coletivo, Joenser destaca dois sentimentos importantes: a frustração e a generosidade. O primeiro ocorre porque “*nem tudo o que você planeja vai rolar porque você vai estar trabalhando com o ser humano*” e, como se trata de uma vinculação voluntária, não remunerada, nem todos do grupo poderão estar presentes em todos os encontros e ações do grupo. Já a “*a generosidade nos permite nos juntar, também nos permite fazer as coisas sem ter que exigir a presença de todo mundo*”.

No caso do coletivo de Rap, é relatada outra configuração e proposta grupal. As próprias nomenclaturas utilizadas revelam suas especificidades. Ao longo da entrevista, Alisson se refere aos nomes diferentes dos coletivos dos quais participou: banca, Clã e MOB.

Antigamente existia muito “as banca”. Pessoal chamava muito tipo “as banca” inspirada nos gringos mesmo. Tipo, os caras de fora tinham as bancas que eles defendiam, que no caso eram as gangues que foram, um tempo depois, porque a maioria eram músicos, foi virando banca. Aqui a gente teve a mesma ideia em 2015 de fazer isso aí, uma banca. Qual que era a ideia dessa banca? Fortalecer, né? Porque aqui sempre foi difícil.

É difícil você viver como artista aqui, poh. É muito difícil você ter um apoio, entendeu? Não é nem questão de apoio, de incentivo financeiro. Um apoio tipo: o cara curte teu som e vai lá, entendeu? Vai no teu show, saca? Aqui não tem aquele bagulho do cara valorizar o cara que é daqui, entendeu? É muito mais fácil ele pagar 50 conto num mano que veio de fora, que ele não sabe nem que é, do que ele pagar 5 conto para ver o amigo tocando ali na esquina, entendeu? Aqui até hoje a gente sente uma dificuldade nisso, não existe aquela conscientização. E a gente fez um clã na época, que era uma banca. Na verdade, era uma banca que se transformou num clã, que hoje em dia é uma MOB. Pra ti ver como esse negócio foi se transformando conforme a gente foi trabalhando, levando o negócio mais para o profissional. (Alisson)

Os três termos indicam o agrupamento de pessoas de uma mesma origem social. A palavra banca, conforme explica Alisson, remete a amizade, camaradagem. A palavra clã, segundo o dicionário, tem o sentido de família, casta, organização com origem ancestral comum (Michaelis, 2005). O termo MOB (*Member of Blood*) também é associado a sangue, a origem comum. É possível relacionar os dois últimos termos à ancestralidade comum africana. Nessa direção, o coletivo organizado em torno do Rap apresenta outros contornos, delimitados pelo grupo de pertencimento, seu lugar social e suas relações identitárias, constitutivas das subjetividades implicadas.

A gente falou: “poh mano, vamos montar um clã” que a gente pega os mano que começaram aqui mais ou menos na mesma vivência da gente, os manos que estão começando agora também e vamos se fortalecendo. Até então poh, não tinha estúdio comercial, não tinha nem home studio aqui. Não tinha nada disso, entendeu? A gente falou: “ah, pra que a gente vai fazer esse clã?” Aí eu falei “mano, é o seguinte: vamos fazer esse clã, vamos montar um estúdio, vamos começar a trabalhar com evento e vamos começar a fomentar mais a cena e criar um público próprio pra isso, porque não tem. Como é que a gente vai usar para fazer isso? A gente vai fazer as batalhas”. Entendeu? Porque antigamente eram só as batalhas, não tinham apresentações de grupo de Rap. Aí meio que a gente falou “beleza, vamos fazer assim: vamos botar um tempo da batalha e um tempo da apresentação”. ... E aí tipo, a gente foi trabalhando, foi trabalhando, começou a levar o negócio a sério. Aí falamos “mano, vamos trabalhar com música, vamos gravar música, vamos fazer isso e aquilo outro, vamos fazer show”, porque a gente queria sair daquele negócio de batalha e levar para um outro lugar, entendeu? (Alisson)

O coletivo de Rap nesse caso não busca apagar as individualidades, mas fortalecê-las, torná-las visíveis. Na fala de Joeser fica evidente que coletivo de lambe lambe é pautado no “ser todos e ninguém”; diferentemente, na de Alisson sobre o coletivo de Rap, a força advém de: ser todos para ser alguém, “para ir para outro lugar”, para manter a cultura Hip Hop viva na Amazônia, para se constituir como um músico conhecido local e nacionalmente e obter retorno financeiro com esta arte e, conseqüentemente, se inserir de outro modo na sociedade de consumo. Não há, nesse sentido, uma oposição a tal modelo de sociedade e às características da arte que lhe corresponde, como ocorre de algum modo no Coletivo Madeirista. É possível inferir que a busca de Alisson é participar, sob outras condições, da partilha do capital, ter acesso a melhores condições de qualidade de vida, não questionando a própria organização da partilha, mas inserindo-se em sua lógica.

Outro aspecto a ser analisado na tensão entre dimensão coletiva e individual nos dois agrupamentos é o processo coletivo de produção da arte. No coletivo de lambe lambe, a obra cujo tema é decidido em grupo resulta de uma bricolagem de obras individuais e, ainda que se proponha a dissolução dos indivíduos, estes produzem obras individuais, que serão coladas coletivamente em um espaço único. Assim, não é possível a completa extinção das fronteiras entre o individual e o coletivo, pois essas ficam delimitadas pelas margens de cada cartaz, ainda que anônimo.

No caso das Batalhas de Rap, o produto artístico é fruto de um diálogo/disputa entre dois ou mais Mcs competidores, que produzem rimas uns contra os outros, como a própria palavra batalha sugere. Ao mesmo tempo, eles promovem um espaço de camaradagem e irmandade, de aprender e ensinar a fazer Rap, a improvisar, a rimar e a passar uma mensagem.

Nesta análise, não busquei articular uma discussão de cunho moral de modelos de organização grupal, mas mostrar que, nos dois formatos de produção artística, estão presentes as contradições entre lógicas comunitárias e individualistas, entre o todo como soma das partes e o todo concretizado em todas as partes, entre público e privado, vigentes em nossa sociedade contemporânea.

Sob o imperativo do individualismo continuamos a buscar novas formas de comunitarismo: alguns com lemas nostálgicos, totalitários, homogeneizadores de iguais e excludores dos diferentes; outros em tensões nunca acabadas, em constante movimento e construção, entre individual e coletivo, igual e diferente, homo e hetero (Heller, 1999, 2008; Sawaia, 1999). Tais aspectos desvelam que reXistir, enquanto arte de resistir à solidão e ao monólogo para com o outro estar, implica dualmente indivíduos e coletividades em relações (re)inventadas constantemente.

Considerações provisórias

Em tempos sombrios de desesperança, isolamento, violência e desigualdade, em que muitos avanços retrocedem em nosso país e o extermínio dos diferentes/marginais às normas se torna um valor prestigiado, a resistência artística/política dá-nos algum fôlego para continuar a acreditar na capacidade inventiva e transformativa humana defendida por Stetsenko (2017).

Conforme a análise empreendida, nas particularidades dos coletivos de arte de rua da cidade de Porto Velho-RO, fica evidente que a busca contemporânea pelo público e pelo comum tem se reinventado e assumido outros contornos disformes, em uma (re)tomada da rua, da cidade, como local de paragem, compartilhamento do diverso e da divergência, da vivência estético/política individual e coletiva.

Vozes/identidades silenciadas, dizimadas, desobedientemente gritam e ecoam nas paredes, nos muros, cantos e becos das cidades: Marieles, Nicinhas, indígenas, Amazônias... Rimam a esperança de um porvir em que, com o outro, é possível ser alguém individual e coletivamente digno de visibilidade e importância, com efetiva existência.

Notas

1 A carta faz parte de uma homenagem prestada por escritoras a dez mulheres mortas em defesa dos direitos humanos, durante a Festa Literária Pirata das Editoras Independentes (Flipei) em Paraty 2019, numa parceria entre o blog Margens, que divulga literatura marginal/periférica e feminina, e o coletivo de luta pela igualdade de gênero no mercado editorial, chamado Ocupa Beauvoir. A carta à Nilce Magalhães pode ser acessada em: <https://margens.com.br/ocupa-beauvoir/nilce-de-souza-magalhaes/>.

2 O Coletivo Capta foi formado Marllon Tamboril, Gabriel Bicho e Ana Luiza Moreira.

3 O Parque Madeira Mamoré foi reinaugurado em Porto Velho no ano de 2010, com a revitalização de parte da Estrada de Ferro Madeira Mamoré, a abertura de um Museu e a construção de um mirante à beira do Rio Madeira, maior afluente da margem esquerda do Rio Amazonas. A estrada foi construída no início de 1900 para escoamento de produtos da Bolívia, transpondo a parte encachoeirada do rio.

4 Beiradeiro é o termo utilizado em Porto Velho para nomear as pessoas que vivem na cidade à beira do rio. Trata-se de uma identificação política com o rio, assumida por algumas pessoas, moradores, artistas e outras para demarcar sua identidade cultural.

5 Batalhas de Rap são disputas na forma de uma competição, realizadas entre dois ou mais Mcs (artistas), pautadas na improvisação de rimas e poesias de Rap.

6 Lambe lambe é uma arte urbana de produção e colagem cartazes em paredes, muros e outros espaços públicos das cidades.

7 Embora o termo política tenha diferentes teorizações, conotações e usos, com base em Bobbio; Matteucci; Pasquino, 1991, política é aqui entendida como tudo o que se refere ao comum e público, com inferência do governo do Estado, envolvendo relações de poder que impõem regulações ao comportamento dos sujeitos e as reações destes perante tais imposições. Em sociedades capitalistas, na concepção marxista, o poder político e ideológico subordina-se ao poder econômico, sendo o Estado mantenedor deste poder, por meio do uso da coação.

8 Urnau, L. C. (2018). *Habitar e intervir no espaço urbano*: compartilhando significados e saberes em coletivos amazônicos. Projeto de Pesquisa.

9 A primeira etapa da pesquisa contou com o apoio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Fundação Universidade Federal de Rondônia UNIR/CNPq. As duas entrevistas aqui utilizadas foram realizadas e integralmente transcritas pela graduanda Lua Clara Melo Fernandes, com auxílio da mestrandia Jéssica Fabrícia da Silva Lima.

10 “Luther Blissett’ is a multi-use name, an ‘open reputation’ informally adopted and shared by hundreds of artists and social activists all over Europe since Summer 1994”. (<http://www.lutherblissett.net>)

11 “A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la”. (Bey, s/ano, s/n)

Referências

- Awad, S. H. & Wagoner, B.** (2017). *Introducing the Street Art of Resistance*. In *Street Art of Resistance* (1ed.). Cham, Switzerland: Springer. https://www.researchgate.net/publication/318330847_The_Street_Art_of_Resistance
- Bakhtin, M.** (1993). La construcción de la enunciación. In A. Silvestri & G. Blanck (Orgs.), *Bajtín y Vigotsky: la organización semiótica de la consciência* (pp. 245-276). Barcelona/ESP: Anthropos.
- Bakhtin, M.** (2003). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bakhtin, M.** (Volochínov) (2006). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- Bey, H.** (s/ano) *T.A.Z.: Zona Autônoma Temporária*. Recuperado de https://copyfight.noblogs.org/gallery/5220/TAZ_-_Hakim_Bey.pdf
- Bobbio, N., Matteucci, H., & Pasquino, G.** (1991). *Dicionário de política*. Brasília, DF: Editora da UNB.
- Chaudhary, N., Hviid, P., Marsico, G., & Villadsen, J. W.** (2017). *Rhythms of Resistance and Existence: an introduction*. In *Resistance in Everyday Life: constructing cultural experiences*. Singapore: Springer. https://www.researchgate.net/publication/318329123_Rhythms_of_Resistance_and_Existence_An_Introduction
- Heller, A.** (1999). *A theory of modernity*. Malden/USA: Blackwell.
- Heller, A.** (2008) *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra.
- Heller A. & Fehèr, F.** (1994). O pêndulo da modernidade. *Tempo Social*, 6(1-2), 47-82.
- Michaelis.** (2005). *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos. <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>.
- Prestes, Z.** (2012). *Quando não é quase a mesma coisa: traduções de Lev Semionovitch Vigotski no Brasil*. Campinas/SP: Autores Associados.
- Sawaia, B. B.** (1999). Comunidade como ética e estética da existência: uma reflexão mediada pelo conceito de identidade. *Revista Psykhe*, 1(8), 19-25.
- Stetsenko, A.** (2017). *The transformative mind. Expanding Vygotsky’s approach do development and education*. New York/USA: Cambridge University Press.

- Toassa, G.** (2018). Relações entre comunicação, vivência e discurso em Vigotski: observações introdutórias. In G. A. Beatón, M. P. R. Souza, S. M. S. Barroco, & T. S. A. Brasileiro (Orgs.), *Temas escolhidos na Psicologia Histórico-Cultural: interfaces Brasil-Cuba* (pp. 109-124). Maringá/PR: EDUEM.
- Urnau, L. C., Lima, J. F. S., Lima, A. S., Ferreira, A. P. F., Brito, A. M. S., & Fernandes, L. C. M.** (2018). Em benefício de quem? Desafios à participação social em associações de moradores na Amazônia. In *Processos Psicossociais na Amazônia: reflexões sobre raça, etnia, saúde mental e educação* (1ª ed., pp. 193-214). São Paulo; Manaus: Alexa; Edua.
- Vigotskii, L. S.** (1998). *La Imaginacion y el Arte en la infancia*. Madrid: Akal.
- Vygotsky, L. S.** (1999). *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- Vigotski, L. S.** (2001). *Psicologia Pedagógica*. São Paulo: Martins Fontes.
- Vygotski, L. S.** (2015). *Obras escogidas IV: Psicologia Infantil*. Madrid: A. Machado Libros.
- Zanella, A. V.** (2013). Youth, art and city research and political intervention in social psychology. *Revista de estudios urbanos y ciencias sociales*, 3(1),105-116.
- Zanella, A. V.** (2017). *Inventive ReXistence: notes on Brazil graffiti and city tension*. In S. H. Awad & B. Wagoner (Eds.), *Street Art of Resistance* (1ª ed.). Cham, Switzerland: Springer. https://www.researchgate.net/publication/318330847_The_Street_Art_of_Resistance
- Zanella, A. V., Levitan, D., Almeida, G. B., & Furtado, J. R.** (2012). Sobre ReXistências. *Psicologia Política*, 12(24), 247-262.

LÍLIAN CAROLINE URNAU

<https://orcid.org/0000-0001-9222-4658>

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (2013). Mestre (2008) e graduada (2006) em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora da graduação e pós-graduação em Psicologia da Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Pesquisadora integrante do GAEPPE: Grupo Amazônico de estudos e pesquisas em Psicologia e Educação. Tem experiência em pesquisas sobre políticas públicas, participação social, processos educativos não formais e arte.

Endereço: Fundação Universidade Federal de Rondônia, Campus - BR 364, Km 9,5, Bloco 3D, Sala 307, Porto Velho – RO, CEP: 76801-059.

E-mail: lilian.urnau@unir.br

Histórico	Submissão: 25/11/2019 Revisão: 16/04/2020 Aceite: 03/05/2020
Consentimento de uso de imagem	Não se aplica
Aprovação, ética e consentimento	Não se aplica
Financiamento	Não houve financiamento