

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA
FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - FCHS
GRADUAÇÃO EM SERVIÇO SOCIAL**

**MARIA EDUARDA STEFANY SOARES SILVA
TALLES ANDRÉ DE OLIVEIRA**

**ARTE DE RUA: CRIMINALIZAÇÃO DA CULTURA PRETA
E PERIFÉRICA**

**FRANCA/SP
2022**

**MARIA EDUARDA STEFANY SOARES SILVA
TALLES ANDRÉ DE OLIVEIRA**

ARTE DE RUA: A CRIMINALIZAÇÃO DA CULTURA PRETA E PERIFÉRICA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como pré-requisito para a obtenção do Título de Bacharel em Serviço Social.

Orientadora: Professora Associada Edvânia Ângela de Souza

**FRANCA/SP
2022**

Silva, Maria Eduarda Stefany Soares.

Arte de rua : criminalização da cultura preta e periférica / Maria Eduarda Stefany Soares Silva e Talles André de Oliveira. – Franca : [s.n.], 2022.

76 f.

Trabalho de conclusão (bacharelado – Serviço Social). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

Orientadora: Edvânia Ângela de Souza.

1. Serviço social. 2. Arte de rua. 3. Criminalização. 4. Cultura preta. I. Título. II. Oliveira, Talles André de.

CDD – 360

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Márcia Cristina Bovo – CRB8/10773

**MARIA EDUARDA STEFANY SOARES SILVA
TALLES ANDRÉ DE OLIVEIRA**

**ARTE DE RUA: A CRIMINALIZAÇÃO DA CULTURA PRETA E
PERIFÉRICA**

**Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais -
UNESP, do Curso de Serviço Social, campus de Franca como parte dos requisitos para obtenção
do título de bacharel.**

Orientadora: Profª. Drª. Edvânia Ângela de Souza

Banca Examinadora

Presidente: _____

Profª. Drª. Edvânia Ângela de Souza

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – UNESP/Franca

1º Examinador: _____

Prof.(a) Dr(a) Elaine Cristina Narcizo

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – UNESP/Franca

2º Examinador: _____

Prof. (a) Dr.(a) Odair Dias Filho

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – UNESP/Franca

Franca, 12 de novembro de 2022.

AGRADECIMENTOS

Começo agradecendo primeiramente minha família, minha mãe Elaine, e meus irmãos Maria Fernanda, Jonathas e Maria Giulia que sempre acreditaram e sonharam junto comigo, vocês são minha base, obrigada por me apoiarem e fazerem esse sonho se concretizar, amo vocês eternamente. Não menos importante agradeço a família que ganhei em Franca, que ao longo desses anos foram fundamentais na minha vida, não tenho palavras pra descrever a importância de vocês nesse longo caminho, obrigada por cada conselho e carinho, guardo todos no coração com muito amor. Em especial agradeço a Talles, Bruna, Wendy e Renan que estiveram ao meu lado durante a construção desse trabalho contribuindo e me ajudando a superar as dificuldades e os momentos difíceis, obrigada por me proporcionar tanto afeto, amor, cuidado e incentivo, amo vocês mais do que posso descrever. E por fim sou grata a minha fé, meus guias e minha ancestralidade que me trouxeram até aqui e me inspiram e orientam em cada passo do meu caminho, inclusive na construção desse trabalho. Laroyê.

Maria Eduarda.

Agradeço primeiramente aos meus ancestrais, orixás e entidades que cuidaram, orientaram e acompanharam a minha trajetória até aqui. Nunca foi sorte, sempre foi Exu. Agradeço imensamente a minha família de Patrocínio Paulista-SP, minha mãe Marcia , meu pai Carlos, meus sobrinhos Ana Laura, Gabriel, João Carlos e Márcio Henrique, meus irmãos Thaina, Diego, Relber e também aos meus amigos Flavinha, Paty e Maria Ariane. Obrigado por nunca deixarem que eu esquecesse de onde eu vim .Agradeço também a todos os laços que construí ao longo da graduação, em especial alguns espaços como Moradia Estudantil da Unesp, Coletivo AFRONTAR, Núcleo Negro da Unesp para Pesquisa e Extensão (NUPE) e a República Nova Adega, todas as pessoas destes espaços contribuíram de forma direta ou indireta na minha formação profissional e pessoal, são pessoas que levarei pra sempre com muito carinho e admiração.Agradeço a minha companheira de pesquisa Maria Eduarda, que sempre me motivou, acreditou em mim e me acolheu, serei eternamente grato por viver esse momento com você.Finalizo agradecendo a Edvânia que aceitou o convite de nos orientar logo de início e que nos guiou até a conclusão deste trabalho.

Talles André de Oliveira.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar um estudo sobre a arte de rua, suas variadas formas de expressão, seu surgimento, o seu potencial na construção de um pensamento crítico e revolucionário. Por outro lado, evidencia também, como a sociedade e o seu pensamento dominante materializado nas estruturas de poder tem promovido o processo de criminalização da arte de rua. O estudo tem como base a pesquisa bibliográfica e documental, seguindo a perspectiva sócio histórica, com demarcações importantes acerca das suas manifestações durante o período da ditadura empresarial e militar no Brasil, considerando o período de 1964 a 1986, foram 21 anos de perseguição, censuras e impedimento das manifestações críticas ao governos e à forma societária vigente. Após o período ditatorial, embora tenha sido conquistado o Estado Democrático de Direito, a partir da Constituição Federal de 1988 (CF/1988), as perseguições, a criminalização que afetam a construção da identidade e da vivência da comunidade e da cultura preta e periférica, ainda se mantém, como demonstrado durante este estudo. A CF (1988) apresenta importantes avanços no campo da democracia, todavia, não freou o braço repressor do Estado que comparece, sobretudo, nas periferias para impedir, intimidar, encarcerar e eliminar as formas de resistência, especialmente, quando se trata de pessoas pretas, como também da sua arte e cultura, mais vivamente demonstrada na arte de rua. Por fim, chama-se a atenção da categoria profissional de Serviço Social para a arte de rua, como uma importante forma de (re)existência, de luta e de denúncias social, política, cultural da população preta e periférica.

Palavras-chave: arte de rua. criminalização. cultura preta.

ABSTRACT

This work aims to present a study on street art, its various forms of expression, its emergence, its potential in building a critical and revolutionary thought. On the other hand, it also shows how society and its dominant thinking materialized in power structures have promoted the criminalization process of street art. The study is based on bibliographical and documentary research, following the socio-historical perspective, with important demarcations about its manifestations during the period of the business and military dictatorship in Brazil, considering the period from 1964 to 1986, there were 21 years of persecution, censorship and impediment of manifestations critical of the governments and the current corporate structure. After the dictatorial period, although the Democratic State of Law was conquered, from the Federal Constitution of 1988 (CF/1988), the persecutions, the criminalization that affect the construction of the identity and the experience of the community and the black and peripheral culture , still holds, as demonstrated during this study. The CF (1988) presents important advances in the field of democracy, however, it did not stop the repressive arm of the State that appears, above all, in the peripheries to prevent, intimidate, imprison and eliminate forms of resistance, especially when it comes to black people , as well as its art and culture, most vividly demonstrated in street art. Finally, the attention of the professional category of Social Work is drawn to street art, as an important form of (re)existence, struggle and social, political, cultural denouncement of the black and peripheral population.

Keywords: street art. criminalization. black culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa da Coletânea “ Consciência Black ”	12
Figura 2 - Capa do álbum “ Rap é compromisso” Sabotage	14
Figura 3 - Nelson Triunfo	16
Figura 4 - <i>Defacement</i> Basquiat	25
Figura 5 - Documento (Tony)	32
Figura 6 - Lambe LGBTQIAP +	41
Figura 7 - Manifestação Passe Livre (MPL)	42

Figura 8 - Lambe transporte público.....	43
Figura 9 - Poema urbano.....	44
Figura 10 - Poema urbano 2 Mariana-MG	45
Figura 11 - Boca com Alfinete.....	46
Figura 12 - Apagamento da Avenida 23 de Maio em 2017	53

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
2. CAPÍTULO 1- O PROCESSO SÓCIO HISTÓRICO DA ARTE DE RUA.....	9
3. CAPÍTULO 2 - A REPRESSÃO DA DITADURA EMPRESARIAL MILITAR BRASILEIRA E A ARTE DE RUA COMO RESISTÊNCIA.....	31
4. CAPÍTULO 3 - A CRIMINALIZAÇÃO DE CULTURAS PERIFÉRICAS E A IMPORTÂNCIA DA ARTE DE RUA NA CONSTRUÇÃO DO SUJEITO.....	50
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	61
6. REFERÊNCIAS.....	64

1. INTRODUÇÃO

As expressões de arte de rua em sua maioria surgiram em contextos de tensões políticas, e, por isso, historicamente é possível reconhecer seu potencial de intervenção social, tanto em responder e denunciar posturas abusivas, como foi o caso da ditadura militar empresarial no Brasil, quanto na viabilização de diversidade nos processos educativos, de forma crítica e na valorização da cultura de determinados grupos sociais, e até mesmo auxiliando na construção de identidade do sujeito, que é o caso do hip hop.

Neste sentido, estas expressões artísticas sofrem com o um processo de estigmatização não só por carregarem um viés crítico e político, mas também por apresentar e representar demandas sociais de grupos historicamente marginalizados e oprimidos pelo sistema capitalista, racista, heteropatriarcal, classista, regional e capacitista que segue no *modus operandi* dos Estados, como protagonizado pela classe dominante e operacionalizado pelo braço repressor deste Estado, no caso, o aparato policial. Assim, a arte de rua está na contracorrente do status quo, porque questiona, luta e resistência no que diz respeito à manutenção dos processos de criminalização, racismo, estigmas e preconceitos. A arte de rua tem um potencial revolucionário, quebra a naturalização dos processos de exploração e opressão, sendo muito importante que o Serviço Social brasileiro que tem uma formação e trabalho profissional críticos se aproxime do campo da arte, especialmente, da arte de rua.

Dito isto, o trabalho presente busca refletir e analisar o impacto da arte de rua no processo de sociabilidade e a importância das possibilidades de mudança social que a mesma possui. Especialmente em relação à população não branca e periférica, que tem a arte de rua não só como mecanismo de defesa da sua cultura e das suas formas de vida, mas também como fonte de conhecimento e reconhecimento da sua história e identidade, frente a um sistema de criminalização e desvalorização embasados em uma condenação legal e moral, apoiados pelo poder do Estado, mídias e classes hegemônicas. A partir de pesquisa bibliográfica, com análises de diversas obras científicas, literárias, letras de músicas de autores e autoras das mais diversas áreas do conhecimento artístico e acadêmico, como artistas do rap, do funk, assistentes sociais, antropólogos, sociólogos, jornalistas e geógrafos. Observando o contexto sócio histórico e o surgimento das diversas expressões de arte de rua, problematizando a criminalização e refletindo sobre seus impactos até os dias atuais.

O corpo do texto conta com três capítulos, sendo o primeiro uma análise do processo sócio

histórico do surgimento da arte de rua, refletindo a respeito dos processos de construção de movimentos artísticos de resistência considerados com vínculo orgânico, direto e subjacente à arte de rua, como o funk, o rap e o hip hop em si mesmos. Já o segundo capítulo detalha de que forma a ditadura-empresarial militar torturou, perseguiu, prendeu e censurou manifestações culturais de resistência popular e, em especial, as pessoas artistas protagonistas da arte de rua. Tal perseguição está baseada em valores de classe, gênero e raça. E também os grupos e mobilizações de resistência frente a este cenário. Por fim, o terceiro capítulo, que busca refletir sobre como o contexto histórico escravocrata brasileiro e o sistema colonial como um todo influenciou na criminalização da cultura e da identidade da população preta em diferentes esferas. Destaca também a importância da valorização da história da cultura preta em suas múltiplas áreas no processo de construção de identidade dos sujeitos, tendo como exemplo o campo da educação e seus métodos pedagógicos. Por fim, relembramos os principais pontos discutidos neste estudo para compreendermos o processo de criminalização da arte de rua, como o processo sócio histórico das expressões artísticas, o poder dominante do Estado na repressão da cultura preta e a importância da arte de rua para o campo do trabalho profissional do Serviço Social.

2. CAPÍTULO 1- O PROCESSO SÓCIO HISTÓRICO DA ARTE DE RUA

O Elniño veio escaralhado
Um dos melhores do jogo veio deixar legado
Meu rap é o ponto exato de conexão
Dos pretos que sempre foram
E dos pretos que sempre serão

(Thiago Elniño)

Este capítulo busca refletir a respeito do processo de construção do movimento artístico da música de (re)existência a partir do rap, hip hop e funk, consideradas como parte da arte de rua.

A arte urbana, como ficou conhecida, tem o intuito de protestar, contestar, denunciar e registrar os acontecimentos de determinado momento sócio histórico e de determinada realidade social. É um hábito que remonta à época dos desenhos rupestres nos tempos antigos, e até nas cidades gregas e romanas (MELO, 2017). Prática artística essa que faz parte do início do processo de humanização do ser social, muito antes da formação das cidades e da vida urbana conhecida, aprofundada e naturalizada nos dias atuais.

Na atualidade, o processo de arte de rua pode diferir de outras formas de arte porque o artista não é obrigado a considerar opiniões ou demandas de outras pessoas em sua criação. É uma arte cotidiana, que vai ao encontro das pessoas, porque ela está na rua, não tem a necessidade de se deslocar até ela, seu contato com o público é direto. E por acontecer nesses moldes, a arte de rua não atende a lógica capitalista de lucro, e privatização de acesso, pelo contrário, ela busca criticar esse sistema excludente, que coloca a arte em um lugar inalcançável à determinadas classes, não só como apreciadores, mas também como artistas. Mas vale ressaltar que arte de rua assim como muitas outras expressões artísticas são produzidas e reproduzidas dentro de uma sociedade cujo o sistema dominante é o capitalismo, então, é possível afirmar que o potencial de uso do audiovisual das ruas pode ser utilizado também por empresas a fim de vender seus produtos, e até mesmo políticos em campanhas eleitorais por exemplo.

A arte e todas as suas variações permitem que as pessoas aprendam mais sobre o mundo em que vivem, por meio de um processo de reflexão e sensibilização. A arte urbana em particular pode oferecer mecanismos de reflexão e de potência para a consciência crítica por meio de um processo crítico e acessível. A arte em si não pode mudar toda uma sociedade e construir sozinha as bases para tal, mas pode afetar a vivência de muitas pessoas mudando assim suas realidades tanto no coletivo, quanto no individual.

Alguns exemplos mais populares dessas manifestações artísticas urbanas são, o pixo, stencil, lambe, poema urbano, apresentações de rua, intervenções/instalações, teatro de rua, hip hop (dança, música, grafite, mcs e dj), funk, samba, entre outros. Todas essas demonstrações acontecem na cidade, da rua, para rua, e geralmente estão carregadas de significados e críticas, com um enorme

potencial de mudança social, e em muitos momentos contam a história de um povo, sua realidade, e resistência (LAZZARINI, 2007).

Conforme descreve no artigo “Hip Hop e territorialidades urbanas: Uma construção social de sujeitos das Periferias”, do Geografo Denilson Araujo Oliveira, o hip-hop tem seu nascimento no encontro de culturas de imigrantes negros do Bronx e de outras nacionalidades, como os jamaicanos, mexicanos, porto-riquenhos, haitianos e brasileiros capoeiristas. A população jamaicana passou a reproduzir festas típicas de seu país nas ruas do Bronx como era realizado na Jamaica, essas festas passaram a ser chamadas *sound sistem*, onde as pessoas realizavam festas de rua com o objetivo de dançar, conscientizar e mobilizar a população, conciliar as gangues presente nos bairros do Bronx e expressar artisticamente a fim de se sentir vivo e pertencente do espaço (OLIVEIRA, 2009).

Os desafios criados nas festas dos jamaicanos passaram a ser simbólicos, isto é, quem canta (rap) e faz o melhor improviso (freestyle), quem dança melhor (break) e quem insere o seu desenho no muro na área mais difícil (grafite). O Hip Hop emerge por meio de diversas práticas que se complementam: o rap que significa ritmo e poesia que será a expressão musical sendo dividida entre o M.C. – Mestre de Cerimônia – (o cantor de rap) e o D.J. – Disquei Jockey– (o criador do som); o Break, o Popping, Locking e o Street Dance (as danças mescladas expressas pelos seus dançarinos, os b.boy’s (break boy) e as b.girl (break girl) e o grafite (os desenhos nos muros). O último elemento seria o Conhecimento – a Consciência Cidadã – fruto dessa nova prática conciliatória (OLIVEIRA, 2009, p. 76 e 77) .

Rap , break, grafite se constituem em um conjunto de manifestações artísticas. Não se trata de um movimento individual, uma vez que congrega elementos da fala, canto, do corpo que faz coreografias e da sua representação visual é deste movimento que nasce o hip hop, um movimento vivo, que quer marcar presença, que sinaliza expressões, garantindo que as pessoas tomem conhecimento de ocorrências que estão sendo cantadas, dançadas e desenhadas. Portanto, um elemento fundamental é que não é uma ação meramente individual, que trata de uma questão pessoal, mas de um conjunto de pessoas e de situações vividas. O Hip Hop segue esta perspectiva e nasce deste movimento.

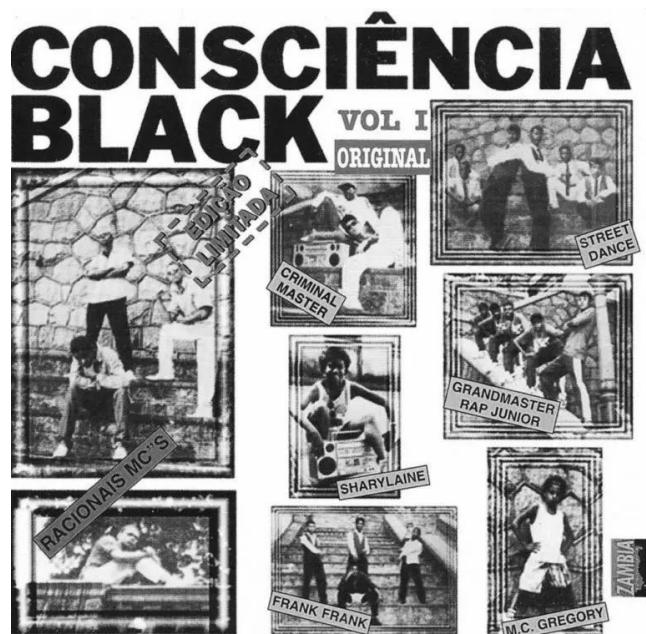
Compreendemos então que o hip-hop no geral, não se trata de um movimento singular e individual, mas sim na junção de elementos como rap, Mc’s, Dj, Break, Popping, Locking Street, b-boys, b-giras, grafite e a consciência, se compõe sendo parte do mesmo processo.

O rap no Brasil se fortaleceu através de reuniões realizadas semanalmente na Estação São Bento de metrô, na capital paulista (com outros principais representantes: Racionais MC 's, Sabotage, Rappin Hood, e outros) a partir da segunda metade dos anos de 1980, “[...] a estação São Bento do Metrô tornou-se o primeiro epicentro de Hip Hop no Brasil” (BOTELHO 2018, p.9).

É importante salientar que a sociedade, a partir da direção econômica, política e cultural demandada e praticada pela classe dominante, heteropatriarcal e branca, tenta determinar o lugar das mulheres, e limitá-las a certas posições e funções. Estas determinações atravessam toda a sociedade e respectivas relações sociais, sendo que com o rap não foi diferente, tal como foi denunciado por Sharylaine em suas letras de músicas dando vazão ao racismo e ao machismo vivenciados. Ao completar 20 anos de idade, Sharylaine foi convidada a participar da Coletânea Consciência Black Vol 1, lançada em 1989 com a música “Nossos dias”. Esta coletânea contou com a participação de importantes nomes da cena do rap da época como GrandMaster Rap Jr., Street Dance, Criminal Master, Frank Frank, MC Gregory e o grupo Racionais Mc’s que se formam após a produção das músicas “Pânico na Zona Sul” e “Tempos difíceis” do disco (PRIMEIROS NEGROS, 2022).

A título de registro e também como ilustração do que está sendo dito, expõe-se a capa do referido disco Consciência Black, 1989:

Figura 1- Capa da Coletânea “Consciência Black”



Fonte: Capa da coletânea Consciência Black, Volume 1, 1989.

A ilustração evidencia que a criação artística da capa apresenta o conjunto de artistas e grupos da cena do hip-hop da época, a capa do album retirada do site Primeiros Negros (PRIMEIROS NEGROS, 2022), apresenta aspectos significativos quanto a estética negra, tanto em relação as vestimentas, cabelos e poses que associam ao estilo do hip-hop, referencia-se um estilo de vida e de se reconhecer. Tais aspectos estão presentes também na capa do álbum do grupo Racionais MCs, Frank

Frank Criminal Master, Sharylaine, Street Dance, M.C Gregory, Grandmaster Rap Junior. O primeiro volume da coletânea Consciência Black foi um sucesso, tendo a produção de mais três volumes com a participação de outros artistas da cena.

De acordo com a Jornalista Tânia Regina Pinto (PRIMEIROS NEGROS, 2022) a partir desse movimento, pensando no rap nacional, grandes nomes surgiram, representando e construindo a base do ritmo no país, trazendo em suas letras a realidade vivida por milhares de pessoas, dando forma e visibilidade a uma identidade até então negada, censurada e criminalizada. Um dos nomes de destaques desse momento era Sharylaine Sil, como indicado em linhas precedentes, precursora do rap feminino na capital paulista, fundou o grupo Rap Girls em 1986, um grupo composto apenas por mulheres. A rapper juntamente com outras mulheres da cena do hip-hop contribuíram também na formação da Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop no Brasil (FNMH2)¹, o que ajudou a solidificar o papel das mulheres dentro do gênero musical, que em sua maioria, é dominado por homens.

Importante refletir que a distribuição dos membros da sociedade, a distribuição da força de trabalho, é mediada também pelas relações patriarcais de gênero. Destarte, para além do exposto, há que situar o patriarcado como determinação social para pensar as relações de gênero. E, portanto, situar a articulação capitalismo e patriarcado, ou melhor, o sistema dominação-exploração dissecado por Saffioti como um sistema de dominação social, cultural, político e econômico (MARINHO, 2018, p. 605-606).

O patriarcado, enquanto um dos componentes do capitalismo e também do racismo são estruturas de poder que afetam diretamente a esfera da vida social. Seja por discriminação por raça/etnia, seja na mercantilização das relações ou até mesmo na divisão social do trabalho, ambas desenham na sociedade o papel de cada indivíduo e estão ligadas entre si. Sendo assim, a relação de opressão e exploração dessas estruturas influenciam como os sujeitos participam de espaços de sociabilidade e convivência (MARINHO, 2018, p. 606 - 607).

A música, assim como outras manifestações artísticas, têm um papel fundamental de crítica às estruturas ou, por outro lado, de ratificação deste processo, no caso, aqui tratado, a música de Sharylaine chama a atenção para a rebeldia e (re)existência das mulheres frente à divisão sexual do trabalho e respectivas relações sociais que expõem determinado lugar a ser ocupado pelas mulheres, como se evidencia no trecho de uma de suas letras de músicas:

¹ "Nasce a Frente Nacional de Mulheres do Hip Hop (FNMH2), uma organização só delas, com muitas ideias para debater e um grande espaço para conquistar, sem criação de estereótipos ou convenções e com o toque feminino, a pro atividade e a afetividade que lhe são peculiares. As conquistas das mulheres são visíveis na nossa sociedade e isso também se reflete dentro do hip hop. Exemplo disso foi a criação de uma organização só delas, com alcance nacional. Ativistas, artistas e simpatizantes de todo país se reuniram para se expressar, debater e reivindicar mais espaço dentro cultura urbana no II Fórum de Mulheres do Hip-Hop e criaram, oficialmente, a Frente Nacional de Mulheres do Hip Hop" (MAIO, 2016).

(...) Disseram então
Que eu não podia cantar
Para outros grupos era crise de azar
Não ligue meu bem que isso é prosa
Se tudo se renova
Sharylaine está a toda prova
Está a toda prova rap girl
(Trecho da faixa *Nossos dias*, presente na coletânea *Consciência Black Vol 1*, 1989) .

O trecho desta música “Nossos dias”, de Sharylaine demonstra que as mulheres podem fazer o que desejam, o que gostam e que não há limites para a criação artística impostos pelas relações de gênero, sendo que as mulheres precisam, até hoje, se manter firmes nas suas perspectivas, no seu protagonismos e resistência frente aos comportamentos e construções da sociedade patriarcal. Onde não basta conquistar seu espaço, é preciso lutar e resistir sempre para se manter nele, sendo este um processo de luta permanente, de tensão e de resistência.

Na sequência cumpre evidenciar a capa do álbum “Rap é compromisso”, do rapper Sabotage, um cantor paulistano, que ganhou grandes evidências a partir da denúncia da realidade social marcada pelos conflitos sociais, econômicos e políticos provenientes da configuração das relações de classe no Brasil, que ele transpôs de forma crítica para a música, tal como ilustra a capa do disco, Figura 2.

Figura 2 - Capa do álbum “Rap é compromisso”, Sabotage



Fonte: Nasce Sabotage (2022).

(...) Com dezesseis, já foi manchete de jornal, rapaz
 Respeitado lá no Brooklin, de ponta a ponta
 De várias broncas, mas, de lucro, só leva fama
 Hoje de Golf, amanhã, Passat metálico
 De Kawasaki Ninja, às vezes, 7 Galo
 Exemplo do crime, eu não sei se é certo
 Quem tem o dedo de gesso, trombar ele é o inferno
 Disse muitas vezes: não, não era o que queria
 Mas andava como queria, sustentava sua família (...)
 (...) Por aqui, só fizeram guerra toda hora
 Acontecimentos vêm, revelam
 A vida do crime não é pra ninguém
 Enquanto houver desvantagem
 Só ilude um personagem, é uma viagem
 A minha parte não vou fazer pela metade
 Nunca é tarde, Sabotage
 Esta é a vantagem
 Aí, rapper de fato grita e diz
 O rap é compromisso, não é viagem
 Se pá fica esquisito, aqui, Sabotage
 Favela do Canão, ali da zona sul
 Sim, Brooklin (...)
 (Rap é compromisso, Sabotage, 2000).

O saudoso e talentoso Sabotage, Mauro Mateus dos Santos, nascido no dia 03 de abril de 1973, em São Paulo, conhecido por Sabotage (NASCE SABOTAGE, 2022). Rapper e compositor que teve participações em gravações dos Racionais Mcs e também já atuou, compôs trilha sonora e colaborou com roteiro em filmes, tais como: Carandiru e O Invasor, lançou em 2001 o álbum Rap é Compromisso (NASCE SABOTAGE, 2022). Sabotage assim como muitos jovens negros e pobres da periferia trabalhou desde a infância para ajudar nas despesas de casa. Tinha dois irmãos e não cresceu com o pai. Perdeu um irmão no massacre do Carandiru em 1992, e² foi privado de liberdade na infância (SABOTAGE, 2018; SOUSA, 2020, p. 14). A sua música abordou de forma contundente esta realidade marcada pelos carecimentos mais radicais e pela violência policial.

Ao contrário da geração inicial do hip-hop de São Paulo, não frequenta o Largo São Bento, um dos principais pontos de encontro dos garotos da "cultura de rua", mas vai com assiduidade aos bailes funks, em que ocorrem as primeiras apresentações de rap na cidade, em meados dos anos 1980. Nos concursos de rap organizados pela equipe de bailes Zimbabwe, conhece Mano

² O Massacre do Carandiru aconteceu em Outubro de 1992, onde 111 pessoas privadas de liberdade foram brutalmente assassinadas pela polícia militar do Estado, na antiga Casa de Detenção em São Paulo, o massacre na época ao mesmo tempo que foi duramente criticado pela sociedade, movimentos sociais e artistas como Caetano Veloso, Sabotage e o grupo Racionais Mc's, foi também apoiado por uma parcela reacionária da sociedade que defendia a ação dos policiais, "parte da população endossou o massacre", segundo pesquisas de opinião pública, e demonstrou substancial apoio à Polícia Militar paulista, alegando que a PM era a "reserva moral de São Paulo" (FREITAS, 2015).

Brown (1970) e Ice Blue, integrantes do grupo Racionais MC's, no fim da década de 1980. Com incentivo do chefe do tráfico do Canão e apoiado pelos rappers Rappin Hood (1971) e Helião, passa, no fim dos anos 1990, a dedicar-se à música e participa de shows e gravações de vários artistas. Lança seu único álbum, *Rap É Compromisso*, em 2001, pelo selo independente Cosa Nostra, dos Racionais MC's.

Seu único disco lançado, *Rap É Compromisso*, é um projeto pedagógico para salvar os "manos da criminalidade". Ele acredita que por meio de conselhos e exemplos pode instruir os jovens da favela a não se envolver com o tráfico, e sim com o rap, que, para ele, é uma alternativa ao crime (SABOTAGE, 2018).

No rap, é comum que os autores descrevam sua realidade, e exponham as dores e amores da vida em que vivem. O que gera uma grande identificação por parte de quem também tem essa vivência, um reconhecimento de quem são, de onde vêm, e o mais importante para onde podem ir. Trata-se da realidade da periferia, ou melhor, das periferias urbanas, marcadas pela absoluta ausência do Estado, na falta de investimentos de infraestrutura urbana, com transportes públicos e rede de serviços sociais públicos, como de saúde e de educação. O rap apresenta nas letras de músicas, na fala, no ritmo, no estilo de vestimenta, no visual, na estética às características do públicos e da realidade envolvida, se tornando figurativo desta realidade.

Essa é uma das funções assumidas pelo hip hop (e nesse exemplo com o rap), contar a história dos que não tem voz, representar os que sempre foram deixados à margem, uma tentativa de representar e fortalecer a identidade tanto das pessoas, quanto da cultura, principalmente de pessoas pretas e periféricas, partindo de sujeitos que conhecem na prática essa realidade.

O hip hop no contexto brasileiro passa a ter notoriedade no início da década de 1980, com pioneiros da cena realizando apresentações de break na rua 24 de Maio e logo depois Largo São Bento, que se torna local de referência de apresentação de hip hop em São Paulo, pioneiros como o pernambucano, Nelson Triunfo com o grupo Funk e Cia, fizeram da rua seu palco, traziam não só o break mas também as roupas com influência norte-americana e o cabelo black power como símbolo de resistência (BARROS, 2015 p 69). Em 1984 o break passa pela dualidade ao mesmo tempo que o grupo enfrentava as abordagens policiais foram convidados para participar da Abertura da novela, *Partido Alto*³ de autoria de Gloria Perez e Aguinaldo Silva na Rede Globo (BARROS, 2015 p 69). O break abriu caminhos para o surgimento dos primeiros grupos de rap em 1989, que denunciavam em suas letras parte de sua vivência nas áreas marginalizadas.

Para ilustrar o movimento de surgimento do hip hop no Brasil, referencia-se a personalidade e participação de Nelson Triunfo.

³ O vídeo da abertura da novela está disponível na plataforma do Youtube no link abaixo:
<https://www.youtube.com/watch?v=Pn8X61ehZHM>

Figura 3 - Nelson Triunfo



Fonte: (PREARO, 2014).

Na imagem citada acima temos Nelson Triunfo aclamado pelo público do show de James Brown

O break foi bastante importante no início do Hip-Hop no Brasil, porque foram ligadas a ele que surgiram as primeiras organizações dos b.boys (break boys) brasileiros, as gangues. Aos poucos vieram Nação Zulu, Back Spin Break Dance (da qual Thaíde e DJ Hum participaram), Street Warriors e Crazy Crew (todas estas gangues de São Paulo (CORNIANI, 2002 p.11).

Historicamente pessoas não-brancas e pobres não foram bem representadas em nenhum espaço da sociedade, e dentro da arte também não foi diferente. A arte de rua sofre com uma imensa marginalização e criminalização, exatamente por representar essas classes oprimidas e as suas respectivas condições de vida e de opressão, e por ter uma finalidade crítica e de fácil acesso, muitas vezes não são consideradas expressões artísticas pela mídia, e pela sociedade em geral, muito menos o trabalho dos artistas são reconhecidos como trabalho.

(...) Nos black sabemos pensar
E sobre a vida podemos então opinar
Assim eu vou levando
harmonia, folia, ironia,
crítica, autocrítica ligados à política
A vida de todos
analisando é verídica, artística
Enfim eu estou aqui
E tudo aceitando
Não sabendo até quando
Enquanto isso vou rezando
e aos poucos esperando

Porque tudo vai mudar (...).
(Sharylaine, Nossos dias, 1989)⁴

O trecho da música Nossos Dias, ora indicado, representa o nível de consciência social, de crítica da realidade social e da necessidade do protagonismo social e político das pessoas que estão às margens da sociedade, historicamente, sem acesso, sem apoio, sem direitos mas que seguem resistindo com esperança de que através da arte efetive mudanças reais e melhore as suas condições de vida.

Ainda no que se diz respeito ao Rap, dentro da cultura do Hip Hop, e da poesia urbana, existem diversas maneiras de demonstrações. Desde da música, que são os Mc's e grupos, até as batalhas de rima dos bairros, os Slams, o Grafite e a Pixação (PEREIRA, 2019).

A poesia urbana pode ser entendida de variadas formas, a ideia principal é transmitir a informação de forma acessível e livre, de modo que, tanto quem consome, quanto quem produz tenha condições de desfrutar de tais poesias, promovendo uma reflexão sobre o cotidiano, e também momentos de socialização, fortalecimento de vínculo, e valorização cultural de determinados grupos, em sua maioria marginalizados e excluídos de espaços que desenvolvem e valorizam a importância e o acesso da arte no dia a dia (GUILHERMINA, 2018). No Brasil a poesia urbana surge com o movimento de arte urbana em 1970, junto com a cultura do hip hop, construída nesse contexto de dar voz e liberdade, explorando esse imenso potencial que as ruas tem, de comunicar e informar de forma simples, de modo que, quem não conhece e não vive, se surpreende.

O slam, como afirma Guilhermina (2018), teve início nos anos de 1980, em Chicago, e logo se expandiu pelo mundo, chegando ao Brasil com o Zap Slam em 2008. Já as batalhas de rimas chegam em 2003 no país, de maneira mais organizada no estado do Rio de Janeiro, com a criação da Batalha do Real. Uma das primeiras competições a serem realizadas nos moldes de um evento, organizado sobretudo por jovens da periferia, já que antes as batalhas aconteciam de forma improvisada em alguns bailes cariocas. Mais tarde, surge em São Paulo a batalha do Santa Cruz, um exemplo das batalhas que marcaram o início dos eventos também no estado paulista, com influência do Rio. "Tanto as batalhas quanto o slam ou sarau estão dentro do hip hop, são falas políticas e sociais, de quem vive a quebrada" (KIMANI, 2018, *apud* Guilhermina, 2018).

Com o amplo processo de apagamento histórico, silenciamento e invisibilidade cultural, pela

⁴ Link da música disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZebZ802cufU> -

qual a juventude periférica passa cotidianamente, se torna cada vez mais comum a perda de suas identidades, o que tem como consequência a busca por padrões de beleza e de vida normativos, impostos pela sociedade do consumo (GUILHERMINA, 2018).

Os saraus, as batalhas de rima e os slams têm um papel fundamental na quebra de padrão do sistema, pois possibilita através desses espaços e encontros visibilidade e mudança social para os jovens periféricos, que por sua vez possuem uma forte demanda em serem vistos e ouvidos. “Tais espaços acabam por promover o acolhimento destes jovens que, distribuídos em roda, dividem suas realidades e angústias de forma coletiva, entrando em contato com suas próprias identidades e ganhando visibilidade” (GUILHERMINA, 2018).

O efeito de transformação social provocado por esses ambientes é de extrema importância, visto que essas discussões são construídas majoritariamente pelos moradores e os jovens do local. “Esses espaços são marcados pelo embate político e, por serem organizados em territórios que têm uma grande ausência de políticas públicas, os moradores articulam sua própria cultura e meios de discutir política”(GUILHERMINA, 2018). Ainda segundo Guilhermina, a escassez de investimentos em espaços de lazer e cultura em bairros marginalizados faz com que a ocupação de ruas e praças seja ainda mais legítima, pois transforma a realidade de acesso da quebrada.

Com a forte demanda de construção ou criação de espaços de cultura nas periferias, se torna essencial na vida dos jovens a existência de saraus, slams e batalhas de rima, pois assim se constituem como espaços de visibilidade, representatividade e reconhecimento de suas identidades, acarretando também uma descentralização da produção cultural e surgimento de artistas de várias linguagens dentro das periferias (GUILHERMINA, 2018).

A arte de rua, em geral, tem uma ligação cultural com o local em que surge (estado, cidade, bairro). Elas expressam detalhes da cultura local, cada uma tem seus traços que retratam a realidade vivida naquela região, cada lugar representa sua cultura local, na expressão, na forma, na dança, no ritmo. E ao falarmos de cultura, é necessário destacarmos neste trabalho um dos movimentos culturais mais significativos no Brasil, o funk. O surgimento do funk carioca, emerge no final dos anos 1980 através de bailes produzidos por equipes de som, reunidos na Zona Norte do Rio de Janeiro, unindo uma legião de pessoas sobretudo jovens negros da periferia.

[...] eram espaços onde jovens, em sua grande maioria negros e pobres das regiões próximas, se encontravam para dançar ao som dos ritmos norte-americanos do soul e do funk (homônimo e antecessor ao nosso funk brasileiro, mas muito diferente) e posteriormente do rap e Miami Bass. O fértil caldo cultural do baile propiciou o surgimento da produção nacional de uma música que mesclou diversas características desses gêneros anteriores a muitos outros elementos, próprios do ambiente onde ele surgiu – as periferias e favelas da capital carioca - através de um processo de tradução e adaptação de músicas estrangeiras pelos bailarinos que dançavam e cantavam em

O antropólogo e roteirista, Hermano Vianna criador dos livros “o mistério do samba” (VIANNA, 2002) “mundo funk carioca (VIANA, 1997)” e também roteirista de programas televisivos, já consagrados, da Rede Globo, como “Esquenta” “Central da periferia Brasil” “ Brasil legal” e “Programa legal”. Na obra “o mundo funk carioca” um dos primeiros estudos antropológicos sobre o funk na década de 1980, relata que o surgimento do funk em solo brasileiro é considerado a partir do início de 1970, a partir de influências do Soul Funk, um ritmo musical mais acelerado e marcado por letras e batidas fortes, segundo ele esse estilo musical no Brasil agradou primeiramente a classe com maior poder aquisitivo na época no Rio de Janeiro, os primeiros bailes Soul funk aconteciam no “Canecão” na Zona Sul, local onde era realizado os bailes organizados pelo discotecário Ademir Lopes e animador de festa BigBoy (VIANNA 1988).

A particularidade estética era fruto de influências do orgulho negro que foi disseminado pelo movimento negro afro-americano, como sapatos de plataforma e cabelos afros eram frequentemente utilizados pelos dançarinos. Os bailes deixaram de acontecer na Zona Sul quando a casa passou a ser reconhecida como espaço nobre para a Música Popular Brasileira (MPB), transitando os bailes para os subúrbios do Rio de Janeiro (LOPES, p. 32 2010) .

Os “Bailes da Pesada” como era um intitulado, reunia diversos dançarinos de diferentes áreas do Rio de Janeiro. Segundo Vianna, os bailes não se prendiam somente ao estilo musical americano do funk, porém era notório a preferência de artistas como James Brown (VIANNA 1988).

Mesmo com toda a precariedade, os anos 74/75/76 foram momentos de glória para os bailes. Uma equipe como a Soul Grand Prix, que cresceu rapidamente, fazia bailes todos os dias, de segunda a domingo, sempre lotados. Existia uma grande circulação de equipes pelos vários clubes e um público que acompanhava suas equipes favoritas aonde quer que elas fossem, facilitando a troca de informações e possibilitando o sucesso de determinadas músicas, danças e roupas em todos os bailes. A divulgação dos locais das próximas festas se dava primeiro apenas com faixas colocadas em ruas de muito movimento, e o anúncio era feito pelos próprios discotecários no final de cada baile. Depois apareceram os prospectos e a publicidade na Rádio Mundial. Por volta de 75, a Soul Grand Prix desencadeou uma nova fase na história do funk carioca, que foi apelidada pela imprensa de Black Rio (VIANNA, 1988).

Em 1976 , o Jornal do Brasil publicou uma reportagem relatando sobre os bailes que vinham acontecendo desde o início da década, a matéria foi escrita por Lena Frias, intitulada como “Black Rio – O Orgulho (Importado) de ser Negro no Brasil” (VIANNA, 1988), a matéria chamou a atenção do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) a policia politica associou o teor politico das festas

com movimentos de esquerda. Este Órgão atuou durante a ditadura empresarial-militar, que perseguia, vigiava, fiscalizava e intimidava, prendia, desaparecia com pessoas e seus corpos, em geral, torturados e assassinados, especialmente, aqueles que eram considerados subversivos e também provenientes dos grupos sociais e dos movimentos sociais. O DOPS funcionou no Brasil desde o início da década de 1920, como o objetivo de combate à "desordem" e ao controle social baseado na repressão policial ao movimento operário e forças de resistência da classe trabalhadora.

De 1945 a 1964, o órgão direcionou seu foco para os movimentos sociais e as atividades do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Foi um período de ebulição no campo. Nesta época, ocorreram, por exemplo, as revoltas camponesas de Porecatu (Norte do Estado) e do Sudoeste, na década de 50, além da crescente sindicalização rural, no começo da década de 60. Entre 1964 e 1979, o Dops resolveu acompanhar mais de perto as ações dos militantes dos partidos de esquerda, especialmente do PCB e das organizações que se envolveram na luta pelo fim da ditadura militar. Fatos como as eleições de 1982, a campanha das Diretas Já e a chamada "transição" democrática tiveram um tratamento especial com o aumento da vigilância exercida pelo Dops (PUPIM, 2004).

A ação do DOPS, além da perseguição, tortura e violência contra todas as pessoas que se colocavam contra a ditadura ou que questionassem as ações do governo ditatorial, também criminalizava eventos populares e respectivas manifestações artísticas. Por exemplo, Paulão, dono e discotecário da equipe Black Power, organizador dos encontros de arte popular (rap e funk), como retratado na obra de Vianna (1988).

Em 1980, ainda que a ditadura empresarial-militar esteja caminhando para o seu final, a ideologia de família e o fundamentalismo religioso, importantes aliados da ideologia branca e heteropatriarcal, se disseminam na sociedade na forma de criminalização de corpos sociais, comportamentos e das manifestações artísticas. Assim, há uma crescente criminalização dos bailes funks. Tal fato implicou em alterações, que também é resultado da leitura mercadológica, que busca se apropriar do que é popular para obter lucro, assim, o funk passou a se enquadrar ao gosto da massa e receber mais visibilidade comercial, partindo para um vertente mais erótica, sexualizando as letras:

Bem verdade, que esse gênero musical possui uma cor e uma classe que são historicamente renegados e atribuídos seu poder social a erotização. Não é atoa que o funk e os demais subgêneros só ganharam a sua efervescência quando a mulher foi sensualizada e os homens detentores de uma sexualidade aflorada. Nesse parâmetro, a antropóloga Lélia Gonzalez (1984) ensina como a cultura negra é apropriada como ferramenta dos desejos dominantes, a retratação de corpos negros como objetos sexuais exóticos para o consumo do outro e esse outro na determinação se a cultura terá prodígio ou não em uma escala social (MUNIZ, 2019, p.4).

Em 1989, trilhando pelo percurso da erotização do estilo musical, o funk passa a receber influências do Miami Bass, estilo muito utilizado pelos DJs que participavam dos bailes. É importante

registrar que não se tratou de uma transposição literal do gênero desenvolvido em Miami Bass, mas que recebeu novas incorporações a este estilo a partir da realidade brasileira, ou seja, passou por uma espécie de abasileiramento partir deste processo as músicas vão sendo recriadas a partir das batidas de grandes sucessos de músicas internacionais do gênero, passando a ter uma identidade nacional do funk carioca, o *funk melody*:

O Miami Bass passa a ser a influência principal do DJ, que incorpora as técnicas de sampling e de rap dos DJs dos EUA. O impacto do hip-hop que inspira o Miami Bass é sentido, então, pois também nos bailes surgem os MCs, artistas que cantam ou fazem rap com suas próprias letras sobre o sampling do DJ. Até então, era comum que o DJ, ocasionalmente, usasse o microfone para —puxar|| algum refrão ou fazer algum comunicado, mas nessa nova relação, o MC é encarregado de toda a responsabilidade de manipulação do microfone, relacionando-se com o público de maneira mais íntima e impactante. Com essa maior proximidade entre o público e o MC, que era muito mais rara em relação ao DJ, começa a surgir uma figura de —artista do baile, e, intuitivamente, começa-se a produzir e registrar essa arte, mas ainda em pequena escala. A tentativa dos DJs e MCs cariocas de emular o Miami Bass, então, pode ser considerada a origem do funk carioca como prática musical. onde a música estadunidense deixa de ser meramente reproduzida e se submete a uma recriação pelos indivíduos responsáveis pela música do baile funk (BESCHIZZA, 2014, p. 5).

Com a consolidação do funk carioca na década de 1980 e o seu maior reconhecimento como também o seu estilo ou forma de enfrentamento do racismo, todavia, este crescimento e reconhecimento foram objetos de criminalização, especialmente, pela mídia, que divulgava estes eventos como uma ameaça à população, a exemplo das notícias dos arrastões (LOPES, p.34 2010)., que foram divulgadas como invasão de jovens funkeiros das periferias nas praias do Rio de Janeiro, a notícias divulgadas alertavam banhistas sobre as *áreas de risco*, para além de outras notícias que associavam os bailes ao tráfico ou a criminalidade sendo precursores para a criação prerjorativa de jovens negros que frequentavam os bailes, como destaca:

Pretendo, aqui, destacar um aspecto nas matérias sobre o funk e o arrastão que, de alguma maneira, nos permite compreender como os significados raciais são silenciados e articulados na construção da imagem da cidade do Rio de Janeiro. É interessante notar como essas notícias sobre os funkeiros – considerados o “novo pânico” ou o “novo medo” do Rio de Janeiro – vieram, muitas vezes, acompanhadas de mapas da cidade, que propunham identificar as favelas de proveniência desses jovens e alertar os leitores sobre quais seriam as “áreas de risco” na cidade e nas praias. Destaco, portanto, fragmentos dessas narrativas do discurso jornalístico, que parecem tecer uma espécie de ‘cartografia do medo’, intrinsecamente relacionada com a racialização dos espaços e das identidades jovens na cidade do Rio de Janeiro (LOPES, p.34 2010).

O espaço público para essa população é negado considerando sua classe social e racial presos

e empurrados às margens, sendo impossibilitados de acesso e direito à cidade, repetindo histórias com narrativas racistas e classistas. Nos cabe lembrar que esta narrativa se assemelha com a história do samba que desde seu início por não atender a uma lógica eurocêntrica foi também discriminado, associado à vadiagem e a criminalidade. Assim, o Estado se esquia de promover as condições mínimas para a melhoria de vida dessas pessoas, desde as políticas de trabalho, como de infraestrutura básica para esses locais, no seu lugar, impõe a força policial para controle social, encarcerando e matando pessoas, inclusive sem qualquer processo jurídico. A música se torna um importante mecanismo de denúncia.

Em outros tempos, contextos e espaços, essa mesma sociedade, herdeira de 350 anos de escravidão oficializada de africanos e afrobrasileiros e arquiteta de sua continuidade informal, concedeu tratamento equivalente a rodas de samba, rodas de capoeira, batalhas de rappers e quantas manifestações de arte, cultura, entretenimento, lazer, esporte etc. brotassem do Brasil afrodescendente, afro-indígena, marginalizado, periférico, não-europeizado. “Sambandido”, lembra Cymrot, é a designação que se dava à música popular de trabalhadores do morro vocalizados nos anos 1980 e 1990 pelo sambista paraibano acariocado Bezerra da Silva (SANCHES, 2022).

Tanto o funk carioca quanto o funk paulista foram e continuam sendo associados à criminalidade ou invasão de espaços públicos, principalmente pelo fato de representarem culturalmente a população preta e pobre tanto do Rio de Janeiro como de São Paulo, especificamente no litoral e na capital. Neste sentido, podemos citar o movimento que ficou conhecido como “rolezinho”, que se tratou de encontros organizados através das redes sociais realizado por jovens em sua maioria funkeiros da periferia paulista, que de forma organizada e coletiva passaram a se reunir ou andar em coletividade em espaços públicos da cidade como praças, postos de gasolinas e Shoppings, recebendo repercussão nas mídias, a exemplo em 2013 no Shopping Metrô Itaquera em São Paulo, onde o evento reuniu cerca de 6 mil jovens que buscavam apenas lazer e diversão, foram abordados e detidos pela polícia acusados de roubo como mostra a notícia publicada:

Houve tumulto, a polícia foi acionada e o shopping fechou uma hora e meia mais cedo. Na época, pessoas que se identificaram como clientes e lojistas comentaram na página do Facebook do shopping que houve arrastão e furtos naquela noite de sábado. A administração negou a onda de furtos. Na época, o **G1** apurou que três pessoas foram presas por roubo (G1, São Paulo, 2014).

O funk no Brasil passa a ser representado em outras regiões do país, como sul e sudeste, se adaptando em cada espaço. A baixada santista pode ser considerada o segundo berço do funk trazia no início em suas letras e videocliques ostentação de bebidas, objetificação da mulher, marcas de roupas famosas como Oakley, Nike e Ecko. As vestimentas e as letras compõem um conjunto estético de um

grupo que apesar de não possuir “[...] muito mais que simplesmente itens de vestimentas, tais artefatos podem ser entendidos como um meio de jovens da cultura funk transcenderam a sua própria realidade” (OLIVEIRA 2017 p. 2), salienta-se que o Funk pode comparecer a partir de diversas manifestações, como já dito, pode ocorrer de ser mais evidente dentro da perspectiva mercadológica, de reprodução do machismo e dos valores capitalistas, com letras vendáveis, mas, por outro lado, muitos grupos e MCs se mantêm na perspectiva originária de denúncia das condições de vida, de violência sofrida, do racismo, da perseguição letal da política contra os jovens pretos e periféricos e, entre outros, visam reportar uma forma de consciência social e crítica.

Não seria possível dentro da função de um trabalho acadêmico, de nível de graduação, de Iniciação Científica, Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), fazer uma discussão mais ampla acerca de todas as variações do Funk Carioca, sabendo que o estilo passa por alterações até o tempo presente, mas é importante destacar que para entendermos a evolução do estilo, conforme o processo de amadurecimento sócio histórico, a começar pelo ‘funk consciente’, o subgênero do funk carioca traz em suas letras o cotidiano vivido de jovens em suas maioria negros nas favelas do Rio de Janeiro, uma das músicas mais emblemáticas que o funk consciente do Rio de Janeiro é expressada na voz de Cidinho e Doca:

(...) Mas eu só quero é ser feliz
Feliz, feliz, feliz, feliz onde eu nasci (Han!)
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar
Minha cara autoridade, eu já não sei o que fazer
Com tanta violência eu sinto medo de viver
Pois moro na favela e sou muito desrespeitado
A tristeza e a alegria aqui caminham lado a lado (...)

(Trecho da composição intitulada, *Rap da felicidade*, de Mc Cidinho e Mc Doca 1994)⁵

Antes de entrarmos no tema do grafite é importante debatermos sobre o que o “rap da felicidade” traz, a letra escrita pelos artistas do bairro Cidade de Deus, no estado do Rio de Janeiro, que evidencia o desejo de paz em um ambiente hostilizado controlado pelo medo e a violência nas favelas do Rio de Janeiro causada pela polícia. A música reivindica a paz tendo orgulho do espaço em se vive mesmo com todas as questões raciais e sociais vivenciadas nesse espaço.

Já o *graffiti* (e a pixação, como vamos explicar ao longo do texto) surge por volta da década de 1960, com o propósito de criticar a realidade e reivindicar direitos. “O grafite é uma forma de inscrição

⁵ Link da música disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=7pD8k2zaLqk>

urbana com origens no movimento da contracultura⁶, iniciado na década de 1960 (PEREIRA, 1986). Desde o início, o grafite está ligado à contestação política e ideológica e a movimentos de afirmação identitária” (LAZZARIN 2007, p. 4; apud MELO, 2017, p.13).

Geralmente, o grafite tem como objetivo a busca por uma reflexão e o diálogo com o espectador, tanto no sentido de denúncia, expondo problemas vividos na realidade do seu contexto social, quanto para transmitir suas ideias a partir do lugar em que está inserido (MELO, 2017, p 14).

[...] os significados de um lugar se alteram em decorrência das ações sociais que sobre ele se exercem” e é justamente a partir dessa inserção de novos significados que a apropriação do espaço urbano se concretiza. O pixo e o grafite cumprem esse papel, pois a partir da apropriação propõem novos significados ao lugar, a partir da impressão de grafismos e/ou imagens em paredes, muros e edifícios das cidades (PALLAMIN, 2000, p. 33 apud PAIVA; COELHO, 2019, p.167).

A expressão artística por meio das pixações e de grafites propõem uma nova interpretação do espaço urbano, é uma fala muda, silenciosa, mas permanente, que quem passa e consegue ver, pode se sentir imensamente tocado.“[...] Os papéis pixadores e grafiteiros surgem como elementos essenciais do espaço urbano que, por meio de sua atuação artística, de cunho eminentemente político ideológico, afetam a construção do espaço, ao passo em que produzem e reafirmam suas identidades” (PAIVA; COELHO, 2019, p.168).

No Brasil, durante a ditadura empresarial-militar, o movimento estudantil fez uso da pixação na luta contra a opressão militar (como vamos detalhar ao longo do texto). “Com isso, podemos afirmar que a pixação nasceu como forma de protesto no Brasil nessa época, impondo críticas contra a ditadura militar na década de 1960 e é utilizada de forma anarquista, onde transmite algum tipo de mensagem” (MELO, 2017, p. 18). “Já nos Estados Unidos da América [...] o grafite surge entre jovens da periferia, mais específico nos bairros do Bronx e Brooklin, como uma forma de afirmação dos mesmos perante a sociedade” (MELO, 2017, p. 13).

Com o passar dos anos, o grafite sofreu uma significativa mudança desde o seu surgimento. Nas palavras de Joana Lopes referenciando Lazzarin (2011, p. 16) O grafite, desde o seu surgimento, era uma forma de contestação política, inicialmente na Europa, como forma de manifestações estudantis. Porém, ele só adquiriu sua forma de inscrição urbana na década de 1960 e se espalhou para o continente americano sofrendo influências hippie e punk nas décadas de 1970 e

⁶ Contracultura é um conjunto de manifestações culturais que propõem diferentes maneiras de pensar e de se relacionar com o mundo e as pessoas. Com um caráter libertário, coloca em questão e se opõe aos valores centrais da cultura vigente, mantida pelas principais instituições das sociedades ocidentais. Com uma linguagem de revolta e contestação, fortemente existencial e anárquica, se dirige principalmente para a transformação da consciência, dos valores e do comportamento. A contracultura busca novos espaços e meios de expressão para o indivíduo e para as diferentes realidades do cotidiano (PEREIRA,1983).

Acredita-se que é importante apresentar um pouco da proposta do trabalho de Basquiat e de seu protagonismo cultural e político, tanto em âmbito americano quanto da sua influência para o mundo.

2.1 Basquiat

Jean-Michel Basquiat, um dos maiores e mais importantes artistas do neo-expressionismo, no fim da década de 1970, foi o responsável por revolucionar e chamar atenção do mundo para a prática do grafite. Ele revolucionou a arte com suas obras repletas de expressões e mensagens de cunho crítico (COSTA, 2020).

Sua produção obrigou o mundo das artes a direcionar atenção para o que era realizado nas ruas, como o grafite, o piche e as colagens. Obrigou a entender essas linguagens a partir do que são: arte. Com isso, Basquiat denunciava que a arte não estava restrita a espaços de prestígios ou frequentados apenas pela elite, podendo se manifestar em todos os lados, como as ruas. Além disso, ele foi um artista negro em um ambiente povoado por pessoas brancas. Basquiat foi uma exceção a essa regra(MENEZES, 2018 apud Valle, 2018).

Ainda segundo Menezes (*apud* Valle,2018) Basquiat “produziu pinturas, desenhos, colagens, e transpôs técnicas do grafite para cartão postais, papelão, paredes e grandes telas”. Com ascendência afro-caribenha, o artista era autodidata, “[...] ele mesmo empreendeu seus estudos sobre anatomia humana, história da arte, frequentava galerias e se relacionava com artistas de outras linguagens” (VALLE, 2018). Abordava em suas obras temas religiosos, personalidades da música e dos esportes, o corpo humano, racismo, violência policial, e a história da população negra dos EUA.

Evidencia-se um pouco do seu protagonismo a partir da sua obra Defacement, como se expõe:

Figura 4 - *Defacement* Basquiat.



Fonte: GUERRERO, 2017. Defacement (The Death of Michael Stewart), 1983, Basquiat.

Defacement é uma obra que se vale da notícia de um assassinato de um jovem negro pela polícia. Este tipo de situação dificilmente, ou nunca, seria retratada no mundo das artes, nos espaços dominados pelo poder político e cultural das classes mais ricas e, não por acaso, também consideradas como eruditas e detentoras do saber, em geral, interpretada e praticada pelas pessoas brancas. Dessa maneira, Basquiat, homem negro, cria uma verdadeira revolução nas galerias e exposições de artes nos EUA, pela sua criação, intensidade e presença das questões enfrentadas no dia a dia pela negritude que são transpostas para as suas obras.

Há uma técnica que o poder público usa para pintar por cima de grafites chamada “defacement”. Basquiat nomeia um quadro sobre o assassinato de um jovem negro pela polícia com o nome dessa técnica (Defacement – The death of Michael Stewart). Ele também usava a sua obra para satirizar o próprio mundo das artes e a sua falta de diversidade. E, apesar de ser um artista caro e reconhecido, foi vítima de racismo no mundo das artes. O crítico Robert Hughes o chamou de “pequeno e maltratado talento” e atribui o seu sucesso ao fato de ser negro. Com isso, Hughes faz uma inversão perversa, porque é justamente por serem negros que muitos artistas não entram nas galerias. Sua negritude é usada inversamente como passaporte, como se ele não tivesse valor artístico (MENEZES, 2018 apud VALLE, 2018).

Basquiat exerceu ampla exposição sobre as artes e também sobre a composição do mundo dos artistas, pois sendo um homem negro, cria no imaginário social as possibilidades da presença negra nas galerias e respectivas exposições, movimento muito importante para dar voz às pessoas negras e periféricas na expressão da sua compreensão social do mundo em que vivem e das relações sociais a que estão submetidas. É por isso, uma denúncia da ausência da arte negra, periférica e da interpretação

negra no mundo das artes, especialmente, telas, pinturas, etc. Mas, Basquiat se faz presente, cria este espaço e importante protagonismo, apesar de enfrentar o racismo inerente à sociedade burguesa, capitalista, branca e heteropatriarcal.

A partir deste processo, expandiu-se o grafite, como uma forma importante de exposição de ideias e de intervenção na realidade, no caso, expresso nas ruas, na vida urbana. Assim, no Brasil, em fins do século XX, década de 1980/1990, o grafite ganha espaço nas capitais brasileiras para expor as intervenções sociais, em geral, da periferia que deixa o seu olhar sobre vários fatos, em paredes, muros, vagões, arranha céus etc. “Entretanto, o grafite teve sua fixação no Brasil na década de 1980, o que pode ser considerado como tardio, mas teve uma grande aceitação pelas classes sociais menos favorecidas, pois se identificaram com os acontecimentos do seu local de procedência, o gueto de Nova Iorque (GITHY 1999, p) apud MELO, 2017, p 22).

O grafite é uma intervenção que não prescinde de autorização pública, é uma forma de manifestação insurgente, que impregna as ruas, no caso, dos muros, paredes, arranha céus, das cores que denotam o teor da dor que ampla maioria das pessoas vivem, em bairros sem infraestrutura básica, trabalho e direitos de cidadania. “Com isso, o grafite surge como uma grande exposição a céu aberto, transformando as ruas e os espaços públicos em grandes galerias, disponível e acessível a todos, sem distinção de classe social, econômica e política [...]” (MELO, 2017, p 22).

Pode-se compreender que o grafite, como o conhecemos hoje, surge no final dos anos 1980 e começo dos anos 1990, a partir da cultura Hip-Hop, que estava adentrando ao Brasil que trazia consigo o grafite, que começou a popularizar-se entre os jovens brasileiros dessa época, pelo fato do mesmo caracterizar-se como uma forma educativa entre esses grupos, principalmente entre os jovens das periferias [...] (MELO, 2017, p 22).

Sobre a terminologia:

[...] Na maioria dos casos usa-se o termo italiano graffiti, mesmo no português de Portugal, como demonstra o professor Jorge Bacelar, por ser abrangente e alojar as diversas práticas de intervenção. É o diferencial deste termo, pois se tornou uma espécie de termo genérico para todo e qualquer tipo de inscrição e rabisco feito com qualquer material sobre qualquer suporte: muro, parede, teto etc., incluindo também os grafites artísticos urbanos.

No Brasil, o termo grafite, em português, refere-se aos grafites artísticos que se desenvolveram aqui a partir do graffiti americano no início da década de 80, não à toa mantém os estrangeirismos para designar seus diversos estilos [...]. E pixação (com “x” ou “ch”) é o termo usado especificamente no Brasil para designar as intervenções e inscrições que usa o spray mas se difere do grafite na forma, não obstante originados dos tags.

Essa distinção ficou mais nítida na medida em que o sistema de arte passou a considerar o grafite como arte. Já a pixação é originária do piche, que é o resíduo da destilação de diversos alcatrões, especialmente da hulha. É obtido do petróleo e é usado na pavimentação de ruas e estradas. Foi muito usado para escrever em muros e paredes no período da ditadura militar.

Com o surgimento das latas de tinta spray (color jet), o piche saiu de cena mas a pixação não. E assim passou-se a chamar de pixação às intervenções feitas também com spray como ocorre atualmente. Cabe observar que o spray criou o elo de ligação entre o grafite e a pixação nas últimas quatro décadas, tanto por questões formais quanto técnicas, a ponto de em alguns casos se (con)fundirem (COSTA, 2007, p. 178,179).

A diferença técnica e de estilo entre grafite e pixação não modifica o teor da prática em reinventar os espaços urbanos, as suas cores, os dizeres dos excluídos, das pessoas apartadas dos grandes centros, alijadas em regiões periféricas e marginalizadas e, por isso, amplamente marginalizadas e perseguidas pela polícia. “Por mais que ambas as intervenções possam ser praticadas com o uso dos mesmos materiais e suportes, [...] apresentam diferentes significados e estilos completamente distintos” (MELO, 2017, p.15). Todavia, o papel social e político de intervenção no meio urbano, a impressão causada em quem está passando e apreendendo os elementos expostos:

As escritas nos muros contam as histórias da cidade, falam das demarcações de território, da luta pela hegemonia, da disputa por legitimidade. A cidade, então, é vista como aparato de comunicação: “comunicação no sentido de deslocamento e de relação, mas também no sentido de transmissão de determinados conteúdos urbanos” (ARGAN, 1998, p. 235), conteúdos que muitas vezes não podem ser ditos com palavras. O grafite e a pixação seriam expressões comunicativas que usam os muros como telas, mas a intenção comunicativa é diferente entre uma expressão e outra, tornando necessário discutir suas semelhanças e diferenças (MARINHO, 2015, p.107).

A pixação tem a finalidade histórica de registrar na paisagem urbana, as vivências, revoltas, recados, assinaturas, e até mesmo a presença (mesmo que anônima) do sujeito ou sujeita, sem a obrigação de atingir um padrão de beleza imposto para produções artísticas na sociedade, a partir de valores previamente estabelecidos. E, por isso, em muitos momentos sua diferenciação para o grafite, vai além das técnicas e traços usados. Fato é que a sociedade está eivada dos seus preconceitos de raça, classe, gênero, território e capacitismo, assim, busca eliminar toda forma de inserção social, seja em torno da mobilidade social ou na imagem subjetiva apresentada nas interpretações e manifestações artísticas, portanto, instituem a um a esfera de preconceito, que considera a arte de rua como vandalismo. Ou seja, toda forma de arte que ocorre fora dos padrões esteticamente estabelecidos pela classe dominante, hétero e patriarcal é vista como expressão que acontece por fora desse ideal, portanto, necessita se perseguida e desconsiderada como arte, passando a ser situada como ato de vandalismo:

[...] como nos afirma Honorato referenciando a autora Célia Maria Antoniaci Ramos (2008/2009, p.3) “a pixação é um proto grafite, que parte de um processo mais anárquico de criação, onde o que importa é transgredir e até agredir, marcar a presença, provocar, chamar atenção sobre si e sobre o suporte”. Com isso pontuamos essa diferenciação entre ambas as formas, mesmo sabendo que as duas tenham partido de uma mesma ideia e façam o uso dos

mesmos materiais e suportes (MELO, 2017, p. 15).

O grafite e a pixação devem ser vistos como formas de expressão/intervenção urbana dos processos vivenciados, dos acontecimentos, da marginalização da vida na periferia, das pessoas pretas, portanto, se constituem em denúncia, por isso, mesmo o poder político e econômico formatados nesta sociedade, impõe o peso do preconceito e da classificação deste tipo de arte como vandalismo, assim, estabelece que deve ser punida, os espaços urbanos, devem ser vigiados e deixados apenas para o comércio e detentores do poder econômico. “Daí a importância do grafite e até mesmo da pixação no espaço urbano, pois eles podem ser os elementos que deslocam a ordem, colocando em questão as estruturas e os poderes hegemônicos das cidades (MARINHO, 2015, p. 113)” Questionando assim o ideário do que pode ser considerado arte, e o que faz uma obra ser considerada arte e outra vandalismo, já que ambas são formas de linguagem social, como pontua Melo (2015).

Tanto o grafite quanto a pixação sempre se fizeram presentes em nossa sociedade, criticando e questionando questões sociais, que a partir de seus traços, formas, cores e palavras. “Como nos afirma Joana Lopes (2011, p.8) “As linhas, cores, figuras e formatos do grafite sempre são incentivados por temas referentes à sociedade moderna, por isso, ele pode ser classificado como linguagem social e, na maioria dos casos, uma arte” (MELO, 2017, p.16).

A partir da discussão realizada neste capítulo a respeito das várias manifestações artísticas, compreendidas como “arte de rua”, como exposto acerca da música, nas versões do rap, funk, dança, break e das manifestações em paredes, muros e fachadas dos centros urbanos, como ocorre com o grafite e pixações, busca-se no próximo capítulo discutir como a ditadura empresarial e militar brasileira perseguiu, censurou e violentou artistas e movimentos tanto artísticos urbanos como sociais, explicitando o racismo durante esse período e sua correlação com a arte como forma de silenciar, apagar e invisibilizar esta forma de manifestação e de intervenção na realidade que pode ser instrumento de resistência sobretudo da população preta. Analisa-se também mais alguns estilos de arte de rua como o teatro, as estátuas vivas, esculturas, o lambe-lambe, os cartazes e a poesia urbana.

3. CAPÍTULO 2 - A REPRESSÃO DA DITADURA EMPRESARIAL MILITAR BRASILEIRA E A ARTE DE RUA COMO RESISTÊNCIA.

Nem é questão de geração
Já que os novinho de papo reto, cês tão tirando de velho
É que pros cês é diversão, né?
Pra nós, cada rap escrito é página de um novo evangelho
Me acompanhe, mas saiba que eu não sou novela
Tô pelas rua, muito mais que pelas telas
Nem tudo que acontece nelas é real
E conceito de rua não tem como ser artificial

(Thiago Elniño)

A arte urbana ganha expressão durante a ditadura empresarial-militar, quando da instauração de um cenário de repressão, violência e censura aos movimentos sociais e artísticos no país. A valorização da identidade negra nos bailes da época era um ato político, portanto, os agentes da ditadura empresarial-militar desempenharam toda repressão sobre a estética negra. Todavia, os os bailes não eram não somente entretenimento e lazer, mas também debates políticos sobre raça e valorização dos fenótipos da população preta, como destaca a jornalista Luciana Xavier Oliveira: “A ideia era incentivar a conscientização racial tomando por base uma valorização estética e uma celebração de um estilo, em detrimento de uma atuação político-pedagógica mais convencional”(OLIVEIRA, 2018, p.189) .

Os bailes *souls* no Brasil ganharam força em 1970, com os veículos de comunicação da época que incentivaram o consumo do gênero musical e movimentos como o Black Rio, festas realizadas nos subúrbios do Rio de Janeiro, onde reuniam nos bailes de cinco a quinze mil pessoas, o que possibilitou que grandes ídolos da música preta brasileira que possuíam influências dos elementos do *Soul* norte americano, como Tim Maia, Tony Tornado e Cassiano popularizassem o estilo musical no Brasil, que agradou a classe trabalhadora da época que majoritariamente era composta pelos negros e negras, pelo fato de que além da sonoridade norte-americana, as letras das músicas traziam também discursos sobre afirmação da identidade negra (OLIVEIRA, 2019).

[...] o Movimento Black Rio fundamentalmente colaborou para difundir, no Rio e no Brasil, o lema norte-americano “Black is beautiful” e a ideologia do Black Power, ligada também a militantes negros da África do Sul que lutavam contra o apartheid. Em termos concretos, o discurso do poder negro encontrou um terreno fértil nos subúrbios cariocas, região habitada por uma população majoritariamente formada por uma classe trabalhadora negra, e influenciou no estabelecimento de uma nova agenda política para o movimento negro brasileiro, representando a construção de uma consciência e um discurso racial em consonância com valores diaspóricos transnacionais (GILROY, 2001 apud OLIVEIRA, 2019 p.34).

Os artistas que confrontavam à ideologia dominante acerca da relação idilícia entre as raças, tal como pressuposto pela tão disseminada democracia racial no Brasil sofriam perseguição, violência e censura, o que foi brutalmente reforçado durante o período da ditadura empresarial-militar, a exemplo o artista negro Tony Tornado, como destaca Luciana:

Efetivamente, a ditadura já vinha exercendo repressão policial sobre outras manifestações de cunho artístico ou musical que tivessem relação com quaisquer protestos raciais. Em 1971, no VI FIC, realizado no Maracanãzinho, Tony Tornado e Elis Regina apresentaram a música “Black is beautiful”, composta pelos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle. A composição, por si só, já havia sido censurada antes do lançamento. A letra original, segundo Palombini (2009), continha os versos “eu quero uma dama de cor / uma deusa do Congo ou daqui / que melhore o meu sangue europeu” foi substituída por “Eu quero um homem de cor / um deus negro do

Congo ou daqui / que se integre no meu sangue europeu”, tanto para se adequar ao eu-lírico feminino na voz de Elis quanto para garantir que a herança europeia e negra fossem “igualadas” em termos de valor e importância, mantendo o ideal positivo da mestiçagem e da integração racial. Mesmo assim, a apresentação da canção ainda gerou polêmica e, durante a apresentação no festival, Tony Tornado levantou uma das mãos com o punho cerrado, gesto característico dos Panteras Negras, e acabou sendo preso ainda no ginásio (PELEGRINI, ALVES, 2011 apud OLIVEIRA, 2018 p.175).

A citação, ora em evidência, retrata a mudança de direção da letra da música “Black is beautiful”, para se tornar adequada ao que a ditadura empresarial-militar impunha, dentro dos seus valores de classe, raça e gênero. A ditadura empresarial-militar impôs a censura sobre tudo o que se produzia, os programas de televisão, rádio, livros, discos, músicas, discursos, resultados de pesquisas científicas, entre outros. Tudo era censurado. Cabia aos ditadores decidir sobre o que seria publicado, tornado público, cantado, exposto para acesso ou não. Em linhas gerais, somente autorizava aquele tipo de publicação que agradava a classe dominante, não por acaso, branca e heteropatriarcal, sendo que o que não agradava era também material para extorção, prisão, perseguição, tortura, assassinatos e proibições variadas. Tony Tornado cantou a música, conforme as mudanças impostas pela ditadura, mas, durante o show, ao erguer o punho, em homenagem à luta do movimento negro, contra o racismo e opressão, tal como protagonizado pelos Panteras Negras, no contexto americano, acabou preso. Na sequência reproduz-se o documento que reproduz os fatos a partir das ações da ditadura empresarial-militar.

Figura 5 - Documento (Tony)

MINISTÉRIO DO EXERCITO
GABINETE DO MINISTRO
CENTRO DE INFORMAÇÕES DO EXÉRCITO
S/103.2

FLÁVIO CAVALCANTI, TONY TORNADO e DANUSA LEÃO TENTAM SUSCITAR O
PROBLEMA DA DISCRIMINAÇÃO RACIAL NO BRASIL

= P A R E C E R =



1. ASSUNTO

O "Programa Flávio Cavalcanti", apresentado pela TV TUPY, Canal 6 do Rio, pela segunda vez tenta suscitar o problema da discriminação racial no BRASIL.

Nas duas vezes utilizou o mesmo artista, o cantor negro TONY TORNADO, de vida duvidosa e implicado com a Polícia do Espírito Santo.

2. ASPECTOS GERAIS

- As esquerdas no BRASIL, unidas ao movimento subversivo, vêm realizando sucessivas tentativas para agitar o ambiente nacional, em particular o campo político-social, para o qual o Governo Revolucionário tem dedicado especial atenção com razoável êxito.
- Apesar dessas investidas, repudiadas por toda Nação, há equilíbrio e tranquilidade; mesmo assim, são perigosas e altamente desfavoráveis, porquanto acirram descontentamentos, provocando áreas de atrito na sociedade em torno de assuntos ultrapassados ou incertos no atual estágio de nosso desenvolvimento

3. ANTECEDENTES

a. 1ª Fase

- Um programa de televisão da BBC de Londres, integrado à campanha anti-BRASIL, buscou macular nosso País apresentando, com destaque calunioso, numa suposta discriminação racial, chegando até a emitir conceitos vergonhosos sobre nosso povo e nossa formação histórica e étnica.

- sucessivamente, corroborando com essa infame calúnia, foram observados:

- dia 25 Ago 70, 5ª feira - Programa "Alô Brasil aquele abraço", TV GLOBO, Canal 4 - Rio, marca a presença do Cantor negro TONY TORNADO, que voltara dos Estados Unidos, interpretando uma canção de protesto do negro americano contra a discriminação racial existente nesse país, com o lançamento inédito do gesto-símbolo do "poder negro" (comunista), este representado pelo punho direito cerrado, braço estendido para o alto;

Fonte: PARCELLY, Documentos Revelados (s/d).

O Documento, ora em evidência, Documentos Revelados, mostra um parecer realizado pelo Centro de Informações do Exército, no dia 25 de agosto em 1970, após a apresentação de Tony Tornado no Programa: "Alô Brasil Aquele Abraço" transmitido na TV Globo, o artista termina sua apresentação com o punho cerrado levantado, gesto significativo da luta dos Panteras Negras, o parecer tinha como título "Flávio Cavalcanti, Tony Tornado e Danuza Leão tentam suscitar o problema da discriminação

racial no Brasil” (PARCELLY, 2018).

A perseguição ao movimento negro e todas as manifestações contestatórias da ordem imposta levou o Estado a perseguir, prender e matar quem quer que fosse considerado subversivo. No caso, ora exposto chama a atenção o fato de o cantor Tony Tornado ter usado de uma manifestação um tanto sutil, mas nem mesmo isso era permitido, durante este período, como é destacado na obra "Dançando na Mira da Ditadura" (PEDRETTI, 2022), o movimento *Soul* brasileiro foi perseguido e caluniado pela polícia durante a ditadura, inclusive a associação ao movimento dos Panteras Negras, como destaca o documento “uma canção de protesto do negro americano contra a discriminação racial existente nesse país, com o lançamento inédito do gesto-símbolo do ‘poder negro’ (comunista)”.

A medida em que os bailes foram reivindicando seu espaço político e valorizando a identidade negra, passam a receber reconhecimento nas mídias, ainda que tardio, em julho de 1976, após um artigo de Lena Frias, no *Jornal do Brasil*, com quatro páginas discutindo sobre o crescimento de bailes e o movimento black no Rio de Janeiro, ao mesmo tempo que enaltece a cultura dos bailes compreende o estilo como cópia do estilo americano.

Uma cidade de cultura própria desenvolve-se dentro do Rio. Uma cidade que cresce e assume características muito específicas. Cidade que o Rio, de modo geral, desconhece ou ignora. [...] Uma cidade cujos habitantes se intitulam a si mesmos de blacks ou de browns; cujo hino é uma canção de James Brown [...]; cuja bíblia é [o filme] Wattstax, a contrapartida negra de Woodstock [sic]; cuja linguagem incorporou palavras como brother e white [...] cujo lema é I am somebody; cujo modelo é o negro americano, cujos gestos copiam, embora sobre a cópia já se criem originalidades (FRIAS, 1976, caderno B apud ALBERTO, 2015 p. 43).

O movimento americano representa uma importante e aguçada potência para os movimentos nas várias partes do mundo e no Brasil não seria diferente. Então, vale ressaltar que não se trata de cópia, mas de identidade, de luta coletiva contra o racismo que apesar das particularidades dos vários países, é uma violência generalizada contra o povo negro.

Nessa época, década de 1970, surge no Brasil, expressões artísticas em espaços públicos, na maioria das vezes em grandes centros urbanos, fora de espaços convencionais (museus, teatros, cinema, galerias de arte, entre outros).

O objeto deste estudo, a arte de rua, permite evidenciar a correlação da arte enquanto parte e até mesmo instrumento de dominação, assim, as manifestações contrárias às relações instituídas foram renegadas ao não reconhecimento como arte. Pior, foi perseguida, marginalizada e seus interlocutores, igualmente, perseguidos, torturados, presos e mortos. A arte de rua é uma forma de resistência explícita, que não esconde, mas coloca a olhos nus, a crítica social, necessária e contundente.

A arte de rua ocorre na integração do ambiente urbano, no movimento agitado, cotidiano das

ruas, nas suas estruturas frias de paredes, muitas vezes, sem tinta, sem cores, sujas, cinzas e apagadas pelo tempo. É aí, que brotam as manifestações que apresentam as cores do cotidiano, das vivências várias que criticam os rumos adotados pela sociedade em relação à vida e à natureza. Falam da violência, falam do amor, dos sonhos, da beleza e do sofrimento imposto a tantas pessoas. É uma arte livre e ao ar livre, que pode ser fixada nos muros e paredes, mas pode também ser representada por meio de interpretações teatrais, demonstrações de talentos artísticos ao ar livre: “Diferente da arte contemplada em museus e galerias, a Arte de rua enfrentou – e ainda enfrenta – muitas barreiras para conquistar respeito na sociedade. É uma forma de protesto nascida nas periferias [...]” (ALBUQUERQUE, 2021). Ou seja, são manifestações que acontecem na rua, e, sendo assim, não se envolvem com o meio institucional das grandes instituições.

O processo histórico de alguns dos estilos considerados como arte de rua são carregados de luta e reivindicação da arte no espaço público, como por exemplo o teatro de rua. Esta é diferente da ideia geral de teatro que temos na maioria das vezes vem de uma apresentação cênica em um espaço fechado, com horário e palco definido, para uma apresentação no qual sabemos a história que será contada ou o gênero da peça (TURLE, 2020). Essa ideia reforça que só há uma maneira de se realizar o teatro sendo de antemão em um espaço próprio para a apresentação, baseada a partir do teatro ocidental, como coloca os autores Licko Turle e Jussara Trindade (2020): “Essa é a imagem de “teatro” difundida no ocidente desde que, na Itália do século XVII, criou-se uma sala especialmente organizada para as grandes óperas do período barroco teatro quando se tem um espaço físico fechado (TURLE, 2020).

Além dessa estrutura de teatro de sala, existe também o teatro de rua, cena apresentada em um espaço público, onde os atores encenam cenas típicas do cotidiano interagindo diretamente com o espaço em que se atua, os atores não possuem a atenção direta do público voltada para a cena como no teatro de sala, o ator precisa prender a atenção dos espectadores e transmitir sua mensagem para pessoas que estão com pressa, o teatro no espaço urbano, fura com a rotina de cidadãos oferecendo de forma gratuita e acessível uma reflexão ou uma mensagem sendo ela de cunho político ou não, ainda que seu início no Brasil foi a partir de movimentações política, sua função não se reduz somente nesse sentido.

O teatro de rua no Brasil começou em 1961 através de diversos artistas, intelectuais da época que criaram o Movimento de Cultura Popular (MCP) em Recife, com o incentivo à arte, à cultura, e à educação envolvendo artes plásticas, cinema, música, canto, dança, literatura e teatro de rua. Sob influências desse movimento cultural nasce em 1962, no Rio de Janeiro, o Centro Popular de Cultura

(CPC) em conjunto com a União Nacional de Estudantes (UNE) (TURLE,2020).

A proposta do Centro Popular de Cultura (CPC) era de construir uma cultura nacional e acessível, uma arte popular do povo para o povo ao mesmo tempo que se aproximava da luta da classe operária. Sufocados pela censura e perseguição, durante o período da ditadura empresarial-militar tanto o MCP e CPC são fechados em 1964⁷, durante esse período de negação dos direitos civis e repressão política à classe artística, que se manifestava contra o período ditatorial, com participações políticas através de apresentações como o teatro de rua, sendo um importante instrumento de resistência cultural durante os anos de chumbo no Brasil, surgindo inúmeros grupos que reivindicavam a rua como espaço de direitos de todos inclusive da arte (TURLE,2020).

Neste período surgem os CPCs da UNE, o MCP, em Pernambuco, o Teatro União e Olho Vivo (SP), Oi Nôis Aqui Traveis (RS), Imbuça (SE), Tá Na Rua (RJ), Galpão (MG), Alegria, Alegria (RN), Fora do Sério (SP), Paspalhos, Patifes e Paspalhões (SP), Vento Forte 5 (SP), Pia Fraus (SP), Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades (SP/RJ), para citar somente alguns. Estes grupos sempre procuraram ter participação política na formulação das políticas públicas brasileiras e integraram organizações teatrais como a CONFENATA (anos 70), o MOVIMENTO BRASILEIRO DE TEATRO DE GRUPOS (1982) e, mais recentemente o REDEMOINHO (2004) (TURLE, 2010, p.4,5).

A arte mais uma vez se mostra parte indispensável para a sociabilidade humana sendo produção e reprodução da sua própria existência, utilizada como instrumento para a fundamentação política de movimentos sociais e construção de políticas públicas. Os grupos supracitados dentre outros passam a perceber a necessidade de uma identidade para o teatro de rua sabendo da invisibilidade do teatro em espaço público e a escassez de políticas públicas para o fomento do teatro de rua. Frisa-se que ao longo dos tempos, muitas conquistas foram alvejadas por esses grupos de cultura, sendo importante citar algumas leis que foram aprovadas, mas em contexto muito recente, tais como:

Implementada a Lei 13.279/02 em São Paulo, conquistada pelo movimento *Arte contra a barbárie*, lei que incentiva o teatro de rua e investimento direto do Estado através de editais de produção cultural (TURLE,2020).

Em 2007, na cidade de Salvador, grupos paulistas, cariocas e mineiros, se reuniram e

⁷ Sobre a repressão sofrida pela UNE, União Nacional dos Estudantes durante a ditadura: “A primeira ação da ditadura militar brasileira ao tomar o poder em 1964 e depor o presidente João Goulart foi metralhar, invadir e incendiar a sede da UNE, na Praia do Flamengo 132, na fatídica noite de 30 de março para 1º de Abril. Ficava clara a dimensão do incômodo que os militares e conservadores sentiam em relação à entidade. A ditadura perseguiu, prendeu, torturou e executou centenas de brasileiros, muitos deles estudantes. O regime militar retirou legalmente a representatividade da UNE por meio da Lei Suplicy de Lacerda e a entidade passou a atuar na ilegalidade. As universidades eram vigiadas, intelectuais e artistas reprimidos, o Brasil escurecia. Em 1966, um protesto em Belo Horizonte na Faculdade de Direito é brutalmente reprimido. No mesmo ano, também na capital mineira, a UNE realiza um congresso clandestino porão de uma igreja. Já no Rio de Janeiro, na Faculdade de Medicina da UFRJ, a ditadura reprimi com violência os estudantes no episódio conhecido como Massacre da Praia Vermelha” (HISTÓRIA da UNE, 2011).

criaram a Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR) com o objetivo de alcançar políticas públicas, estudos e materiais em relação ao teatro de rua, reivindicaram também o investimento direto e contínuo do Estado para a arte cênica de rua (TURLE, 2020).

Outra forma de intervenção artísticas em espaços públicos é a prática das estátuas vivas “[...] entende-se que sua técnica se baseia na mimese, entendida como processo não de duplicação, mas de criação”(VIEIRA e OLIVEIRA, 2014, p.10).

[...] Num contexto teórico mais atual que o de Platão, a mimese é também encarada como uma característica do social, uma forma de conhecimento do mundo, e uma forma de nele estar: “A característica da ação mimética não é a redução do mundo social ao eu, como na tradição cartesiana. Ela é, ao contrário, a ampliação dos sistemas de relações, dados por meio da aproximação e da adaptação ao mundo social” (GEBAUER & WULF, 2004, p. 15).” Dentro da noção de conhecimento do mundo, a mimese também possibilita o surgimento do novo, a partir, justamente, não do que é semelhante, mas do que é difere. [...] Nesse sentido, as imagens geradas são processos semióticos em que a interpretação mimética pode fazer surgir o novo através de uma relação de diferença (VIEIRA e OLIVEIRA, 2014, p. 3).

Além disso, ainda segundo os autores, a técnica também se apoia nas possibilidades físicas e psíquicas da personalidade do performer e no uso do próprio corpo do artista. “É este segundo alicerce da técnica artística dos performers de estátuas vivas que confere ao seu trabalho caráter artístico”(VIEIRA; OLIVEIRA, 2014, p, 10).

Este é, pois, o universo das imagens de estátuas: o da experiência do acontecimento. Elas rompem a estaticidade de um quadro ou fotografia, para interagir com o público. Seus movimentos não seguem uma sequência narrativa em si, nem tampouco são fixos a um dispositivo qualquer como o cinema ou vídeo. Tanto a estaticidade quanto os movimentos variam ao sabor dos acontecimentos, dos passantes e do próprio performer, o imprevisível está sempre à espreita... Portanto, não se pode apreender nesses dispositivos de captura de imagem, uma imagem que é permanente fluxo, interação constante, experiência relacional. Disso, depreende-se que a estátua viva, e sua imagem, entendida num sentido geral, depende da interação com o público, e depende justamente porque está ali viva, em carne e osso. Esse é então o suporte da imagem analisada: o corpo vivo em relação. Isto é também o que lhe acentua o potencial político” (VIEIRA; OLIVEIRA, 2014, p, 12).

O teatro de rua, a estátua viva e as manifestações artísticas realizadas na rua, no movimento, na plasticidade das paredes e nos muros são, antes de qualquer coisa, uma intervenção sensível sobre o meio. “As imagens construídas pelo homem aderem ao mundo como forma de conhecê-lo e como forma de conhecimento sobre este”(VIEIRA; OLIVEIRA, p, 12). Sendo assim, podem ser consideradas importantes formas de política, entendendo política enquanto forma de convivência e participação no mundo, pautados no conhecimento que se produz e que se tem sobre este, como relatam os autores. “Assim se pode pensar no caráter político das imagens enquanto produtoras de conhecimento,

principalmente, no caráter político das imagens das estátuas vivas, enquanto sendo, também, processo artístico” (VIEIRA; OLIVEIRA, 2014, p, 12).

Arte e política estão ligadas entre si como formas de dissentimento, como operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética política no sentido em que os atos da subjectivação política redefinem o que é visível, o que pode dizer-se sobre o visível e quais os sujeitos que são capazes de o fazer. Há uma política da estética no sentido em que as formas novas de circulação de palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas em rotura com a antiga configuração do possível” (RANCIÈRE, 2010, p. 95 - 96 apud VIEIRA; OLIVEIRA, 2014, p 12).

Rancière (2010) evidencia a interligação entre arte e política para a reconfiguração das relações e dos espaços, como também na construção de uma nova subjetividade. A grande questão é que este movimento de articulação entre arte e política pode servir aos movimentos revolucionários, de contracultura, que denunciam a violência, opressão e exploração, mas também pode servir para sedimentar ideias e políticas da ideologia dominante e até as mais vis e atrasadas como a do fascismo e das ditaduras nas suas várias conformações.

Não que essa proximidade seja sempre benéfica, mas ela mesma traz implicitamente novas possibilidades, como cita Benjamim: “Eis a estetização da política como a prática do facismo. O comunismo responde com a politização da arte” (BENAJMIM, 1987, p. 196). O potencial político da arte sempre existiu, daí o receio declarado de Platão. Assim, encarando a arte como geradora de dissensos ela também se mostra como resistência e engendramento de possíveis, como a apresenta Rancière” (VIEIRA; OLIVEIRA, 2014, p, 12).

A arte, enquanto atividade sensível, pode ser resistência, como também amálgama das relações sociais instituídas, garantidoras do *status quo*. Mas, aqui, se considera o seu potencial revolucionário quando apropriada e praticada pelas classes populares para refletirem e denunciarem as suas condições de vida.

Em relação à apresentação da forma estátua viva, essas, em geral, lidam no tempo atual com vivências e imagens de um cenário histórico anterior, assim, as estátuas vivas conseguem conservar as relações com os seus lugares de origem, o que não significa que simulem, ou imitem, como aponta o texto “falam dele, mas a partir de outro lugar”(VIEIRA; OLIVEIRA, 2014, p,14). Sendo consideradas imagens dialéticas, não só, mas também, por sua forma crítica de se constituir.

Então, o caráter dialético não se encontra na imagem em si, mas na relação que se estabelece entre esta e o olhante, o caráter dialético está diretamente ligado à essência interativa e relacional das estátuas [...] Acredita-se, pois, que as estátuas vivas produzem imagens dialéticas [...] Há relação delas com um passado humano mítico, ao mesmo tempo em que se apresentam como obras contemporâneas, de plasticidade contemporânea. Mais que isso, muito mais que

isso, acredita-se no seu poder crítico e em sua capacidade de estabelecer relações dialéticas com seus olhantes, e é nisso que reside o poder de seu olhar sobre estes. E é aí que se estabelece também, seu teor político (VIEIRA; OLIVEIRA, 2014, p, 15).

Busca-se se aproximar também da forma artística materializada nas esculturas, as quais são práticas milenares na história da humanidade sendo essencial para compreensão e entendimento de modos de vida, hábitos e símbolos. O material usado na produção é definido de acordo com o modo de produção da sociedade, sendo fruto direto da realidade e cultura de cada civilização, sendo modificada de acordo com o tempo espaço (GHELLERE 2020) . No decorrer das civilizações foi utilizada de forma a proteger viajantes e orientá-los durante as viagens e também foram utilizadas por diversas populações para fins religiosos como cultuação de deuses.

Um bom exemplo é a relação entre escultura e arquitetura na Arte Hindu, em que os templos hinduístas são ornamentados com diversas esculturas, geralmente representando a divindade à qual o templo é dedicado, ou na Arte Gótica, com elas sendo incorporadas às próprias fachadas e aos portais das grandes catedrais"(PEREZ, 2022).

Durante a história do uso de da criação de esculturas, são citados que os materiais mais utilizados para a prática era o mármore, pedra, metal, madeira, argila, gesso, cera e o plástico, mas existem inúmeras técnicas que podem ser utilizadas para obter desde a modelagem que consiste na união de materiais para se obter forma desejada, a cinzelagem, e a fundição. As técnicas e os materiais utilizados foram se adaptando conforme o tempo e o espaço (NOVAES, 2010).

Na história das cidades sempre existiu o monumento como uma demanda social, significativo da relação de cada momento no tempo e no espaço. Primeiro, materializado em dólmens, estelas, tótems, os monumentos eram colocados ao longo dos caminhos para orientar e proteger os viajantes. Com a mitologia grega este arquétipo passa a ser representado na figura de Hermes, o Deus protetor dos caminhos. Esta idéia de proteção e orientação agregada aos monumentos escultóricos perdura por todo o período medieval, só no Renascimento, com a desvinculação do sagrado do profano e a divisão entre o presente e o passado, entendido como tempos diferenciados, o monumento perde sua conotação religiosa ganhando um significado cultural ao estilo grego-romano, assumindo, a partir daí, o papel de testemunho da história das cidades (NOVAIS, 2010).

Outra manifestação artística desenvolvida com múltiplos objetivos, difundindo propósitos e ideias nos espaços que ocupa ao longo da história do mundo, é a antiga atividade de colar cartazes, que em sua grande diversidade de formatos e estilos, de teor artístico ou crítico, e em espaços públicos (principalmente), vem crescendo bastante ao longo dos anos, especialmente pela possibilidade de serem produzidos em larga escala, ampliando assim sua capacidade de alcance e visibilidade (OLIVEIRA, 2015).

Existe hoje diferenciação entre os termos cartaz, pôster e lambe-lambe (ressignificação do cartaz), pois a cada um deles é atribuído um sentido diferente. O cartaz possui valor funcional e comercial e está relacionado à propagação de uma ideia, um produto ou serviço. O pôster tem valor estético, decorativo e em geral é colocado em espaços privados. O lambe-lambe, cujo nome surgiu no século XXI, tem no cartaz o seu precursor, mas sua função o diferencia deste, pois está relacionado a um movimento com viés crítico e propõe uma ideia ou reflexão contrária a alguma conduta social ou desigualdade, ou simplesmente é resultado do trabalho de artistas e grupos de artistas que ocupam o espaço público com o objetivo de espalhar suas criações (OLIVEIRA; DIOGO, 2015).

Segundo o autor, a tecnologia utilizada na produção do primeiro cartaz, (do francês Saint-Flour) foi a impressão tipográfica, no século XV. “O cartaz era feito em manuscrito e não tinha imagens, devido à limitação técnica desse tipo de reprodução, que não permitia impressão colorida e com formas” (OLIVEIRA, 2015, p 7).

Uma das utilidades do cartaz ao longo da história, foi durante a primeira guerra mundial (1914-1918), com a tarefa de promover e propagar ambas as partes que se enfrentavam, era fundamental na disseminação dos caminhos da guerra, tanto as vitórias quanto as derrotas dos ditadores, e outros elementos históricos (OLIVEIRA, 2015).

A Primeira Guerra Mundial conferiu ao cartaz um papel de elevado teor persuasivo: o da propaganda política. Em alguns países, como os Estados Unidos e a Alemanha, essa função ultrapassou o período dessa guerra. Durante o conflito, os países desenvolveram estratégias eficazes para manipular a grande massa da população, com o intuito de provocar sentimentos de revolta e raiva em relação às nações inimigas, explorando conceitos de glória nacional e coragem militar. Até aquele período, a persuasão de massas nunca tinha sido tão explorada em cartazes (OLIVEIRA, 2015, p 8).

Já na América Latina, um exemplo da utilização dos cartazes foi contra a repressão durante a ditadura militar nos anos 1960 e 1980. Aqui no Brasil, segundo Oliveira, “Enquanto os militares reprimiam os protestantes, parte da população e organizações contrárias à ditadura saíam às ruas para protestar e colar cartazes reivindicando direitos e o fim do militarismo. Dessa forma, fortalecia-se a oposição aos ditadores” (OLIVEIRA, 2015, p 13). É importante “Ao mesmo tempo, o mesmo mecanismo era utilizado pelos militares para atingir os cidadãos contrários ao militarismo. Eles colavam cartazes, por exemplo, de pessoas às quais chamavam de “terroristas”, que lutavam pela liberdade de expressão, entre outros direitos (OLIVEIRA, 2015, p 13).

Sobre a prática do lambe, segundo o autor Padovani (2019, p. 9) o ponto de partida para localizá-lo no universo da arte, convém analisar a compreensão da cidade como espaço para as artes à partir de Peixoto (2009), expõe que: “Sua reflexão sobre a relação da arte com o lugar que ocupa aponta a ampliação do espaço que a arte pode ocupar: por tradição, o museu, a galeria, a biblioteca, a

residência (e seus espaços) de colecionadores, dentre outros”. Cabendo críticas ao funcionamento, e dificuldade de acesso do público a esses locais, os horários de funcionamento, os valores cobrados, as restrições de conduta e outros que em muitos momentos inviabilizam o acesso da população.

Nesse sentido, calha a ideia de Peixoto (2009, p. 11) de que “As cidades são as paisagens contemporâneas. [...] é a cidade contemporânea que se abriu com vigor à experiência de tirar a obra de arte de espaços “sacros” (as instituições culturais que as abrigam) para levá-las a outros sítios, não necessariamente topográficos, ou seja, a campos concebidos pelo diálogo e pelas articulações de tais obras com outras linguagens, outros suportes e outros lugares da cidade. Como anotou Peixoto (2009, p. 13), “O cruzamento entre diferentes espaços e tempos e os diversos suportes da imagem — pintura, fotografia, cinema e vídeo — e a arquitetura, constitui a paisagem das cidades (PADOVANI, 2019, p. 10).

Figura 6 - Lambe LGBTQIAP+



FONTE: REDAÇÃO MUNDOMAI, 2016. Lambe nas ruas de São Paulo).

Em São Paulo, entre poemas e posters feministas, surge o projeto colaborativo LGBTour. Os lambe-lambes trazem frases que dão visibilidade às orientações sexuais, identidades de gênero e deixam a cidade mais colorida. As artes estão disponíveis no site do projeto para serem baixadas, impressas e coladas por qualquer pessoa (REDAÇÃO MUNDOMAI, 2016).

A arte de rua, na forma lambe-lambe, é uma interação com o ambiente, que pode ser colada, fixada ou posta em muros e postes e evidencia inúmeras situações. Como já exposto, a arte sempre pode ser usada para enfrentar formas de violência, exploração e opressão, mas também para reforçar o sistema de dominação e controle. “Como arte urbana e como produção artística contemporânea, o lambe-lambe se associa com iniciativas artísticas de matiz popular que recorrem aos espaços citadinos

acessíveis ao público em geral.”. Incluindo assim postes, calçadas, portas, portões, muros, paredes e outros. “Como tal, a arte urbana, ou seja, o lambe-lambe, expressa-se em formas e espaços que cruzam as linhas que limitam o espaço da cidade em público e privado”(PADOVANI, 2019, p. 20).

[...] maneira de democratizar o acesso à arte e tentar comunicar uma ideia utilizando a própria cidade como suporte. Todo o conceito aqui apresentado não está implícito no trabalho final em si, porém o espectador emancipado é capaz de observar esta ação e tirar suas próprias conclusões e reflexões acerca da obra (PADOVANI, 2019,p,29-30).

Para ilustrar um acontecimento atual que fez uso de lambe-lambe, evidencia-se o Movimento Passe Livre (MPL), ocorrido em 2013, que organizou protestos pelas capitais brasileiras, reivindicando a interrupção do aumento da tarifa, e a instalação do transporte público gratuito. Dentro disso, o lambe teve um papel fundamental na divulgação da agenda de mobilidade urbana e na realização das movimentações planejadas, gerando resultados em São Paulo. “A partir desse acontecimento, que teve grande repercussão em todo o país, essa mídia alternativa se popularizou no território de São Paulo, principalmente nas regiões centrais, onde é possível identificar lambe-lambes com diferentes discursos e narrativas”(OLIVEIRA, 2015, p 14).

Figura 7 - Manifestação Passe Livre (MPL).

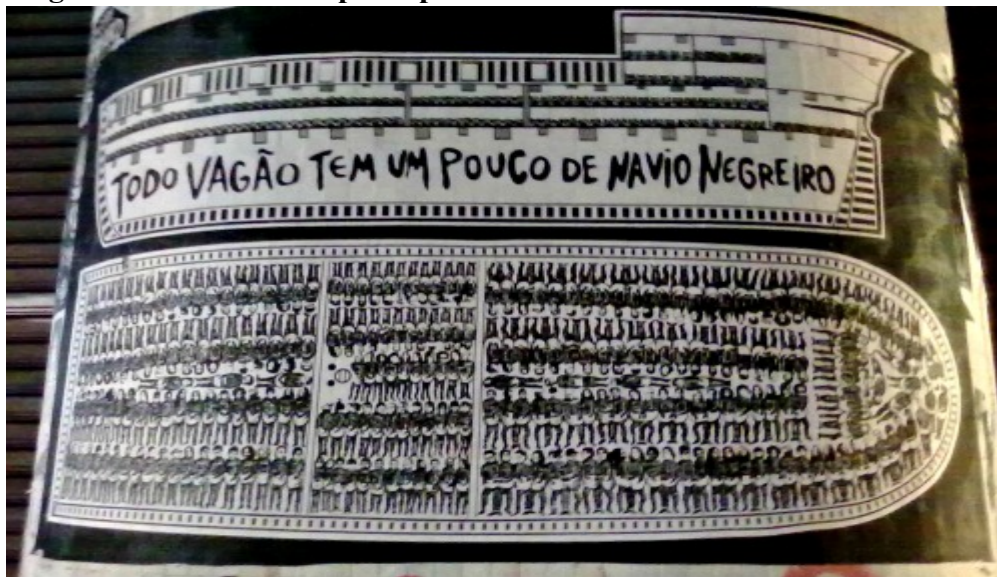


Fonte: Manifestantes protestam contra o aumento da tarifa de ônibus e metrô em São Paulo Wikimedia Commons/Divulgação (STAEELLES; DE MELO, 2021).

O registro deste movimento, muito atual, ocorrido em 2013, mas que teve fortes repercussões, se estendendo no momento atual, na vida política do país, permite evidenciar o papel da arte na articulação de movimentos, na representação das suas demandas, na síntese das ideias e reivindicações,

na exposição de informações necessárias para o andamento das atividades. O lambe- lambe pode e deve ser usado como uma forma de resistência. Nesse exemplo temos o uso de cartazes e faixas com frases de impacto, e informação sobre o que está sendo reivindicado, material esse que os manifestantes levaram para a rua e utilizaram como ferramenta de enfrentamento em 2013.

Figura 8 - Lambe transporte público.



Fonte: Lambe fotografado na Rua Augusta, em São Paulo (Cola e papel, 2013).

Aqui é possível observar uma crítica ao sistema de transporte público brasileiro, fazendo uma alusão ao tráfico de africanos negros para as Américas e outras colônias Europeias dos séculos XV ao XIX para uso de mão-de-obra escrava. Uma das maiores violências já registradas na história da humanidade, existindo sequelas até os dias atuais, principalmente no Brasil. “A travessia do continente africano para o Brasil era feita nos porões dos navios negreiros, com os negros empilhados da maneira mais insalubre e desumana possível, sendo que muitos deles nem sequer chegavam vivos, tendo seus corpos atirados ao mar” (SANTANA, sem ano).

A maioria esmagadora de pessoas que dependem do transporte público no Brasil são pobres, moradoras de regiões mais afastadas dos grandes centros e trabalhadoras. Segundo uma pesquisa feita pelo Metrô, quem perde mais tempo para se deslocar são as pessoas que mais precisam do transporte público. “Mais de 50% dos deslocamentos na Grande São Paulo são feitos de transporte público [...] São mais de 17 milhões de pessoas viajando por dia, quase nunca em situação ideal. As viagens duram, em média, 67 minutos. Nos transportes individuais é metade do tempo” (G1, São Paulo, 2013).

O uso dessas diferentes formas de expressão (poemas, fotos, frases), dentro da cultura do lambe, amplia seu alcance, fortalece seu vínculo artístico, e possibilita que a mensagem seja

espontânea, e o autor desconhecido. No Baixo Augusta “ [...] foi utilizado como uma mídia que impacta o aspecto visual da cidade por meio de um discurso contra hegemônico, propondo outras opiniões, soluções e maneiras para abordar os problemas urgentes da capital, politizando o debate” (OLIVEIRA, 2015, p 21). Com reivindicações políticas e sociais dos indivíduos. E “[...] enquanto meio de comunicação, se insere justamente onde a opressão simbólica se faz presente: nos muros que dividem a cidade pública da cidade privada. Além disso, ele contribui para a produção cultural que ocupa o território do bairro” (OLIVEIRA, 2015, p 21).

Figura 9 - Poema urbano



Fonte:(CARDOSO, 2013).

A Imagem 9 destaca o poema escrito pelo artista Ellion, na capital paulista, denota que a cidade é o espaço do concreto, dos muros, paredes, rotas, saídas, sendo a poesia em um espaço visível dá o potencial humano, sociável, afetuoso do espaço. Assim, aborda o potencial da arte de rua na mudança social, e a discriminação presente na sociedade.

Figura 10 - Poema urbano 2 Mariana-MG .



Fonte: (CARDOSO, 2013)

O autor nessa obra faz uma crítica ao Estado Brasileiro mencionando a capital do país, Brasília, onde localiza-se a sede do Poder Executivo Federal, o Palácio do Planalto, e a cidade de Mariana-MG, que em novembro de 2015, sofreu com um crime da Vale, se caracterizando como enorme tragédia do rompimento da barragem da Samarco, que entrou para a história mundial como um dos crimes ambientais, sociais e econômicos mais destruidores (CRESS-17, 2020).

A lama de rejeitos tomou conta da cidade mineira, matou 19 pessoas, intoxicou o Rio Doce e contaminou toda sua extensão até chegar à região de Regência, onde as águas intoxicadas do rio avançaram pelo mar e ocupando, assim, o litoral capixaba. [...] Milhares de famílias que moram nas cidades cortadas pelo Rio Doce, e que dependem diretamente do Rio para sua

sobrevivência, foram prejudicadas. [...] E, mesmo cinco anos depois, essas famílias ainda sofrem com as consequências desse crime (CRESS-17, 2020).

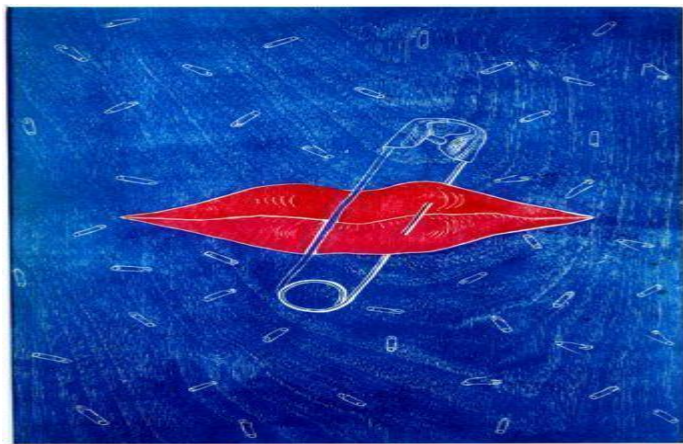
Salienta-se que está sendo empenhado um esforço em evidenciar as inúmeras manifestações da arte de rua, a qual deve ser usada como resistência, tal como durante as manifestações de luta e de resistência à ditadura no país, período marcado pela censura, muitas mortes, violência, tortura e extrema repressão. Realidade vivida a muito tempo pela população preta, indígena e pobre no país.

Conforme apuração que consta no "Dossiê" publicado pela Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos, as violências atingiram cifras muito elevadas no Brasil: mais de 50 mil presos nos primeiros meses depois do golpe, 475 mortos e desaparecidos políticos, 10.034 pessoas submetidas a inquérito e 7.376 indiciadas por crimes políticos, 130 banidos, 4.862 cassados, 6.952 militares atingidos, 1.188 camponeses assassinados, 4 condenados à pena de morte e milhares de exilados.

Apesar de elevados, esses números não oferecem a real dimensão das violências que foram praticadas pela ditadura militar em nosso país. Primeiro, porque é impossível medir em números o grau de violências de uma ditadura. Segundo, ainda que isso fosse possível, esses números não representam a totalidade das violências cometidas, pois muitos casos ainda não conhecidos estão de fora das listas oficiais existentes sobre esses temas (Comissão da Verdade do Estado de São Paulo - Rubens Paiva, 2012-2015).

E esses registros demonstram o quão importante é o papel da arte em contar a história do ponto de vista de quem lutou e viveu essa guerra, e não apenas dos grandes veículos da mídia.

Figura 11 - Boca com Alfinete.



Fonte: ROSSI, 2008.

Nascido na Etiópia, em 1949, e de nacionalidade italiana, o artista Alex Vallauri veio para São Paulo em meados da década de 1960. Apesar da morte precoce aos 37 anos, Vallauri é um dos

expoentes da chamada Geração 80 e ficou conhecido como o precursor do graffiti no Brasil (BIENAL, São Paulo, 2013).

Em meados das décadas de 1960/1970, os países da América Latina viveram uma sucessão terrível de ditaduras. Como aponta Silva (2022), grande parte delas militares, com apoio e influência dos Estados Unidos, que estava na busca por controle dos países, em decorrência da Guerra Fria, a fim de evitar o fortalecimento de movimentos vinculados ao comunismo. No Brasil, ela teve início em 1964, após golpe militar, no governo do então presidente João Goulart. Neste período, os militares controlavam a mídia, e censuravam as denúncias ou críticas ao golpe.

Com a imprensa sem autonomia e liberdade, as violações de direitos humanos, os casos de corrupção, os dados da economia do país, ou qualquer fato que pudesse ameaçar os interesses e o poder dos militares, passaram a ser maquiados ou simplesmente censurados (ADUR-RJ, 2021).

Nesse período, foi explícito o uso da violência como instrumento de repressão a quem se posicionasse contrário à ditadura vigente. Grupos como sindicalistas, estudantes, integrantes de movimentos sociais, pessoas pretas e indígenas, que se movimentaram contra as brutalidades e absurdos da ditadura, eram vistos como subversivos/ rebeldes, além de serem duramente perseguidos, torturados, e mortos. (ADUR-RJ, 2021).

Organizações da classe trabalhadora, movimentos sociais, sindicais e políticos passaram a ser considerados ilegais, e começaram a acontecer na clandestinidade, ainda como aponta o artigo (ADUR-RJ, 2021). Pessoas próximas de membros dessas organizações, como familiares, conhecidos e vizinhos, também sofreram fortes perseguições, e foram assassinadas pelos militares.

É importante ter em mente que durante o período da ditadura a classe trabalhadora foi diretamente atingida, precarizando ainda mais sua condição de vida. Entendendo que no Brasil, a maior parte da classe trabalhadora é preta, o racismo teve um grande aprofundamento nesse período. As políticas racista de perseguição aos movimentos negros dessa época colocaram a polícia, extremamente repressiva, dos militares a disposição para perseguir, prender, torturar e assassinar militantes não só do movimento negro, mas também do movimento operário, ser preto era sinônimo de ser inimigo dos ditadores, como aponta Renato Shakur, repressão essa que não se restringiu apenas as pessoas pretas em si, mas também passou a afetar as favelas, com políticas de remoção de favelas (SHAKUR, R. 2020). “A repressão policial estava a serviço de um estado autoritário que colocava o negro sob

suspeito apenas por sua aparência, seus cabelos crespos black power, sua cultura, os bailes black organizados nas periferias e favelas cariocas” (SHAKUR, 2020).

Essas posturas racistas e preconceituosas por parte dos militares com as favelas e periferia, incentivou uma política de planejamento urbano, como observa Shakur (2020), planejamento esse que tinha como objetivo tirar a população preta de centros urbanos, e “realocar” para lugares em condições precárias de saneamento e moradia. Baseados em argumentos completamente racistas, associando e corroborando com estereótipos que associam a pobreza e o trabalhador à criminalidade. A ditadura militar brasileira se utilizou do racismo, seja a partir de expediente de repressão política, seja pelo mito da democracia racial, para perseguir, matar, torturar e explorar trabalhadores e trabalhadoras negras (SHAKUR, S. 2019).

4. CAPÍTULO 3 - A CRIMINALIZAÇÃO DE CULTURAS PERIFÉRICAS E A IMPORTÂNCIA DA ARTE DE RUA NA CONSTRUÇÃO DO SUJEITO.

É o que eu digo e faço, não suponho, sou milionário do sonho
É o que eu digo e faço, não suponho, sou milionário do sonho
É difícil para um menino brasileiro, sem consideração da sociedade
Crescer um homem inteiro, muito mais do que metade
Fico olhando as ruas, as vielas que ligam meu futuro ao meu passado
E vejo bem como driblei o errado, até fazer taxista crer
Que posso ser mais digno do que um bandido branco e becado
Falo querendo entender, canto para espalhar o saber e fazer você perceber
Que há sempre um mundo, apesar de já começado, há sempre um mundo pra
gente fazer
Um mundo não acabado
Um mundo filho nosso, com a nossa cara, o mundo que eu disponho agora foi
criado por mim
Euzin, pobre curumim, rico, franzino e risonho, sou milionário do sonho

(Emicida, Elisa Lucinda)

Como já vimos ao longo deste trabalho, o Brasil é um país com longo histórico de colonização alicerçado sob o regime de produção escravista, bases essas que afetam a vivência da população pobre e preta até os dias atuais.

No contexto brasileiro, a transição da exploração da mão de obra escravizada no processo de produção para a relação de venda da força de trabalho por parte do trabalhador livre transformou o segmento econômico no Brasil, gerando uma superpopulação relativa de seres humanos – especificamente os pretos e pardos – caracterizados como desclassificados sociais, que compreendiam os pobres e pessoas escravizadas recém-libertas não absorvidas pelo mercado e que, diante das circunstâncias, estariam fadadas ao subemprego e ao quase-assalariamento (BARBOSA, 2003). Para além da transmutação da população negra em uma superpopulação relativa, Lélia Gonzalez (2018) enfatiza que os pretos e pardos não apenas passam a compor um exército industrial de reserva, mas uma massa marginal crescente diante da falta de acesso a atividades inseridas no mercado hegemônico (Grifos da autora). Estas condições resultaram na proletarização tardia da população negra – diante da única possibilidade de absorver as sobras do mercado absorvido na maioria pelos imigrantes europeus e pelos cargos públicos que englobavam os nacionais – e na interiorização da dominação de uma autoimagem desfavorável (HASENBALG, 1983) (CARVALHO, 2021, p. 3,4).

O sistema colonial maturou o comércio e as relações que posteriormente seriam a marca do capitalismo, fazendo uso de extrema e brutal violência com o aval do Estado contra classes oprimidas principalmente a população preta. “Marx (1985, p. 108) reconhece a escravidão como “uma categoria econômica como qualquer outra”, no sentido do reconhecimento do papel fundamental da dominação escravagista com base na raça como sustentáculo das colônias, do comércio universal e como eixo impulsionador da indústria moderna”. Esse sistema influencia até hoje nos direitos e nas posições que essas classes podem ocupar na sociedade, seja em relação a oportunidades de emprego, estudo, lazer, moradia, saúde, dentre outros (Carvalho, 2021, p. 4).

Nesse sentido, vale lembrar os clássicos exemplos de criminalização da cultura popular brasileira na transição do regime imperial para o regime republicano, como foi o caso da capoeira, da umbanda, do maxixe e do samba. A capoeira, como diria Jorge Amado, “a luta mais bonita do mundo, porque é também uma dança” (Amado, 2008), foi expressamente criminalizada no Código Penal de 1890, no título dos crimes contra a pessoa e a propriedade, no artigo 402 que também tipificava a “vadiagem”, ou seja, criminalizava aqueles que não estavam inseridos no mercado de trabalho (LARRUSCAHIM, SCHWEIZER, 2015, p. 16).

Segundo o autor é possível afirmar então que a criminalização de expressões artísticas e da

própria existência do sujeito de determinadas classes sociais advém de uma “moral” construída e embasada em valores racistas, e de interesses capitalistas de exploração e controle de classe.

Nesse sentido Serafim e de Azeredo (2011), lembram que a criminalização de elementos da cultura Afro-brasileira no início da República está intimamente ligada à recepção da ideologia liberal capitalista para o incipiente “mercado de trabalho” que surge após a abolição da escravidão. Se no regime colonialista a capoeira representava a corporificação da resistência dos escravos contra o sistema de opressão imposto pela classe latifundiária, no novo regime de acumulação capitalista, a capoeira continua funcionando como a representação simbólica da insurgência. Como tal, a capoeira precisa ser contida através da lei penal, bem como a vadiagem que no recente estabelecido modo de produção capitalista representa uma subversão do imperativo da máxima exploração da força de trabalho para a produção da mais-valia. (LARRUSCAHIM, SCHWEIZER, 2015, p.16,17).

A partir dessa análise do contexto de criminalização cultural no Brasil, vale lembrar que o grafite e a pixação enquanto expressões artísticas nos espaços urbanos, já tratados em capítulos anteriores, também são alvos desse sistema opressor e violento.

A criminalização do ato de rabiscar, de intervir visualmente no espaço urbano também aparece desde o Código Penal de 1890, como uma das contravenções referentes ao uso ilegal da arte tipográfica. O artigo 387 definia como contravenção o ato de "Afixar em lugares públicos, nas paredes e muros das casas, sem licença da autoridade competente, cartazes, estampas, desenhos, manuscritos, ou escrever disticos ou letreiros”

Embora o Código Penal de 1940 (mesmo em suas posteriores reformas), não tenha criminalizado a pixação especificamente, até o advento da Lei 9605/98 (Lei dos crimes ambientais), o pixo (como a pichação) era punido como crime de dano contra o patrimônio, previsto no artigo 163 e do Código Penal. O tipo penal consiste em destruir, inutilizar ou deteriorar coisa alheia e não traz previsão na forma culposa. Ou seja, é necessário que o sujeito ao praticar o delito possua o dolo, a vontade direta de destruir, inutilizar ou deteriorar o tal patrimônio alheio. Nesse sentido, poderíamos pensar perfeitamente na tese de que pixo jamais poderia ter sido enquadrado como crime de dano, pois conforme Cripta Djan nos lembra, “[...] o pixo não INUTILIZA uma parede, um muro. O muro continua apto a cumprir sua função. Mas seu SIGNIFICADO muda. A ressignificação do espaço público por meio de intervenções estéticas constitui uma importante tradição da arte contemporânea, excedendo a esfera da própria pixação, vetor mais radical da arte urbana, que acaba por sofrer uma discriminação descabida.” (DJAN, 2015, p. 49 apud LARRUSCAHIM, SCHWEIZER, 2015, p. 20).

Desde de o seu início, a prática de pixação é mal vista e, portanto, condenada, e a mídia tem um papel fundamental na propagação no processo de criminalização “no fim dos anos 1980, o discurso midiático dominante tendeu para definir o pixo como sujeira, vandalismo ou em vários casos até como terrorismo”(LARRUSCAHIM, SCHWEIZER, 2015, p. 21, 22). Por consequência, o discurso de ações repressivas contra esses “inimigos públicos” se fortaleceu cada vez mais, inclusive no meio político “[...] dominando a percepção sobre pixo na mídia, no discurso político e mesmo na linguagem cotidiana, influenciando na progressiva demanda de respostas legislativas cada vez mais repressivas. (LARRUSCAHIM, SCHWEIZER, 2015, p. 21, 22).

Após quase sete anos de tramitação no Congresso Nacional, é aprovada a Lei 9605/1998 (Lei dos Crimes ambientais) que trazia na redação original do artigo 65 a tipificação tanto do pixo quanto do grafite, que passaram a ser considerados como crimes contra o ordenamento urbano e o patrimônio cultural (LARRUSCAHIM, SCHWEIZER, 2015, p. 22).

Segundo Larruscahim, Schweizer (2015): “Vale a pena observar que desde o texto inicial da lei, já existe uma espécie de censura criminalizadora quanto ao uso desse espaço. Tanto o pixo como o grafite, eram entendidos como atos de “conspuração” [...]” (LARRUSCAHIM, SCHWEIZER, 2015, p. 22). Os autores ainda evidenciam que;

Essa censura criminalizadora é explicitamente declarada na Lei 12.408/2011, que estabeleceu a nova redação para a Lei 9605/98 a descriminalização condicionada da prática do grafite, quando realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística [...] (LARRUSCAHIM, SCHWEIZER, 2015, p. 22).

É possível dizer então que a legislação e a mídia entre a virada do séc XX para o XXI, tiveram um papel importante na construção desse discurso de demonização da pixação de maneira oposta ao grafite. No texto do projeto de lei (PL 706/2007) a argumentação era basicamente sobre combater a pixação e valorizar o grafite, já que agora o mesmo estava sendo entendido como manifestação artística e cultural (LARRUSCAHIM, SCHWEIZER, 2015, p. 22).

O texto final da lei coloca o Brasil como o único país do mundo em que a legislação penal normatiza duas categorias de intervenções visuais no espaço urbano de forma dicotômica, através da oposição dos conceitos de “arte” e “conspuração”. Isso porque a pixação segue criminalizada e equiparada ao ato de sujar, macular, manchar, enquanto o grafite é elevado ao status de arte, desde que realizado com a autorização do proprietário e com o “objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística” (LARRUSCAHIM, SCHWEIZER, 2015, p.23)

Evidencia-se que a defesa da propriedade privada, estabelece normas para o uso do espaço público e quem pode fazer este uso. Assim, o ato de “rabiscar” a cidade, ou seja, imprimir intervenções sensíveis é vista com maus olhos. Existe um mercado que até pode aceitar uma fração da arte de rua, desde que dentro de determinados padrões impostos para o que é arte, fora esse padrão, há o processo de criminalização tanto das obras, quanto dos artistas, como é o caso da pixação no Brasil.

Em janeiro de 2017, o então prefeito da cidade de São Paulo, João Doria Jr, recém eleito, anuncia um programa, que segundo a comunicação oficial “[...] o principal objetivo é a melhora na zeladoria urbana e o resgate da autoestima do paulistano, em ação integrada entre poder público, iniciativa privada, ONGs e cidadãos” (SECRETARIA, 2017). O projeto se chamava “Cidade Linda”, e

tinha mais de 20 obras divididas entre limpeza e manutenção de ruas, praças e outros (MARTINS,2017, p. 122).

Figura 12 - Apagamento na Avenida 23 de Maio em 2017.



Fonte: LEAL, 2020.

Porém, analisando o contexto brasileiro, tal como já abordado neste texto, não é difícil imaginar o que um político branco da alta classe econômica brasileira, que trabalhava em favor dos grandes empresários da capital, queria limpar da cidade, sendo este o seu objetivo promover uma limpeza da estética urbana.

Durante a primeira ação, na região central de São Paulo, pessoas em situação de rua foram deslocadas para um espaço recém-cercado por telas verdes, eram o primeiro alvo da

limpeza. A atividade contou com a presença do prefeito vestido de gari e foi acompanhada por fotógrafos e cinegrafistas. A partir deste dia, as ações do programa tornaram-se importante instrumento de propaganda e comunicação de Doria (LEAL, 2020, p. 242)

E esse foi apenas o começo das ações dessa dita “limpeza” na cidade, não demorou muito para o grafite e principalmente a pixação virarem o alvo do programa. Em 2017, ainda no mês de janeiro, no dia 14, na famosa Avenida 23 de Maio, conhecida pela extensa exposição de grafite e pixação pelos muros foi literalmente atacada por agentes do governo, sendo que grandes trechos dos murais foram cobertos com tinta cinza. Ação essa que contou mais uma vez com a presença do próprio prefeito, que fez questão de associar a sua imagem, como explica a autora: “Doria apareceu vestido com o uniforme da equipe de remoção de pichações, empunhando um motocompressor. As imagens do prefeito pintando a mureta de cinza circularam amplamente nos grandes meios de comunicação e redes sociais. As remoções, que perdurariam todo final de semana, despertaram a comoção de parte da população, inclusive de parcelas que até então apoiavam o prefeito” (LEAL, 2020 p. 242).

As falas do prefeito, ao mesmo tempo que incorporavam regras existentes, defendiam a elaboração de novas normas e o enrijecimento das sanções. Dória assumiu, assim, o papel de empreendedor moral e deu início ao empreendimento de reprimir, disciplinar e punir aqueles e aquelas que pintam na rua. As inscrições e seus autores, reunidos respectivamente sob os termos pichações e pichadores, foram associados ao feio, à desordem e ao crime, tríade que procurava expor e rotular publicamente as ações e comportamentos considerados errados pelo empreendimento moral. Este tipo de discurso sobre as inscrições visuais urbanas não é exatamente novo, ele remete a uma teoria que ganhou evidência nos anos 1980 e inspirou projetos de combate à pichação em diferentes cidades: a teoria das janelas quebradas⁸, de George Kelling e James Wilson (1982). Ao refletir sobre a relação entre crime e desordem a partir de um experimento realizado nos Estados Unidos, os autores concluem que a supervalorização de crimes violentos deixa em segundo plano outras fontes que seriam fundamentais para compreender a relação entre medo e desordem nos espaços públicos (LEAL, 2020, p. 249).

A criminalização não ocorre somente frente às formas artísticas visuais, como já destacado sobre o grafite e o pixo, mas em todas as formas de manifestações da população afastada dos centros de poder, no caso, a população preta e periférica. Assim, operações, como a Cidade Linda, se assemelham com a sugestão legislativa nº 17/2017 escrita por Marcelo Alonso (empresário) da cidade de São Paulo para o portal E-cidadania (BRASIL, 2017). Proposta de lei, que tinha como objetivo tornar os bailes funk em crime de saúde pública, a justificativa era de que o funk promovia o uso de álcool e drogas,

⁸ “A teoria das janelas quebradas é elaborada, então, como uma analogia para explicar este raciocínio: eles descrevem uma série de acontecimentos que teriam relação causal com janelas quebradas não consertadas em um bairro, entendidas como um disparador da decadência urbana e de comportamentos desordeiros. Baseados nessa teoria, eles defendem sanções mais rígidas aos crimes de menor potencial ofensivo, uma vez que, segundo sua avaliação, tais infrações impactam negativamente a manutenção da ordem dos espaços urbanos e a qualidade de vida nas cidades” (LEAL, 2020, p. 250).

orgias, pedofilia, exploração sexual e apologia ao crime, cabe pontuar que a discussão que se faz presente não é de averiguar se estas acusações são verídicas, entretanto as acusações realizadas são comuns em outras festividades e nem por isso são criminalizadas.

A proposta Legislativa nº 17/2017 foi para a decisão pública por votação na internet e chegou a receber quase 22 mil assinaturas em forma de apoio, a proposta foi debatida no Senado e felizmente não foi aprovada justamente por ferir o direito constitucional art.5, inc. IV, que garante a liberdade de manifestação artística:

O que entendemos não ser juridicamente defensável, portanto, é a criminalização do funk enquanto gênero musical e manifestação artística, ante o direito de livre manifestação do pensamento, constitucionalmente garantido no art. 5º, inc. IV, da Constituição Federal. Não nos devemos esquecer, por fim, que em tempos não longínquos outros gêneros musicais populares já foram vítimas de perseguição. O samba, outrora, foi considerado ritmo lascivo e pertencente à gente da “ralé”. No mesmo sentido, o jazz já foi considerado um estilo musical degenerado, de gente “impura”. Todavia, embora se tenha tentado, o Estado nunca conseguiu proibir a manifestação da cultura popular. A sabedoria do tempo ensinou que não se consegue algemar o pensamento; ele sempre encontrará um caminho para se libertar (ROMARIO, 2017) .

Acusações realizadas na proposta de criminalização do funk tratando como crime de saúde pública, apologia ao crime ou “subcultura” são feitas embasadas em rótulos equivocados construídos também pela mídia e por um sistema racista epistêmico, que busca desqualificar e estigmatizar uma manifestação cultural popular de uma determinada população.

O Brasil possui um histórico de repressão às expressões de arte populares como já abordado até aqui, a criminalização da cultura urbana se intensifica quando comparada com expressões culturais advindas de uma classe social e racial específica, temos cicatrizes históricas de criminalização da cultura negra desde a capoeira ao samba que foi considerado crime de vadiagem na década de 1890 (ANTUNES 2022 p. 20).

. O poder punitivo estatal não acontece de forma espontânea são projetos de extermínio, encarceramento e criminalização respaldados pelo poder punitivista estatal que age de forma seletiva:

Primordialmente, Alessandro Baratta (2011, p. 161) ao tratar sobre a criminalidade, reconhece que esta não é ontológica. Os valores de licitude/ilicitude, normalidade/desvio, permitido/proibido partilhados por determinada sociedade não são condições inerentes da natureza, como afirmaram algumas escolas do pensamento criminológico (principalmente, o positivismo), eles mudam com o desenvolvimento histórico da humanidade. Dessa forma, cabe às pessoas, no decorrer da história, tecer os paradigmas de uma civilização. Assim, para o estudioso, a definição do que é crime e de quem pode ser considerado criminoso, diz respeito às estruturas de poder de uma determinada sociedade, em especial, sobre os interesses de quem possui os meios de controle de controlá-la. A criminalização, portanto, opera por meio de um mecanismo de seletividade penal, no qual são definidas as condutas criminosas e os/as comportamentos desviantes. Na prática, esse papel é desempenhado pela classe dominante, que

nas sociedades capitalistas é a detentora do capital, ou seja, predominante na composição economia e política nacionais. Neste sentido, de acordo com Baratta (2011, p. 161) a criminalidade seria um “bem negativo, distribuído desigualmente conforme hierarquia de interesses fixada no sistema socioeconômico, conforme a desigualdade social”(GUEDES, 2021 p.16)

Com a criminalização dos bailes nas favelas, cria-se a possibilidade de ampliar ainda mais o papel do Estado para realizar operações da polícia nesses espaços, assim, podemos citar também a “Operação Pancadão” sob o governo do Prefeito João Doria, “PM de SP fez mais de 7,5 mil operações contra pancadões em 2019 e diz que 'espírito é preventivo’”(G1, São Paulo, 2019), o que acontece é que na maioria das vezes ocorrem mortes de jovens inocentes da periferia em ações truculentas como no Baile da D7, na cidade de Paraisópolis-SP, que terminou com a morte de nove jovens de idades entre 14 a 23 anos, após a abordagem violenta da polícia no baile, jovens com sonhos, famílias e objetivos tiveram sua vida interrompida pelas ações da polícia militar de São Paulo (G1, 2019).

Achille Mbembe filósofo e cientista social camaronês, aborda em uma de suas principais obras a noção de Necropolítica, enquanto um instrumento de controle que o Estado exerce sobre a população, o poder de definição de quem morre e que vive o autor mostra de que forma o Estado Branco estrategicamente desde o fim do período escravista visa o extermínio da população preta e pobre, tanto pelo poder de escolha de quem vive e o apagamento sistemático da sua cultura. “Minha preocupação é com aquelas formas de soberania cujo sujeito central não é a luta pela autonomia, mas a instrumentalização generalizada da existência humana e da destruição material de corpos humanos e populações “ (MBEMBE, 2016, p. 125). A Necropolítica baseada no contexto histórico brasileiro, revela que a mira do Estado sempre encontra um corpo preto sendo um projeto da burguesia de controle dessa população.

Outro exemplo de criminalização foi a acusação do Dj de funk Renan Santos da Silva, conhecido como Renan da Penha, em 2019, pelo crime de associação ao tráfico de drogas no Complexo do Alemão, no Baile da Penha no Rio de Janeiro (G1 2019). A prisão do artista foi embasada em acusações de testemunhas dos bailes como olheiro do tráfico e a realização de bailes clandestinos, entretanto, não houve provas nas acusações. O Dj Renan da Penha já havia sido absolvido em primeira instância, todavia, o Ministério Público (MP-RJ) entrou com recurso condenando-o em segunda instância a seis anos e oito meses, a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), do Rio de Janeiro, publicou uma nota em seu site oficial questionando a decisão da prisão pela ausência de provas e justificou a condenação do mesmo como ato racista, solicitando reavaliação do caso “O controle das

classes sociais subalternas e marginalizadas pelo Estado brasileiro é realizado por intermédio de processo de criminalização cujo critério determinante é a posição de classe do “autor” e de sua cor de pele” (OAB/ RJ, 2019). Protesto artísticos e populares foram realizados durante todo o processo, reivindicando a liberdade ao Dj Renan, o artista ficou popularmente conhecido após movimentar um dos maiores bailes funk do Rio de Janeiro, titulado como “Baile da Gaiola”, o Dj também foi um dos pioneiros na produção “do funk 150 bpm” vertente musical funk que consiste em um ritmo de funk com 150 batidas aceleradas por minuto, no mesmo ano, o artista ganhou o prêmio de Canção do Ano com a música “Baile da Gaiola”, após sete meses de prisão, a justiça concedeu habeas corpus dando liberdade ao artista.

As expressões artísticas de rua são formas diferentes de resistência de classes situadas como minorias e subalternizadas nas expressões artísticas musicais como o funk e o samba, como também nas demais manifestações abordadas neste estudo. Tal processo perpassa pela ótica do Estado Penal Racial que deixa evidente que seu alvo seja a população que está às margens das cidades, sobretudo, a população preta e periférica, sendo este um projeto de morte e encarceramento em massa afetando assim diretamente o processo de construção de identidade dos indivíduos desses determinados grupos sociais, reproduzindo a lógica dominante de apagamento cultural das manifestações populares e estigmatização da identidade da população presente nas comunidades.

Segundo Berlatto (2009), a construção da identidade social se dá pela relação que o sujeito estabelece com a sociedade, em outras palavras, a identidade social é construída também com base nas expectativas determinadas pelos grupos sociais. “Nessa perspectiva, as forças simbólicas entre os grupos são diferentes. Grupos com menor força simbólica, devido ao pouco reconhecimento que sua ocupação tem na sociedade, estão mais propensos a ser marginalizados e estigmatizados” (BERLATTO, 2009, p.151).

Partimos da ideia de que a identidade social de um indivíduo está associada ao conjunto de vinculações de um sistema social. Quer dizer, é a identidade social que permite ao indivíduo localizar-se e ser localizado socialmente. No entanto, nem todos os grupos dispõem das mesmas capacidades de identificação. É a posição no sistema de relações que os liga, que lhes concede este poder, visto que a identidade de um determinado indivíduo é construída pelo meio social. E o processo de construção dos estigmas acontece na medida em que as expectativas não são satisfeitas (BERLATTO p.150, 2009).

Nesse sentido, entendendo a importância que o espaço em que o indivíduo está inserido tem na construção da sua identidade (tanto coletiva quanto individual) a arte de rua tem um papel fundamental nesse processo. Como aponta a autora:

As instituições culturais, como o hip hop, símbolos e representações são discursos que constituem sentidos e influências que organizam nossas ações e concepções de nós mesmos. Constroem sentido sobre a nação com os quais nos identificamos e, também, constroem identidades (estórias, memórias, imagens), comunidades imaginadas. Devido a sua característica de assimilar elementos da cultura do contexto em que esta [...] age como sensibilizador da população periférica e ganha importância e visibilidade por ser formador de identidades, “não fica na simples denúncia, mas revela-se um ‘construtor’ de possibilidades e de perspectivas de vida” (Duarte, 1999, p.18 apud OLIVEIRA, 2013, p. 16).

Destaca-se a relevância do protagonismo cultural a partir do acúmulo de conhecimentos, vivências, simbologias e afins, que influenciam diretamente na formação da sociedade, e da identidade dos mais variados grupos sociais. “As culturas nacionais são uma das principais fontes de identidade cultural, que é parte da natureza essencial do indivíduo. Possui em si o intuito de unir, é um discurso que representa a diferença como unidade ou identidade unificável através das diferentes formas de poder cultural ”(OLIVEIRA, 2013, p.16).

A identidade é a narrativa de nós mesmos para os outros e esta é inseparável do discurso. O rap é o discurso da juventude negra, excluída e periférica dos centros urbanos e enquanto tal é formadora da identidade dessa juventude marginalizada, como afirma Guimarães: “Construímos uma identidade como narrativa de nós mesmos e também para o outro. Nesse sentido, a identidade é inseparável de uma narrativa e o rap – como narrativa da vida dos jovens negros, excluídos, das periferias dos grandes centros urbanos – aparece como uma forma de construção da identidade desses jovens (Guimarães, 1999, p. 175 apud OLIVEIRA, 2013, p. 17).

Vale lembrar que vivemos em uma sociedade capitalista e “temos que considerar os impactos gerados pela circulação de bens culturais em forma de mercadoria, pois o consumo de bens culturais informa a constituição das identidades e é informado por elas” (OLIVEIRA, 2013, p 17).

O rap então assume um lugar de grande importância na formação sócio histórica e cultural não só do Brasil, mas dos grupos sociais em geral que se identificam e criam formas de fortalecer seus ideais e valores, fazendo uso da expressão artística como uma ferramenta de existência e resistência.

Sendo assim, a cultura do rap vem em contramão à estigmatização do senso comum e objetiva a valorização da periferia e seus moradores, como aponta o autor “A indissociabilidade da narrativa e da identidade é potencializada pelo rap que a transforma em uma forma de inclusão, gerando uma nova forma de expressão artística que não se desloca do seu produtor ou do território onde é produzida.”(OLIVEIRA, 2013, p. 17).

Tomamos como exemplo dessa manifestação e potência do rap a obra do artista Thiago Henrique Miranda, nascido em 1985 em Volta Redonda, Rio de Janeiro. “Conhecido por Thiago Elniño, o rapper negro, arte educador e também pedagogo, é envolvido com a música Rap e o Hip Hop desde os primeiros anos da década de 2000.” (LIMA, 2020 p. 16)

Eu não quero mais estudar na sua escola
Que não conta a minha história, na verdade me mata por dentro
Me alimento da sabedoria de entidades de terreiro
Sou guerreiro da falange de Ogum, zum zum zum
Capoeira mata um, mata mil
Pedagoginga na troca de informação
Papo de visão, nossa construção
Passa por saber quem somos e também quem eles são
Não entrar em conflitos que não tragam solução
Evitar a fadiga, não dar um passo em vão
Quando todo campo de conhecimento é válido
(Pedagoginga, 2017, Thiago Elniño).

O início da música, conforme o trecho ora citada, traz uma crítica do rapper em relação ao modelo de educação racista, a partir do qual há ausência de representatividade positiva da população negra em sua história, negligenciando assim de forma perecível, a sua identidade e sua forma de consciência, “[...] me alimento da sabedoria de entidades de terreiro”, na sequência, mostra a importância deste resgate do conhecimento compartilhado em terreiros de matriz africana e também a capoeira, sendo parte da história de seu povo. Elucidar este processo, evidenciando como parte da cultura e da forma de vida, pode servir como um instrumento contra ao sistema de educação excludente. Em determinado trecho da música, em evidência, o autor usa o termo “pedagoginga” e, logo em seguida, rima “na troca de informação”, enquanto pedagogo e educador popular conta como o rap, o ritmo, e o hip hop em si transmitem conhecimento, e não só como são ferramentas utilizadas em processos pedagógicos. Elniño ainda apresenta um ponto importante sobre a troca e o desenvolvimento de conhecimento e protagonismo da identidade, principalmente da população preta e periférica - “Papo de visão, nossa construção passa por saber quem somos e também quem eles são”. O saber quem eles são é sobre o direito de conhecer a história do seu povo, das suas raízes e construir assim bases sólidas e reais sobre a cultura e identidade. E não a versão mal contada que o sistema racista, escravocrata, classista insiste em difundir ao longo da história.

Mano, vou te falar hein, ô lugar que eu odiava
Eu não entendia porra nenhuma do que a professora me falava
Ela explicava, explicava, querendo que eu
Criasse um interesse num mundo que não tinha nada haver com o meu

Não sei se a escola aliena mais do que informa
Te revolta ou te conforma com as merdas que o mundo tá
Nem todo livro, irmão, foi feito pra livrar
Depende da história contada e também de quem vai contar
Pra mim contaram que o preto não tem vez
E o que que o Hip-Hop fez? Veio e me disse o contrário
A escola sempre reforçou que eu era feio
O Hip-Hop veio e disse: Tu é bonito pra caralho
O Hip-Hop me falou de autonomia
Autonomia que a escola nunca me deu
A escola me ensinou a escolher caminhos
Dentro do quadradinho que ela mesmo me prendeu
(Pedagoginga, 2017, Thiago Elniño).

O que o artista, Thiago Elniño, relata em sua obra parte de uma vivência comum entre pessoas pretas em espaços de desenvolvimentos pedagógicos, como no trecho da letra da música, ora citada, a escola. Espaço esse que exclui e distorce a contribuição histórico-cultural e influencia negativamente o imaginário social em relação a identidade das comunidades não brancas e periféricas.

Evidenciamos que as expressões da questão social na história da formação sócio histórica do Brasil, em relação à construção étnico-racial no ensino, ainda são relegadas para um segundo plano, desconsiderando todos os avanços históricos de conquistas do movimento negro para a inclusão desse debate nos currículos escolares e para além deste no universo educacional e que a nova estrutura educacional vigente, se posiciona contrária a todos esses avanços e busca mais uma vez deslegitimar corpos que foram protagonistas do processo da formação brasileira, sendo um ataque direto a identidade de estudantes negros e indígenas, segmento extremamente significativo de representantes da população brasileira.

O Estado, enquanto instituição que regulamenta as diretrizes educacionais segue princípios conservadores, negligenciando e desconsiderando a diversidade que compõe a sociedade e influenciando os processos educativos, caminhando para um sistema educacional tecnicista e mercantil, pensado apenas na profissionalização, eliminando o caráter da formação integral crítica, libertadora.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho discutiu o processo sócio histórico de criação e de manifestações artísticas consideradas dentro do escopo da arte de rua. Abordou também como o poder dominante, expressando especialmente na forma Estado, faz uso de ferramentas que criminalizam os grupos sociais localizados na periferia do capital, assim como também o rol de suas reivindicações materializadas, sobretudo, na arte de rua, são passíveis de ações condenatórias e de criminalização, como também os seus autores e autoras. Dessa maneira, institui-se a renovação permanente do processo de criminalização da população preta e periférica, como também da arte de rua, que tendencialmente, apresenta os principais elementos da cultura preta, considerando as suas formas de vida, as denúncias que desejam explicitar, especialmente, do racismo vivenciado e de toda forma de violência, inclusive a violência policial e do abandono do Estado na viabilidade de infraestrutura básica dos bairros periféricos, da oferta de saneamento básico e demais serviços sociais básicos para a organização da vida e moradia digna.

Este estudo considera o processo de formação social e histórica do Estado brasileiro, como o seus quase 400 anos de escravização do povo africano e dos povos originários e do processo de permanente inferiorização de africanos(as) e de seus descendentes, estipulando um lugar de verdadeiro afastamento social na sociedade urbana que se formou a partir da formação do capitalismo dependente.

Neste sentido, a arte de rua, como um dos mecanismos capazes de elucidar as vivências periféricas, considerando que a grande maioria das pessoas viventes nas periferias são pessoas negras, é um importante meio de organização social, política, individual e coletiva, para expor as mazelas sociais vivenciadas. Não se trata de um todo homogêneo, considerando os conflitos sociais, as tensões, os estranhamentos sociais, que inclusive perpassam o processo de formação da consciência e da reprodução do status quo ou da sua negação, sendo que aqui, objetivou destacar a arte de rua, nas suas várias manifestações, como formas de contestação. Buscou-se assim evidenciar o papel fundamental que os movimentos artísticos de rua têm na vivência e sociabilidade de determinados grupos sociais, a partir do método de pesquisa bibliográfico.

Verificou-se que a estrutura racista, capitalista e patriarcal influenciou e influencia diretamente a forma em que as relações sociais vão sendo construídas e reiteradas, e, em consequência, definem os estigmas que cercam as pessoas, os sistemas de justiça, de educação e também o meio artístico. Neste sentido, este sistema que é ideológico e também de repressão atinge diretamente as obras e artistas que se colocam no lugar de expor, denunciar e sensibilizar as pessoas para o que ocorre nas comunidades,

com a violência policial, a precariedade da vida e toda a forma de acinte vivenciado, afetando diretamente a identidade de determinadas comunidades.

O estudo buscou identificar os principais personagens, citando as obras e trechos de letras de músicas que são importantes neste processo, como forma de desnaturalizar o processo de violência instituído e de negação da arte de rua, como arte. Depois buscou-se analisar também a importância da arte de rua para a sociedade, e a análise permitiu concluir que historicamente a arte de rua se faz presente em mobilizações de resistência, das mais variadas formas, e é também um grande alicerce para população periférica e preta quanto aos seus processos de identificação, e (re)conhecimento da própria história.

Com isso, a hipótese do trabalho de que a criminalização da arte de rua afeta a cultura da população preta se confirmou, tanto no sentido de ser extremamente violento censurar e apagar os símbolos, registros, expressões e vivências ao longo da história, gerando prejuízos imensuráveis, quanto criminalizando a (re)existência de um povo, de uma cultura, roubando e deturpando sua história com versões racistas e classistas, colaborando com a morte, o encarceramento, e a marginalização e muitas outras formas de violências e violações de direitos das pessoas pretas.

Sendo assim, com base nos estudos apresentados neste trabalho, podemos concluir que a criminalização de expressões artísticas não afetam apenas o artista e a obra envolvida, na verdade, contribui para a manutenção de uma estrutura que oprime e violenta pessoas pretas e periféricas a muito tempo na história. E, por isso, não deve ser julgada e interpretada no âmbito de legislações baseadas no conservadorismo e na moral imposta, mas sim no campo da cultura, do direito ao lazer e à educação valorizando seu poder de transformação social crítico que expressam vivências de indivíduos, portanto, não devem ser apagadas ou silenciadas.

Acredita-se que o tema da arte de rua é importante para o campo do trabalho profissional de assistentes sociais, considerando que se trata de trabalhadoras(es) envolvidas(os) no trabalho e em serviços localizados também na periferia, sendo as pessoas atendidas também pessoas periféricas, ademais, trata-se de profissionais que compõem a classe trabalhadora, em geral, com baixos salários e sujeitos ao processo neoliberal de cortes de direitos e da gestão competitiva utilizada inclusive no interior do Estado, no desenvolvimento das políticas sociais (SOUZA; SILVA, 2019; SOUZA, 2022).

Dessa maneira, acredita-se que este estudo pode contribuir com as pesquisas e debates em torno da arte de rua, sendo que em pesquisas futuras pretende-se analisar de forma mais aproximada sobre os possíveis diálogos entre o serviço social e o movimento do hip hop, dois campos que

denunciam as desigualdades sociais raciais e econômicas e visam um projeto de sociedade mais justa e igualitária baseadas no combate ao racismo, classismo exploração.

6. REFERÊNCIAS:

ADUR-RJ, O legado da ditadura militar: autoritarismo, violência política e desigualdades sociais. Associação dos Docentes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. 01 de abril de 2021. Disponível em: <http://www.adur-rj.org.br/portal/o-legado-da-ditadura-militar-autoritarismo-violencia-politica-e-desigualdades-sociais/>. Acesso em: 13, ago., 2022.

AIDAR, Laura. “Arte Urbana”. Toda Matéria. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/arte-urbana/>. Acesso em: 15, set., 2022.

ALBERTO, Paulina L.. QUANDO O RIO ERA BLACK: SOUL MUSIC NO BRASIL DOS ANOS 70. História: Questões & Debates, [S.l.], v. 63, n. 2, maio 2016. ISSN 2447-8261. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/46702/28020>> . Acesso em: 21 jul. 2022. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/his.v63i2.46702>.

ALBUQUERQUE, Thais. Arte de rua, criatividade e expressão na cidade. 26 de novembro de 2021. Disponível em: <https://arteref.com/movimentos/arte-de-rua/>. Acesso em: 13, ago., 2022.

ALEX Vallauri AO ALCANCE DE TODOS. Bienal São Paulo. 2013. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/335> Acesso em: 18, jun., 2022.

ANTUNES Maria. Longe do tronco, perto das grades: a criminalização da capoeira no código penal de 1890 e o controle social na pós-abolição. Universidade Católica de Pernambuco. 04 de março de 2022. Disponível em: http://tede2.unicap.br:8080/bitstream/tede/1607/5/Ok_maria_eduarda_rodrigues_antunes.pdf. Acesso em : 15 nov. 2022.

ARAÚJO, A; FILHO, T; MARINHO, L. Muros que falam: a comunicação na cidade. Rev. Humanidades, Fortaleza, v. 30, n. 1, p. 99-114, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://ojs.unifor.br/rh/article/view/4751> . Acesso em: 14, set., 2022.

BARROS ,Miguel .Cultura de rua e políticas juvenis periféricas: aspectos históricos e um olhar ao hip-hop em África e no Brasil. Revista Famecos. Porto Alegre. 2015. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/20134/13112> . Acesso em: 22, ago, 2022.

BERLATTO, Odir. A construção da identidade social. Revista do Curso de Direito da FSG, Caxias do Sul, ano 3, n. 5, p. 141-151, jan./jun. 2009. Disponível em: <https://ojs.fsg.edu.br/index.php/direito/article/view/242> Acesso em: 14, nov, 2022.

BESCHIZZA, Christhian. INTRODUÇÃO AO FUNK CARIOCA: trajetória inicial e um guia bibliográfico para futuras pesquisas. Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Uberlândia- MG. Março/2013 à fevereiro/2014. Disponível em: <file:///home/chronos/u-e914f1435e33f14ccb1b016dd744031788d90578/MyFiles/Downloads/admin,+Chrithian+Barcelos+Carvalho+Lima+Beschizza.pdf>. Acesso em 25 out, 2022.

BOTELHO, Guilherme Machado. Quanto vale o show?: O fino Rap de Athalyba-Man e a inserção social do Periférico através do mercado de música popular. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-11122018-111009/> . Acesso em: 11 out. 2022.

BRASIL, Senado. Proposta de Criminalização do Funk como crime de saúde pública a crianças aos adolescentes e a família lei nº 17/2017. E-Cidadania. 2017. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/ecidadania/visualizacaomateria?id=129233> . Acesso em: 16, out, 2022.

CARDOSO, Ellion. Poemas Urbanos. Disponível em: <https://www.ellion.com.br/Poemas-Urbanos-Poema-Urbano-Poesia-Urbana-Poeta-Urbano> Acesso em: 13, mai., 2022.

CARVALHO, D. O legado do sistema colonial escravagista como base para a gênese do sistema capitalista no Brasil: a persistência do racismo no cotidiano da população negra. Cadernos Cemarx, Campinas, SP, v. 14, n. 00, p. e021006, 2021. DOI: 10.20396/cemarx.v14i00.15223. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/cemarx/article/view/15223> . Acesso em: 3 nov. 2022.

CIDINHO & DOCA. Rap da felicidade. Rio de Janeiro: Columbia:1994. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/cidinho-e-doca/235293/> Acesso em: 25 ago. 2022.

COELHO, A; PAIVA, P. Intervenção no Estado Urbano: Discussões jurídicas sobre grafite e pixo, a afirmação identitária e o direito à cidade. V.8. N1. Novembro 2019 - Fevereiro 2020. Disponível em: <https://periodicos.set.edu.br/direito/article/view/6348/3764>. Acesso em: 18, jun., 2022.

COMISSÃO DA VERDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO - Rubens Paiva. Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo. 16 de maio de 2012 a 14 de março de 2015. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/comissoes/comissao-da-verdade/#:~:text=Conforme%20apura%C3%A7%C3%A3o%20que%20consta%20no,submetidas%20a%20inqu%C3%A9rito%20e%207.376>. Acesso em: 13, mai., 2022.

CORNIANI, Fabio R. Rap: Manifestação popular urbana. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002- <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/6032743151730785170139029599693728737.pdf>. Acesso em: 15, set., 2022.

COSTA, Luizan. Grafite e Pixação: Institucionalização e transgressão na cena. III Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP. 2007. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2007/COSTA,%20Luizan%20Pinheiro%20da.pdf> Acesso em: 14 set., 2022.

COSTA, Giovana. Grafites em São Paulo: artista e história. 22 de Maio de 2020. Live. Disponível em: <https://live.apto.vc/grafites-em-sp-artistas-e-historia/> . Acesso em: 20, ago, 2022.

CRESS-17. 05 de novembro: 05 anos do crime ambiental em Mariana (MG). 05 de novembro de 2020. Disponível em : <http://www.cress-es.org.br/05-de-novembro-05-anos-do-crime-ambiental-em-mariana-mg/> . Acesso em: 05, jul, 2022.

EMICIDA, ELISA LUCINDA. Milionário do sonho. Laboratório Fantasma: 21 de Agosto de 2013. Disponível em: <https://youtu.be/vgdnbRg92n0> . Acesso em: 04, nov, 2022

FREITAS, Daniela Silva. O rap a Periferia e o Brasil. Anais eletrônicos da Universidade Federal do Pará. 29 de junho a 03 de julho de 2015. Disponível em : https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455931626.pdf Acesso em: 09, set, 2022.

GHELLERE, Geanfrancesco. Escultura : história, desenvolvimento, relações com o desenho e com a cópia no ensino de arte. 13 de junho de 2020. Repositório Universidade Caxias do Sul. Caxias do Sul - RS. Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/6279?show=full>. Acesso em 24 out, 2022.

GUEDES DE OLIVEIRA CORREIA, M. . A Criminalização do Funk e a Condenação do Furacão 2000: Um Estudo à Luz da Criminologia Crítica. Revista Estudantil Manus Iuris, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 11–26, 2021. DOI: 10.21708/issn2675-8423.v2i1a10456.2021. Disponível em: <https://periodicos.ufersa.edu.br/rmi/article/view/10456>. Acesso em: 12 nov. 2022.

GUERRERO, Mia-Ashley. The Racial Disparities and Influences on Art and Social Culture Through the Work of Jean-Michel Basquiat. Department of Art and Art History. The University of North Carolina Asheville. Asheville. 08 de Maio de 2017. Disponível em: <http://metamorphosis.coplac.org/index.php/metamorphosis/article/view/48> .Acesso em 02, nov, 2022.

GUILHERMINA, Vitória. Representatividade do slam e das batalhas de rima inspira auto afirmação da

juventude periférica. Desenrola e não me enrola, 01 de Dezembro de 2018. Disponível em: <https://desenrolaenaomenrola.com.br/contextos-perifericos/representatividade-do-slam-e-das-batalhas-de-rima-inspira-autoafirmação-da-juventude-periferica#:~:text=As%20batalhas%20de%20rimas%20chegaram,dentro%20de%20alguns%20bailes%20cariocas>. Acesso em: 19, ago, 2022. -

G1 São Paulo. Conheça a história dos 'rolezinhos' em São Paulo. 14 de janeiro de 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/01/conheca-historia-dos-rolezinhos-em-sao-paulo.html>. Acesso em: 15, nov, 2022.

G1 São Paulo. Pesquisa traça perfil dos usuários do transporte público em São Paulo. 06 de junho de 2013. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/anda-sp/noticia/2013/06/pesquisa-traca-perfil-dos-usuarios-do-transporte-publico-em-sao-paulo.html>. Acesso em: 05, jul, 2022.

G1 São Paulo. Veja quem são os mortos do tumulto em baile funk Paraisópolis, em SP. 01 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/12/01/veja-quem-sao-os-mortos-do-tumulto-em-baile-funk-em-paraisopolis-em-sp.ghtml>. Acesso em: 20, nov, 2022.

G1 Rio de Janeiro. Justiça determina prisão de Dj Renan da Penha e mais 10 envolvidos no baile da gaiola. 19 de março de 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2019/03/22/justica-determina-prisao-de-dj-rennan-da-penha-e-mais-10-envolvidos-no-baile-da-gaiola.ghtml>. Acesso em 20, nov, 2022.

G1: São Paulo. PM de SP fez mais de 7,5 mil operações contra pancadões em 2019 e diz que 'espírito é preventivo'. 02 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/12/02/pm-de-sp-fez-mais-de-75-mil-operacoes-contrapancadoes-em-2019-e-diz-que-espírito-e-preventivo.ghtml>. Acesso em: 14 nov, 2022.

HISTÓRIA da UNE. União Nacional dos Estudantes, 2011. Disponível em: <https://www.une.org.br/2011/09/historia-da-une/>. Acesso em: 03, nov, 2022.

LAMBE- LAMBE: Da cabeça para os muros, dos muros para a cabeça. Cola e papel. 22 de maio de 2013. Disponível em: <https://colaepapel-blog.tumblr.com/page/3>. Acesso em: 05, jul, 2022.

LARRUSCAHIM, P. G.; SCHWEIZER, P. A criminalização da pixação como cultura popular na metrópole brasileira na virada para o século XXI / The criminalization of pixação as popular culture in the brazilian metropolis at the dawn of the 21st century. Revista de Direitos e Garantias Fundamentais, v. 15, n. 1, p. 13-32, 22 set. 2015. Disponível em: <https://sisbib.emnuvens.com.br/direitosegarantias/article/view/650/200>. Acesso em 02, nov, 2022.

LAZZARIN, L. F. Educação e Arte. Identidade e arte da rua: contribuições do movimento grafite para a educação. GE: UFRR. n. 01, 2007. Disponível em: http://30reuniao.anped.org.br/grupo_estudos/GE01-3262—Int.pdf. Acesso em: 05, jul, 2022.

LEAL, Gabriela. Entre os riscos nos muros e os riscos da lei: reflexões sobre graffiti, pixação e empreendedores morais em São Paulo. Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, Portugal. 09 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/46415/31788> Acesso em : 04, nov, 2022

LIMA, Leonardo Adriano Eugênio. “Nosso Povo Nunca Vai se entregar”: Um estudo das escolhas de transitividade na representação do negro em letras de rap do músico Thiago Elniño. Trabalho de Conclusão de Curso. Coordenação do Curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Obtenção do título de Licenciatura em Letras - Inglês. Orientador: Anderson Alves de Souza. João Pessoa, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/17523/1/LAEL23032020.pdf> Acesso em: 05, nov, 2022.

LOPES, Adriana. "Funk-se quem quiser" no batidão negro da cidade carioca. Repositório da produção científica e intelectual da Unicamp. Campinas-SP. 01 de junho de 2010. Disponível em: <file:///home/chronos/u-e914f1435e33f14ccb1b016dd744031788d90578/MyFiles/Downloads/296858040.pdf>. Acesso em: 22 ago, 2022.

MAIO, Alexandre. Conheça a Frente Nacional de Mulheres do Hip Hop. Revista Raça. 21 de outubro de 2016. Disponível em: <https://revistaraca.com.br/mulheres-do-hip-hop/> Acesso em 23, ago, 2022.

MARINHO, Silvana. Diversidade de gênero na sociabilidade capitalista patriarcal: as identidades trans em perspectiva. Espaço temático: Serviço Social: Gênero, raça/etnia, gerações e sexualidade. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Serviço Social, Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, Rio de Janeiro. Setembro de 2018.

MARTINS, Júnia. Cinza nos muros: gerenciamento da produção de grafite e criminalização da pichação na cidade de São Paulo. Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional, Ano 21 n.21, p. 113-128. jan/dez. 2017 Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/AUM/article/view/9332/6585> Acesso em: 04, nov, 2022.

MBEMBE, Achille. Necropolítica, biopoder soberania estado de exceção política da morte. dezembro de 2016. Revista Arte & Ensaios. Universidade Federal do Rio Janeiro. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.procomum.org/wp-content/uploads/2019/04/necropolitica.pdf>. Acesso em: 10, nov de 2022.

MELO, Gabriel Carvalho. ARTE LIBERTÁRIA: o grafite e a pichação como meio de protesto. Orientador: Margarida Pantaleão da Silva. 2017. TCC (Graduação) - Curso de Artes Visuais Licenciatura, Faculdade de Artes e Comunicação, da Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2017. Disponível em: <http://repositorio.upf.br/bitstream/riupf/1293/1/PF2017Gabriel%20Carvalho%20Melo.pdf> Acesso em: 14 set. 2022.

MUNIZ, Chirley. Erotização do corpo feminino: um discurso discriminatório sobre o funk. Universidade Federal do Maranhão. São Luis- MA. 20 a 23 de junho de 2019. Disponível em: http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinpp2019/images/trabalhos/trabalho_submissaoId_1688_16885cca54627798d.pdf. Acesso em: 20 out, 2022.

NASCE SABOTAGE, rapper brasileiro. Hoje na História. Disponível em: <https://www.hjnahistoria.com.br/na-historia/3-4/nasce-sabotage-rapper-brasileiro>. Acesso em: 21, nov., 2022.

NOVAIS, N. Escultura e cidade: Uma relação ampliada no âmbito da contemporaneidade. In: Cultura Visual, n. 14, dezembro/2010, Salvador: EDUFBA, p. 41-52. Submetido em: 30/10/2010 Aprovado em: 06/12/2010

OAB/RJ. OAB/RJ manifesta preocupação com prisão do funkeiro Rennan da Penha. 26 de Março de 2019. Disponível em:

<https://www.oabrij.org.br/noticias/nota-oabrij-manifesta-preocupacao-prisao-funkeiro-rennan-penha> .

Acesso em: 22, out, 2022.

O Globo. Relembre protestos de 1968, ano em que foi editado o AI-501 de novembro de 2019. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/fotogalerias/relembre-protestos-de-1968-ano-em-que-foi-editado-ai-5-24054343> . Acesso em: 25, jul, 2022.

OLIVEIRA, Elaine Moura e Silva. IDENTIDADE E RECONHECIMENTO NA CULTURA DE RUA. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Araraquara, São Paulo. 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/126666/000843430.pdf?sequence=1> . Acesso em: 14, out, 2022.

OLIVEIRA, Diogo. Lambe-Lambe Resistência à verticalização do Baixo Augusta, CENTRO DE ESTUDOS LATINO AMERICANOS SOBRE CULTURA E COMUNICAÇÃO, ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Novembro de 2015. Disponível em: http://celacc.webhostusp.sti.usp.br/sites/default/files/media/tcc/lambe-lambe_-_final_corrigido.pdf . Acesso em: 20, ago, 2022.

OLIVEIRA, Laíza. Consumo, materialidade e corpo: a visualidade na cultura funk paulistana (1992-2014). 24 a 28 de julho de 2017. Simpósio Nacional de História Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. Disponível em: http://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502831479_ARQUIVO_LaizaSantanaOliveira-artigo-XXIXSimposioNacionaldeHistoria-Contraospreconceitos-Historiaedemocracia.pdf. Acesso em: 22 out, 2022.

OLIVEIRA, L. X. Blacks sob vigilância. In: A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970 [online]. Salvador: EDUFBA, 2018, pp. 159-187. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/38vpz/pdf/oliveira-9788523218720-05.pdf> . Acesso em: 25, ago, 2022.

OLIVEIRA, L. X. de. Disputas ideológicas, cultura negra e jornalismo cultural: A crítica musical carioca e os bailes de soul dos anos 1970. Novos Olhares, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 33-46, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2019.150341> . Acesso em 28, ago, 2022.;

PADOVANI, Daniel. GRUDENTOS E MELEQUENTOS: A UTILIZAÇÃO DO LAMBE-LAMBE PARA PRÁTICAS ARTÍSTICAS, PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, INSTITUTO DE ARTES – IARTE, UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. 2019.) Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/28917/1/GrudentosMelequentosUtilizacao.pdf> Acesso em: 20, ago, 2022.

PALOMBINI, Carlos. Resenha de 1976: Movimento Black Rio, de Luiz Felipe de Lima Peixoto e Zé Otávio Sabadelhe (Rio de Janeiro: José Olympio, 2016). OPUS, [s.l.], v. 23, n. 2, p. 243-247, ago.

2017. ISSN 15177017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/482> . Acesso em: 05 set. 2022.

PARCELLY, Shirlei. Ditadura perseguiu o cantor Tony Tornado por se apresentar com punho cerrado e braço estendido para o alto. Documentos Revelados, 2018. Disponível em: <https://documentosrevelados.com.br/ditadura-perseguiu-o-cantor-tony-tornado-por-se-apresentar-com-punho-cerrado-e-braco-estendido-para-o-alto> Acesso em: 22, ago, 2022.

PEDRETTI, Lucas. Dançando na mira da Ditadura: bailes soul e violência contra a população negra nos anos 1970. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça. Arquivo Nacional, 2022. Disponível em: https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br/servicos/publicacoes/dancando_na_mira_da_ditadura.pdf . Acesso em: 11, out., 2022.

PEDRO, Thomaz. FUNK NO BRASIL: PROIBIDÃO, PUTARIA, MÚSICA E CULTURA. Anais Universidade Federal de São Carlos. São Carlo- SP. 2015. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/65655137/1-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1669224725&Signature=e73f-JKc0-u7k5qism2o00-yk~jey7NvI8UDruW6kGMgyFLtMp-yqlwkVt6mVgUM6iOITYgXfpO5InWAQWwW2r1WMGnjMIZ6zm7B3CbRyOWtcLzdF~24FZcGEsoZh6Nt3rDrqk2kEi7KlBjA2QIG4B7oLBAQZmNAMKo7y4I08VDPBa4qE34Rba7STMg8chEhNM~GN-7uAJ5MdWhq5QG~kvHua3cwKwVMSN4UHAOaKBZXn3Nj3p8X4y1FDtPqDUfhD~IOgS1Y8RzvWXMzS1zFh~fkwijs8MBJcFT3CRfekNdDE1K3u5Ir20ZABcr8lhMWcyi4nND1pIrapFCaYnrQJ0A__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA#page=155. Acesso em: 14 ago, 2022.

PEREIRA, Carlos Alberto. O que é Contracultura. São Paulo: Brasiliense, 1983. Disponível em: <https://www.ex-isto.com/2022/07/contracultura-carlos-pereira.html> . Acesso em 28, out, 2022.

PEREIRA, Daniele Cristina Alves. "Isso é RAP Goytacá!": Batalha de MC's, ação coletiva e intervenção em espaços públicos urbanos em Campos dos Goytacazes. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/16185/Danielle%20Cristina%20Alves%20Pereira%20-%20MONOGRAFIA%20-%20vers%C3%A3o%20final%20pdf-mesclado.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 21, nov., 2022.

PEREZ, Alexandre. O que é escultura? Quando e onde surgiu? Características; Gestão Educacional, 2022. Disponível em: https://www.gestaoeducacional.com.br/o-que-e-escultura-caracteristicas/#google_vignette . Acesso em 23, ago, 2022.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens urbanas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 4ª edição, 2009. Acesso em: 13, jun, 2022.

PREARO, Penna, Nelson Triunfo, um “troféu” para James Brown. São Paulo, 1978. Disponível em: <https://imagesvisions.blogspot.com/2014/09/nelson-triunfo-um-trofeu-para-james.html> . Acesso em 25, ago, 2022.

PRIMEIROS NEGROS. O Foco é o pioneirismo do povo negro. Disponível em: <https://primeirosnegros.com/>. Acesso em 25, ago, 2022.;

PRIMEIROS NEGROS. Sharylaine: tem mulher no rap. Primeiros negros. c2022 Disponível em: <https://primeirosnegros.com/sharylaine-pioneira-do-rap-feminino-em-sampa/> . Acesso em: 17, set, 2022.

PUPIM , Paulo. Pesquisa revela atuação do DOPS na ditadura. Jornal UEM. 06 de Março de 2004. Disponível em: <http://www.jornal.uem.br/2011/index.php/edicoes-2004/39-jornal-06-marde-2004/215-pesquisa-revela-atua-do-dops-na-ditadura>. Acesso em : 22, ago, 2004.

REDAÇÃO MundoMais. LGBTour, Pôsteres lambe-lambe trazem mensagens que dão visibilidade às orientações sexuais. 11 de Abril de 2016. Disponível em: <https://www.mundomais.com.br/noticias/2016/04/noticia-5393-lgbtour>. Acesso em: 05, jul, 2022.

ROMÁRIO Relator. Da comissão de direitos humanos e legislação participativa, sobre a Sugestão nº 17, de 2017, do Programa e-Cidadania, que versa sobre a criminalização do Funk como crime de saúde pública a criança aos adolescentes e à família. Brasília-DF. Senado Federal . Disponível em: <https://legis.senado.leg.br/sdleg-getter/documento?dm=7186113&ts=1571777722775&disposition=inline>. Acesso em: 12 , nov, 2022.

ROSSI, Beatriz. Arte e publicações um tributo a Alex Vallauri com o livro "Alex Vallauri, da gravura ao grafite - Biografia". Artevaral . 2008. Disponível em: <http://artevaral.blogspot.com/2008/10/boca-com-alfinete-xilogravura-em-trs.html> Acesso em: 06, set, 2022.

SABOTAGE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 03 de Abril de 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa454562/sabotage>. Acesso em: 06 de setembro de 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

SANCHES, Pedro Alexandre. Funk, arrastões e rolezinhos no roteiro do racismo. Farofafá, 2022. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2022/06/21/funk-arrastoes-e-rolezinhos-no-roteiro-do-racismo-a-brasileira/> . Acesso em: 25, ago, 2022.

SANTANA, Miriam Ilza. Tráfico Negreiro. Info Escola. Disponível em: <https://www.infoescola.com/historia/trafico-negreiro/> . Acesso em: 03, set, 2022.

SECRETARIA Especial de Comunicação. Prefeitura lança programa de zeladoria urbana São Paulo Cidade Linda. São Paulo, 01 de Janeiro de 2017. Disponível em: <https://www.capital.sp.gov.br/noticia/prefeitura-lanca-programa-de-zeladoria-urbana-sao-paulo-cidade-linda> . Acesso em: 04, nov, 2022.

SHAKUR, Renato. A ditadura militar, racismo e favelas: entre o preconceito racial e a repressão. Esquerda Diário, 2020. Disponível em: www.esquerdadiario.com.br/A-ditadura-militar-racismo-e-favelas-entre-o-preconceito-racial-e-a-repressao . Acesso em: 08, jul, 2022.

SHAKUR, Silvia. O racismo da ditadura militar brasileira. Esquerda Diário, 31 de março de 2019. Disponível em: <https://esquerdadiario.com.br/ideiasdeesquerda/?p=1123> . Acesso em: 08, jul, 2022.

SHARYLAINE. Nossos Dias. São Paulo. Boogie Naípe: 15 de abril de 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZebZ802cufU> . Acesso em 08, jul, 2022.

SILVA, Daniel Neves. "Ditaduras latino-americanas"; *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/militar.htm>. Acesso em 02 de setembro de 2022.

SOUSA, Elvo Araújo. Sabotage, Música e Cinema: Arte que nasce diante do caos social. Monografia de licenciatura em ciências sociais. Universidade Federal do Tocantins. Tocantinópolis. 17 de dezembro de 2020. Disponível em: <http://umbu.uft.edu.br/bitstream/11612/2263/1/Monografia.pdf> . Acesso em: 28, out, 2022.

SOUZA, Edvânia Ângela de. Indústria 4.0: serviço social no sistema previdenciário em tempos da pandemia de COVID-19. Revista Katálysis, Florianópolis, v.25, n. 1, p. 125-136, jan./abr. 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-0259.2022.e82510>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rk/a/mn5npLYkqrnNccbXR3ZyGgk/?lang=pt>. Acesso em: 01 nov. 2022.

SOUZA, Edvânia Ângela de; SILVA, Maria Liduina de Oliveira Souza. (Orgs.). Trabalho, questão social e serviço social: a autofagia do capital. São Paulo: Cortez, 2019.

STARLLES, Wender. DE MELO, Alexandre. Manifestações de junho de 2013: relembre os fatos importantes. Guia do Estudante. 17 JUN 2021. Disponível em: <https://guiadoestudante.abril.com.br/estudo/manifestacoes-de-junho-de-2013-relembre-os-fatos-importantes/> . Acesso em: 20, ago, 2022.

THIAGO ELNIÑO. Afrosamuraiguerreironinja. Rio de Janeiro: Thiago Elniño: 23 de Março de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/rCUNqMqkk3Q> . Acesso em 05, out, 2022.

THIAGO ELNIÑO. Baque. Rio de Janeiro: Thiago Elniño: 23 de Março de 2021. Disponível em: <https://youtu.be/YFaUUsmaNO0> Acesso em 13, out, 2022.

THIAGO ELNIÑO. Pedagogia. Rio de Janeiro: Thiago Elniño: 01 de Fevereiro de 2017. Disponível em: <https://youtu.be/IEM-zYi7hcs> Acesso em 25, set, 2022.

TURLE, Licko. Teatro de Rua e Espaços Abertos para a cena. Repositório Institucional da UFBA. Salvador, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/34695> Acesso em: 22, ago, 2022.

VALLE, Leonardo. Obra de Jean-Michel Basquiat pode ser assunto das aulas de educação artística e história. Instituto claro, ano 2018, 9 ago. 2018. Educação , p. 1. Disponível em: <https://www.institutoclaro.org.br/educacao/nossas-novidades/reportagens/obra-de-jean-michel-basquiat-pode-ser-assunto-das-aulas-de-educacao-artistica-e-historia/> . Acesso em: 14 set. 2022.

VIEIRA, Ângela; OLIVEIRA, Antonio, MIMASE E POLÍTICA NAS IMAGENS DAS ESTÁTUAS VIVAS, Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, XXIII Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Pará. Compós 27,30 de Maio de 2014. Disponível em: <http://www.inpecc.pro.br/media/pesquisas/Mimase%20e%20Politica%20nas%20Imagens%20das%20Estatuas%20Vivas%20-%20Angela%20Vieira%20Soares%20e%20Antonio%20Wellington%20de%20Oliveira%20Jr.pdf> .Acesso em: 22, ago, 2022.

VIANNA, Hermano. O mistério do Samba. 4ª edição. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2002.

VIANNA, Hermano. O mundo funk carioca. Rio de Janeiro. Editora Zahar, 1997. Disponível em: <file:///home/chronos/u-e914f1435e33f14ccb1b016dd744031788d90578/MyFiles/Downloads/O%20Mundo%20Funk%20Carioca%20-%20Hermano%20Viana.PDF> Acesso em: 12 set. 2022.