



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
ESCOLA DE DIREITO, TURISMO E MUSEOLOGIA
DEPARTAMENTO DE MUSEOLOGIA – DEMUL

IOLANDA LEIKO OSUGUI AMORIM

O GRAFFITI NA CIDADE DE OURO PRETO:
Lugares de memória e lutas de significados

OURO PRETO, MG

2022

IOLANDA LEIKO OSUGUI AMORIM

O GRAFFITI NA CIDADE DE OURO PRETO:

Lugares de memória e lutas de significados

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do Diploma de Graduação em Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto.

Orientador: Prof^a Dra. Priscilla Arigoni Coelho

OURO PRETO, MG

2022

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

A524o Amorim, Iolanda Leiko Osugui.

O graffiti na cidade de Ouro Preto [manuscrito]: lugares de memória e lutas de significados. / Iolanda Leiko Osugui Amorim. - 2022.
53 f.

Orientadora: Profa. Dra. Priscilla Arigoni Coelho.
Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto.
Escola de Direito, Turismo e Museologia. Graduação em Museologia .

1. Grafito. 2. Arte de rua. 3. Memória coletiva. 4. Patrimônio cultural.
I. Coelho, Priscilla Arigoni. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III.
Título.

CDU 069

Bibliotecário(a) Responsável: Maristela Sanches Lima Mesquita - CRB-1716



FOLHA DE APROVAÇÃO

Iolanda Leiko Osugui Amorim

O graffiti na cidade de Ouro Preto: lugares de memória e lutas de significados

Monografia apresentada ao Curso de Museologia da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Museologia

Aprovada em 26 de junho de 2022

Membros da banca

Dra. Priscilla Arigoni Coelho - Orientador(a) Universidade Federal de Ouro Preto
Dra. Carmem Irene Correia de Oliveira - Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Dra. Marcia Maria Arcuri Suner - Universidade Federal de Ouro Preto

Priscilla Arigoni Coelho, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 24/04/2025



Documento assinado eletronicamente por **Priscilla Arigoni Coelho, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 24/04/2025, às 00:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0899888** e o código CRC **D99807E2**.

AGRADECIMENTOS

Agradecer sempre foi uma questão em que eu me cobro muito. A vida me proporciona coisas que realmente me fazem acreditar que seres divinos cuidam de mim aqui neste plano. Então, agradeço primeiramente aos seres divinos por todas as oportunidades e as vivências que têm me direcionado, o amadurecimento e aprendizado com as experiências me fazem o que sou hoje. Agradeço à minha família que me apoiou e me apoia em todas as decisões, mesmo longe, quando precisei elas estavam de prontidão.

Aos meus amigos de infância e aos amigos que Ouro Preto me deu, a força que a amizade tem me ajudou e me fez acreditar que consigo realizar tudo que almejo por mais que apareçam muitos obstáculos.

Agradeço também ao DEMUL pelo acolhimento e ensinamentos, em especial à professora e minha orientadora Priscilla Arigoni pelo incentivo e por acreditar na minha pesquisa sobre o graffiti. E a professora Gabriela Gomes, por me acolher desde o início do curso.

Por fim, agradeço à minha filha Kali por todos os momentos que através de seu sorriso não me deixou desistir de fechar ciclos.

“A arte deve confortar os perturbados e perturbar o confortável”

Banksy

RESUMO

No centro histórico e nos arredores da Cidade de Ouro Preto é possível observar manifestações do *graffiti* mesmo que de forma contida. O objetivo deste trabalho é apresentar a luta de significados que permeiam entre cidade-patrimônio e arte urbana e os lugares de memória. Primeiramente são apresentados os conceitos de memória e lugares de memória trazendo uma perspectiva sobre as intervenções dos espaços públicos e como a estética do graffiti pode fazer parte das paisagens ou até mesmo incomodar os olhares. Para a análise, foram utilizados dados levantados na Iniciação Científica, a vivência e experiência pessoal de dentro do movimento *Hip Hop*, oficinas e projetos de *graffiti* realizados na Cidade de Ouro Preto. A partir da visão de que os lugares são ressignificados conforme a necessidade dos indivíduos para preservar a memória ou gerar senso de pertencimento relativo aos espaços, entende-se que há uma luta de significados entre centro histórico e a Arte Urbana.

Palavras-chave: *Graffiti*; Arte Urbana; Memória; Lugares de Memória; Patrimônio

ABSTRAC

In the historic center and on the outskirts of the city Ouro Preto, it is possible to observe manifestations of graffiti, even if in a restrained way. The objective of this work is to present the struggle of meanings that permeate between heritage city and urban art and places of memory. First, the concepts of memory and places of memory are presented, bringing a perspective on the interventions of public spaces and how the aesthetics of graffiti can be part of the landscapes or even disturb the eyes. For the analysis, data collected in the Scientific Initiation, the experience and personal experience processed from within the Hip Hop movement and workshops and graffiti projects carried out in the City of Ouro Preto were used. From the view that places are resignified according to the need of individuals to preserve memory or generate a sense of belonging relative to spaces, it is understood that there is a struggle of meanings between the historic center and Urban Art.

Keywords: Graffiti; Urban Art; Memory; Memory Places; Patrimony

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: CULTURA DE GANGUES	22
FIGURA 2: FOLHETO DE DIVULGAÇÃO DA BACK TO SCHOOL JAM	23
FIGURA 3: CRIAÇÃO DO ELEMENTO BREAK DANCE E DO RAP	24
FIGURA 4: INFLUÊNCIA DO DJ HOLLYWOOD	25
FIGURA 5: FIGURA DE N. ISTACÍDIO	28
FIGURA 6: BOMB LEIKO 137	30
FIGURA 7: “STOP AND SEARCH” – BANKSY	31
FIGURA 8: WILDSTYLE	31
FIGURA 9: FREE STYLE	32
FIGURA 10: GRAFFITI PERSONAGENS LEIKO 137	33
FIGURA 11: ABAIXO A DITADURA	34
FIGURA 12: PICHANÇA NA BIENAL	35
FIGURA 13: PICHADORES NA BIENAL	36
FIGURA 14: PICHANÇA EM BERLIM 2012	37
FIGURA 15: PICHANÇA MUSEU DA INCONFIDÊNCIA	38
FIGURA 16: GOOGLE MAPS	42
FIGURA 17: PROJETO LIBERDADE DA CIDADE	44
FIGURA 18: OFICINAS NO EDUCATIVO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA	45
FIGURA 19: OFICINAS NO EDUCATIVO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA	45
FIGURA 20: OFICINAS NO EDUCATIVO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA	45

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 01: <i>GRAFFITI</i> POR BAIRRO	41
--	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacionalidade;

MC – Mestre de Cerimônia

MH20 – Movimento Hip-Hop Organizado

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional;

RAP – Rhythm And Poetry (Ritmo e Poesia);

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO	11
2. A CIDADE COMO TERRITÓRIO E LUGARES DE MEMÓRIA	14
2.1. Memória, Lugares de Memória e as intervenções coletivas e individuais....	14
2.2. Comunicação dos espaços urbanos e a atribuição dos sentidos dentro do <i>graffiti</i>	18
3. O MOVIMENTO HIP HOP	21
3.1 Origem, Resistência e Ideologia	21
3.2 O elemento <i>Graffiti</i> - da origem até a atualidade.....	27
4. GRAFFITI NA CIDADE DE OURO PRETO	39
4.1. Resultado da análise da Iniciação Científica e vivência pessoal no movimento <i>Hip Hop</i> na cidade de Ouro Preto.....	39
4.2. Lutas de Significados.....	46
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	50

1. INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho de conclusão de curso aborda as temáticas da memória e lugares de memória, assim como destaca as intervenções dos indivíduos nos espaços/lugares, trazendo a leitura da cidade como paisagem cultural e como território. Tendo como objeto de estudo a produção artística contemporânea do *graffiti* na cidade histórica de Ouro Preto em Minas Gerais.

Em Ouro Preto é possível observar durante um trajeto simples nas arquiteturas do centro da cidade e nos arredores as manifestações do *graffiti*. Apesar disso, a cidade como patrimônio, ainda não teve a inter-relação com a Arte Urbana. Através desse estudo podemos observar que essas manifestações têm sua origem nos morros, onde se localiza as classes sociais menos favorecidas, o que não é muito diferente das grandes metrópoles.

Com o *graffiti* os espaços são ressignificados através de imagens, palavras super-elaboradas, atribuindo novos sentidos e uma nova estética das cidades transformando muros e sujeitos. Os sujeitos se recriam e criam diálogos entre expressões artístico-culturais, cidade e vivência cotidiana. Muitas polêmicas giram em torno desse movimento artístico, de um lado ele é visualizado como arte, e do outro não passa de “poluição visual” e “vandalismo”.

A importância de trazer esse tipo de polêmica neste trabalho se dá pela necessidade do indivíduo de se apropriar da cidade como lugar de memória e território dentro de um contexto maior sobre a preservação da cidade histórica de Ouro Preto.

Podemos ver o *graffiti* como forma de expressão, de arte, de linguagem, representação, mas não podemos esquecer de que ele também é a voz que grita chamando a atenção para o que não é percebido na sociedade. Conhecendo e refletindo sobre a importância do *graffiti* no espaço urbano contemporâneo conseguimos observar que os direitos as cidades são barrados por forças que impedem que reconheçamos o ritmo e escala da urbanização, o ritmo das mudanças históricas e geográficas, a globalização, que corre em direção a enfatizar as desigualdades sociais separando-as em classes. Essas classes são destacadas quando vemos a cultura *Hip Hop*. Geralmente, os movimentos surgem das regiões

periféricas das cidades e instalam suas artes nos grandes centros, a fim de ganhar notoriedade e chamar a atenção.

A escolha dessa temática de pesquisa surgiu a partir da necessidade de trazer novos discursos sobre *graffiti* para cidade patrimônio apresentando novos olhares e possibilidades de interligação. Com isso, se busca entender as seguintes questões: Os *graffitis* podem ser considerados Lugares de Memória? A paisagem cultural de Ouro Preto abre espaço para manifestações dessa arte contemporânea? E como *graffiti* e cidade histórica podem se misturar em meio a paisagem?

A partir desses questionamentos, o objetivo geral deste trabalho é entender como a cidade recebe esse tipo de arte, quais as lutas de significados entre elas, trazendo à tona conceitos de memória, lugares de memória sob a visão dos indivíduos que se manifestam através do *graffiti*. Os objetivos específicos são o de entender como a Arte Urbana e o centro histórico de Ouro Preto podem conversar entre si, um complementando o outro dentro de uma paisagem cultural vendo a importância de se preservar a memória dos espaços e a necessidade dos indivíduos de ressignificá-los.

A metodologia utilizada foi qualitativa, utilizando referências bibliográficas de diversos autores que abordam temas sobre memória, *graffiti*, patrimônio e também o estudo de campo e levantamento de dados sobre o processo de musealização da arte contemporânea, em foco do *graffiti* na Cidade de Ouro Preto, realizado na Iniciação Científica intitulada “Vozes da ArteCidade: um estudo sobre o processo de musealização da arte contemporânea sob orientação da Prof^a Dra. Priscilla Arigoni Coelho em 2018. Além do olhar, da vivência e experiência de dentro do movimento *Hip Hop*.

Sendo assim, o presente trabalho se estrutura em quatro capítulos, o segundo aborda conceitos iniciais necessários para a compreensão do tema, sendo eles: memória, lugares de memória, paisagens culturais, patrimônio, cidade como território e comunicação das intervenções urbanas.

No terceiro capítulo “O movimento Hip Hop” é abordado a origem e resistência do movimento, apresentando todos os elementos que o compõem para melhor entendimento de sua ideologia. Após, neste mesmo capítulo, fizemos uma linha do tempo do elemento *graffiti* presente desde a Roma antiga até os dias atuais, mostrando como ele veio se modificando para o que conhecemos hoje como Arte Urbana dentro do *Hip Hop*. Os questionamentos sobre as vertentes do *graffiti* fora e

dentro das galerias e as características comuns e diferenças da pichação também são assuntos citados.

O quarto capítulo intitulado “Graffiti na Cidade de Ouro Preto”, apresenta a análise de pesquisa realizada a partir do levantamento de dados e documentos gerados na Iniciação Científica, outros projetos realizados e vivência pessoal dentro do *graffiti*. É feita também uma interligação com os conceitos apresentados no segundo capítulo é abordado como o *graffiti* e cidade patrimônio se confrontam.

As considerações finais deste trabalho, permitiram reconhecer que os lugares e espaços de memória são ressignificados e recriados pelos sujeitos e a preservação e patrimonialização de bens e paisagens são apenas recortes selecionados por agentes de poder. No entanto, é necessário questionar e apresentar essa polêmica do *graffiti* na Cidade de Ouro Preto que foi tombada como Patrimônio Nacional da Humanidade, que pela carga grande de seu título e pela necessidade de afirmação de uma nacionalidade brasileira cristalizada não se abre para o novo.

2. A CIDADE COMO TERRITÓRIO E LUGARES DE MEMÓRIA

“Quanto mais a cidade escapa à representação, mais ela provoca uma
apropriação imaginária do espaço”
Henry Pierrri Jeudy

2.1. Memória, Lugares de Memória e as intervenções coletivas e individuais

Ao longo da história da humanidade o ser humano teve a necessidade de estabelecer alguns mecanismos para que coisas e acontecimentos não fossem esquecidos. Segundo Jacques Le Goff (1924), a memória tem como prioridade a conservação de informações, no qual o homem pode atualizar suas impressões ou informações passadas, ou que ele apresenta como passadas.

A valorização do passado é uma característica comum às sociedades deste final de milênio:

A evolução das sociedades na segunda metade do século XX clarifica a importância do papel que a memória desempenha. Exorbitando a história como ciência e como culto público, ao mesmo tempo a montante enquanto reservatório (móvel) da história, rico em arquivos e em documentos/monumentos, e a aval, eco sonoro (e vivo) do trabalho histórico, a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção. (LE, 1 GOFF, 1924, p.408)

Para Le Goff (1924), a nossa memória coletiva não é somente uma conquista, um conjunto daquilo que já existiu no passado, mas sim uma escolha de forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, é um instrumento de poder, e para ele existem duas formas principais no qual a memória se apresenta: os monumentos e os documentos.

Os monumentos são heranças do passado, vem da palavra latina *monumentum*, que remete para a raiz indo-européia *men que significa espírito (mens)* e a memória (*memini*). Segundo Le Goff, o verbo *monere* significa “fazer recordar”, de onde “avisar”, “iluminar”, “instruir”. O *monumentum* então, é um sinal do passado. “O monumento tem como característica o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar

a testemunhos que só numa parcela mínima são testemunhos escritos.” (LE GOFF, 1924, p.463). Já os documentos vêm do termo *documentum*, derivado de *docere* “ensinar” que depois modificou-se para “prova” ou “papel justificativo”.

É importante ressaltar que a memória coletiva se distingue da história pelo fato de viver em constante reconstrução de lembranças do passado que foram reconstruídas com base em outras reconstruções de épocas anteriores, causando assim um precedente alterado.

Henri Pierre Jeudy (2005) em “Reparar: uma nova ideologia cultural e política?” apresenta o papel da história na criação de monumentos:

O papel da história na realização de um projeto arquitetônico ou na criação de uma obra de arte pode ter diferentes finalidades culturais ou políticas. Se um artista é hoje chamado para criar um monumento, a função do monumento será comemorativa, respondendo aos imperativos sociopolíticos de um dever de memória (JEUDY, 2005, p.14).

Para Jeudy (2005), os projetos arquitetônicos, o paisagismo e os monumentos provocam uma modificação fundamental dos espaços públicos na contemporaneidade, os artistas e arquitetos são destinados a construir a referência simbólica que se tornará memorável, deve-se recolher do passado a possibilidade de colocar em perspectiva o futuro.

Esses espaços se tornam espaços de memória, que para Pierre Nora (1993), são lugares cujo a reconstrução é feita através dos restos de um passado que, são uma retomada, uma continuação da nossa história:

A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória (NORA, 1993, p. 7).

Essa valorização do passado se dá hoje através da curiosidade e emergência de se criar uma nova relação identitária. Para Nora os lugares de memória são ambíguos e simples, que possuem três sentidos:

São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de

memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada da lembrança (NORA, 1993 p.21).

Então, os lugares de memória só são lugares de memória se houver uma aura simbólica, qualquer espaço físico ou qualquer material só se tornam lugares de memória se o simbólico coexistir. Marc Augê em “Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade” nos apresenta a necessidade de dar sentido ao presente como resultado da superabundância de resgate factual, poderíamos chamar essa situação de “supermodernidade” (AUGÊ, 1994, p.32).

Com o crescimento urbano das cidades há a necessidade de investimento no resgate de sua memória. Segundo Irllys Alencar F. Barreira:

Repensar a cidade sob a ótica de sua “memória” ou sob o prisma de significados atribuídos à noção de patrimônio supõe compreender a lógica das prioridades sobre o uso e valorização de espaços efetivados ao longo do tempo. Prioridades que aparecem como coletivamente construídas, embora sejam objeto permanente de disputas simbólicas que revelam interesse de diferentes atores sociais. O que preservar, como mudar ou o que mudar são questões que vêm à tona atualmente com mais evidência, alimentando o plano das representações sobre a cidade, que orientam diferentes discursos. (BARREIRA, 2003, p.315)

Esse conjunto de intervenções sobre as paisagens, as cidades e os monumentos possuem o intuito de evocar o passado fazendo com que ele dialogue com o presente. Os discursos sobre a memória dos espaços são criados sob a ótica de um tempo mítico sem retorno e também sob a perspectiva de um tempo vivido em continuidade com os usos contemporâneos dos espaços. (BARREIRA, 2003, p.315).

Contudo, a criação de heranças históricas existem para manter nossa memória viva com o passar das gerações e trouxemos a Cidade de Ouro Preto como objeto de estudo desses espaços e lugares de memória.

A cidade de Ouro Preto foi a primeira cidade do Brasil a ser considerada patrimônio nacional e da humanidade pela UNESCO exatamente por ter sua importância histórica. A antiga capital de Minas Gerais era o grande centro urbano do ciclo do ouro, no qual, é conservada até hoje a sua arquitetura da época colonial. No início do século XX discussões sobre identidade nacional e valorização de

monumentos e objetos brasileiros fez com que a cidade se tornasse um alvo para o resgate da memória.

Podemos visualizar no histórico patrimonial da cidade que houve diversas intervenções de indivíduos, artistas e, também, do Estado. Os discursos foram construídos sobre a cidade evocando o passado a fim de legitimar uma identidade brasileira. Gustavo Barroso foi uma das figuras importantes para a legitimação de Ouro Preto: “Os mais conservadores, como Barroso e seus colegas do movimento neocolonial, primavam pela tradição, compreendendo a cidade como testemunho da civilização européia nos trópicos, valorizando seus templos” (MAGALHÃES, 2017, p.250).

Além disso, o movimento modernista que surgiu após a crise da Primeira República, buscava uma expressão artística que fosse genuinamente brasileira. Mário de Andrade propôs um documento no qual enfoca a proteção do patrimônio cultural brasileiro e orientou a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A contribuição principal da Semana de Arte Moderna de 1922 só se concretizou em 1937 com a criação do SPHAN, por ato do presidente Getúlio Vargas.

No entanto, o estilo colonial barroco como identidade nacional levou Ouro Preto a ser considerada uma cidade que possui grande valor artístico. As construções e arquiteturas coloniais foram inscritas no Livro de Tombo das Belas Artes. Em 1980 tornou-se Patrimônio Mundial pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura – UNESCO. Em 1986 entra para o Livro do Tombo Histórico e para o Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.

A Paisagem Cultural é a paisagem que tem interferência humana na natureza. No Brasil a chancela foi lançada em 2009 pelo IPHAN (antigo SPHAN) sob regulamentação dada pela Portaria Iphan 127/09. A inclusão da chancela se tornou mais uma ferramenta de preservação do patrimônio cultural. No Art 2º: “A chancela da Paisagem Cultural Brasileira tem por finalidade atender ao interesse público e contribuir para a preservação do patrimônio cultural, contemplando e integrando os instrumentos de promoção e proteção existentes, nos termos preconizados na Constituição Federal”

Contudo, a Paisagem Cultural Brasileira após o lançamento da Portaria 127/09 é definida como uma parcela peculiar do território nacional que é representativa do processo de intervenções do homem ao meio natural, deixando marcas e atribuindo valores. “É a partir da qualificação dada pelo adjetivo *peculiar* que se diferencia, se

ressalta ou se particulariza a porção do território que será alvo de chancela” (WEISSHEIMER, 2012).

A partir da perspectiva de que a cidade de Ouro Preto se tornou parte *peculiar* do território nacional e possui espaços, lugares e paisagens importantes para nossa memória, nacionalidade e resgate do passado, novas intervenções artísticas pelo centro histórico podem parecer impossíveis.

Com a busca desenfreada na construção de uma identidade para as cidades, Henri Pierre Jeudy (2005) faz uma crítica à super patrimonialização. Em “Espelhos das Cidades” ele apresenta uma nova imagem das cidades na contemporaneidade e diz que as cidades patrimônios são montadas para serem “vendidas” ao turismo. Essa é uma questão importante de se trazer, pois a super patrimonialização pode engessar a cidade no passado e fazer com que novas linguagens artísticas não tenham espaço para se comunicar. Além de outras manifestações artísticas, o *graffiti* possui poder de comunicação visual muito presente, essa comunicação é carregada de sentidos, tanto para os próprios grafiteiros, quanto para quem tem acesso às pinturas. E, para entendermos a importância dos espaços públicos urbanos na atribuição de sentidos para a Arte Urbana seguiremos para o próximo subcapítulo.

No *graffiti* é fundamental sinalizar a cidade, demarcá-la com siglas que possam ser vislumbradas. É a visão de uma cidade tatuada na pele por diferentes grupos em busca de excitação e reconhecimento pelos seus pares. O que vemos na epiderme da cidade são manifestações desta identidade que usa os códigos de comunicação urbanos para alcançarem notoriedade (CAMPOS, 2009, p. 147).

Os grafiteiros em busca de excitação e reconhecimento se comunicam através dos espaços públicos e utilizam qualquer superfície:

Todavia, o *graffiti* não vive apenas no muro, nasce nas paredes, nos tectos, nas janelas, nas portas, nos caixotes de lixo, nas carruagens de metro ou de comboio, nos vidros e estofos de autocarros, entre outros suportes inanimados que povoam a geografia urbana. Qualquer superfície é, à partida, legítima desde que cumpra o requisito fundamental: esteja no espaço público, independentemente do estatuto da propriedade, ao dispor de todos. (CAMPOS, 2009, p.154)

Essa comunicação consegue atingir todos que têm acesso à cidade, mesmo que alguns letrados sejam indecifráveis para a maior parte das pessoas que não estão dentro da cultura *Hip Hop*:

O *graffiti* assume-se como um veículo de comunicação entre pessoas, um sistema de comunicação visual, com as suas convenções pictóricas, técnicas e ferramentas de execução. Institucionalizou-se enquanto linguagem urbana críptica, indecifrável pela larga maioria, mas reconhecível pelos poucos que a dominam (CAMPOS, 2009, p.150).

O *graffiti* possui duas vertentes em sua expressão e prática cultural, a prática ilegal que viola as normas e leis e a legal. As práticas ilegais geralmente são resultados de um processo de territorialização entre os grafiteiros. Assim como a pichação, os indivíduos demarcam seu território em seus próprios bairros até chegar nos grandes centros. Segundo Andrei Isnardis (1997, p.152), o centro da cidade é a área mais valorizada para a prática: “O centro da cidade é, sem dúvida, a área mais valorizada pelos pichadores de toda a região metropolitana. Não sendo território de ninguém, de nenhuma galera específica, não há a princípio direitos sobre o centro”.

Tanto nas práticas legais, quanto nas ilegais a manifestação do *graffiti* possuem sentidos para os *writers*¹, como Campos (2009) diz:

Estas manifestações resultam de uma prática territorializada. O espaço físico da cidade sustenta uma malha de ações que dão corpo e solidez a uma comunidade particular. É nas paredes da cidade que os *writers* ganham vida, adquirem estatuto e concorrem por lugares de destaque. É nas paredes que estes se dão a ler, expondo as suas virtudes e fragilidades, sujeitando-se à avaliação dos restantes membros desta comunidade. Os territórios da cidade não são, portanto, vazios de sentido (CAMPOS, 2009, p.154).

Como podemos ver, todas essas manifestações visuais do movimento *Hip Hop* nunca são vazias de sentido. Os sentidos são construídos através dos indivíduos que buscam destaque ao se comunicar. A prática ilegal quando falamos de comunicação possui duplo sentido:

O *graffiti* revela, assim, um duplo sentido comunicacional. Em primeiro lugar, a mensagem, o conteúdo verbal ou icônico da mensagem com um determinado significado. Em segundo lugar, a transgressão, que comunica desobediência e recusa da norma. Os dois estão interligados, pois o conteúdo expresso só alcança sentido enquanto infração (CAMPOS, 2009, p.155).

Nesse contexto surgem questionamentos relacionados aos direitos dos indivíduos à cidade, os *graffitis* “violam as expectativas da cultura que predomina, num

¹ *writers*: indivíduos que demarcam a cidade através do graffiti (grafiteiros)

texto como o da cidade, como e quando o seu espaço e tempo podem ser utilizados” (RAMOS, 1994, p. 44).

David Harvey em “Liberdade da Cidade”, através das ideias de Robert Park diz que o direito à cidade é não apenas visitá-la como um retorno ao tradicional, é também direito à vida urbana. Para ele, liberdade da cidade é, no entanto, mais que um acesso àquilo que já existe, é poder ter o direito de mudá-la de acordo com o desejo de nossos corações. Porém esses direitos à cidade não podem ser concebidos a partir de um direito individual, demandam esforço coletivo, direitos políticos coletivos ao redor de solidariedade sociais.

Pensando no *graffiti* como um coletivo social podemos criar um imaginário da cidade onde as intervenções urbanas conseguem dialogar com o passado. Essa discussão de como podemos nos comunicar nos espaços talvez seria mais ampla se conhecêssemos a importância dos movimentos sociais. E para esse trabalho se torna de extrema relevância apresentar toda ideologia e origem do movimento *Hip Hop*, assim como toda a trajetória do *graffiti*, suas ramificações e estilos.

3. O MOVIMENTO HIP HOP

“Muitas vezes, quando as pessoas dizem ‘Hip Hop’, não sabem nem do que estão falando. Elas somente pensam nos rappers. Quando se fala de Hip Hop, se está falando de toda uma cultura e movimento. Você tem que tomar toda a cultura como ela é.”

Afrika Bambaataa

3.1 Origem, Resistência e Ideologia

Mais que um gênero musical, o *Hip-hop* é um movimento da cultura popular que surgiu nas comunidades de origem africana, caribenha e latina dos subúrbios da região do Bronx em Nova Iorque em meados da década de 1970:

Nascida no Bronx nos guetos da década de 1970, a cultura hip-hop é compreendida por quatro manifestações artísticas: o Djing (discotecagem) e o Mcing (arte de rimar) que, juntos formam a música rap; a expressão corporal do breaking; e o graffiti, invadindo o universo das artes plásticas. (YOSHINAGA, 2014, p. 173).

O seu nascimento se dá em um contexto sociopolítico bastante específico e delicado, onde havia extrema violência urbana, alta criminalidade entre os jovens que tinham as ruas como forma de lazer. Conforme Griot Urbano (2017), “O Bronx passava por um período sócio-econômico de degradação. Obras mal-feitas, desalojamentos, esquecimento do sistema governamental, falta de estrutura.”

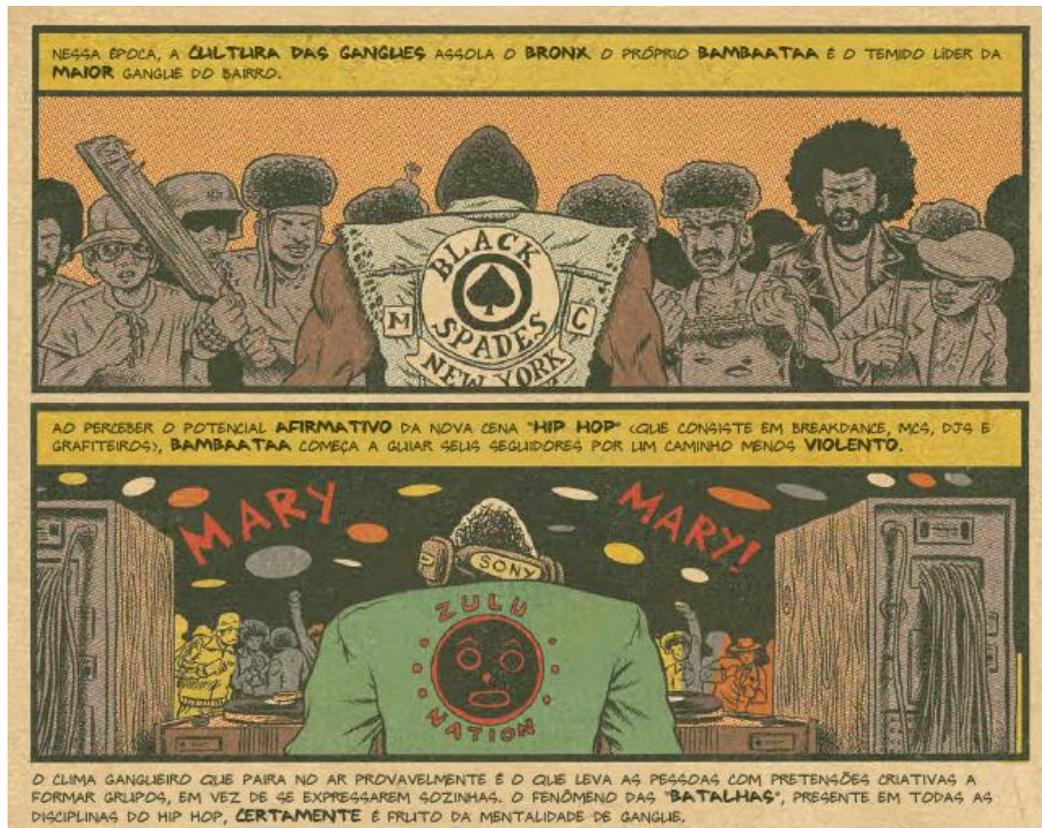
Entre 1960 e 1971 a taxa de homicídios no Bronx quadruplicou com o surgimento de diversas gangues:

No ano de 1968 sete adolescentes que se nomearam “Savage Seven” (sete selvagens) começaram a aterrorizar o bairro, criando assim a base para algo que dominaria o Bronx durante os próximos seis anos: as street gangs (gangues de rua). Em pouco tempo apareceram outras gangues em todo o bairro, em todas as ruas e esquinas. Algumas delas: Black Spades, Savage Skulls, Seven Immortals, Ching Alling, Seven Nomads, Black Skulls, Seven Crowns, Latin Kings, Young Lords; muitos jovens poderiam ser vistos em todos os lugares. (SILVA, PAULA, COLOMBO, 2010, pág.27)

Nesse cenário onde muitas gangues de jovens e crianças duelavam entre si, o movimento surge como manifesto para contestar a realidade em que viviam naquela região de Nova Iorque. No livro *Hip-Hop Genealogia 1*, onde o autor Ed Priskor conta

a história do *Hip-hop* em quadrinhos podemos verificar como essa cultura de gangues era presente:

FIGURA 1 - CULTURA DE GANGUES



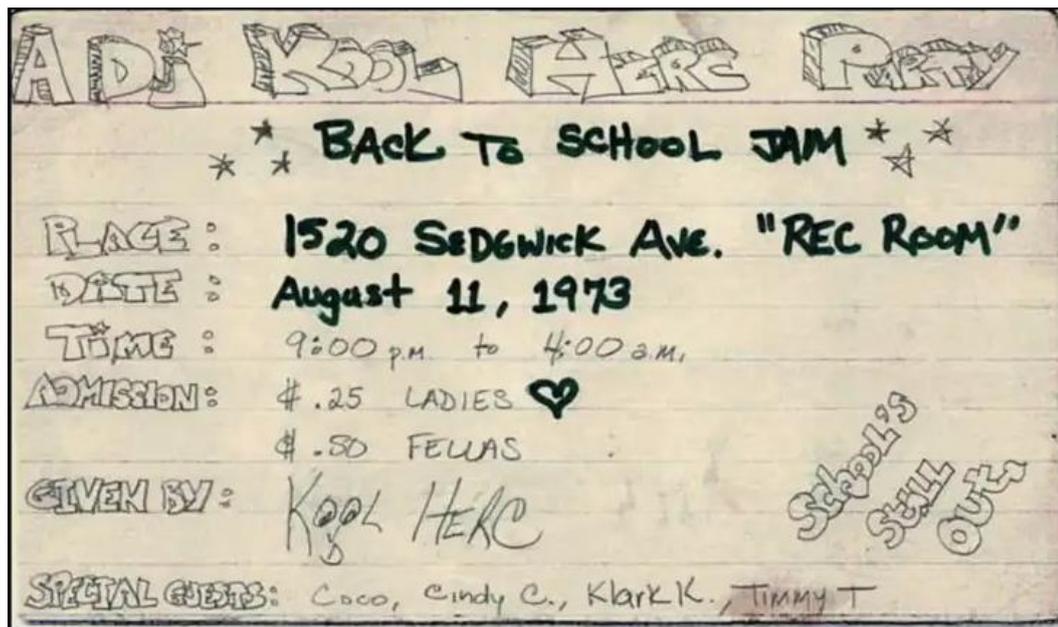
FONTE: PISKOR, ED (2016, p.10)

Na imagem acima, Kahyan Aasim mais conhecido como Afrika Bambaataa, “Era membro e líder de uma das maiores gangues, “Black Spades”, e também era um colecionador de discos fanático” (SILVA, PAULA, COLOMBO, 2010, p.30). Bambaataa ao ver a cena musical e artística que estava nascendo começou a pensar de outra forma e achar meios para que as gangues duelarem sem violência e como era amante de boa música começou a investir na ideia da paz e diversão. As pessoas não queriam mais aquela vida de miséria, queriam dançar, se divertir e ir às festas que estavam acontecendo.

Então, a festa que foi considerada o marco inicial para o surgimento do movimento especificamente foi em agosto de 1973 no número 1520 da Sedgwick Avenue. Uma jovem chamada Cindy Campbell (considerada hoje como mãe do *hip*

hop) convidou muitos jovens do bairro para uma festa entre edifícios e o ingresso custava 25 centavos de dólar para as meninas e 50 centavos para os meninos. O dinheiro coletado através desses ingressos seria transformados em materiais escolares para as crianças e jovens da comunidade, já que estava no início do período letivo estudantil.

FIGURA 2 – FOLHETO DE DIVULGAÇÃO DA BACK TO SCHOOL JAM



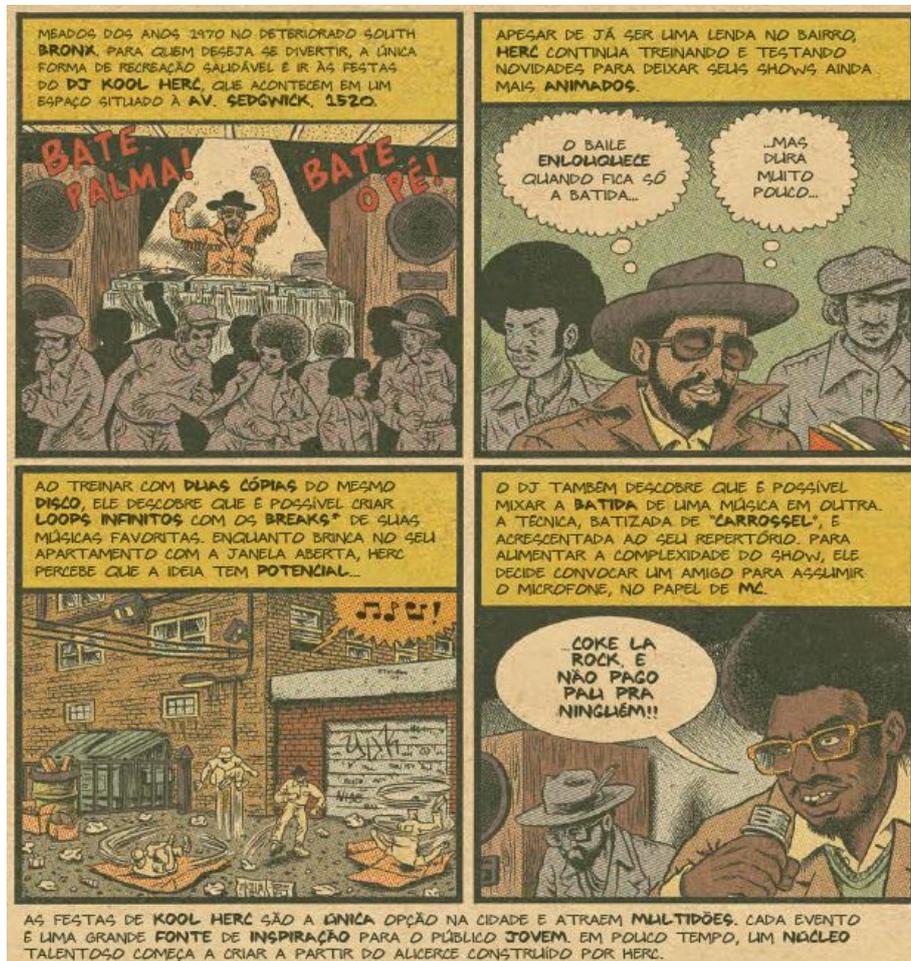
FONTE: SITE RAPDAB (2022)

Para as festas eram elaborados cartazes com letras estilizadas, super-elaboradas e coloridas pelos jovens que já pintavam seus nomes nas ruas demarcando os territórios, vagões de trens e metrôs, passando a mensagem adiante: “(...) o graffiti se alastrava como uma maneira bastante popular que aqueles mesmos jovens de periferia encontravam para se expressar, sobretudo utilizando os vagões de trem e metrô como “painéis” ambulantes” (YOSHINAGA, 2014, p.173).

A grande atração do dia seria o DJ Kool Herc, irmão de Cindy Campbell e considerado o pai do *Hip-hop*. Ele trazia muita referência musical de origem jamaicana. Na festa com seus vinis, Herc criou o som *break* (quebra), através de trechos de música que rompem a seleção rítmica conforme girava os discos idênticos na mesma mesa de mixagem. Assim, prolongando a parte instrumental das canções,

ele dava ritmo para os jovens dançarem com as quebras e também para cantarem em cima das batidas. Daí então, nasceu dois elementos do movimento *Hip-hop*: o *break dance* (dança quebrada) e o *RAP* (ritmo e poesia).

FIGURA 3 – CRIAÇÃO DO ELEMENTO BREAK DANCE E DO RAP



FONTE: PISKOR, ED (2016, p.7)

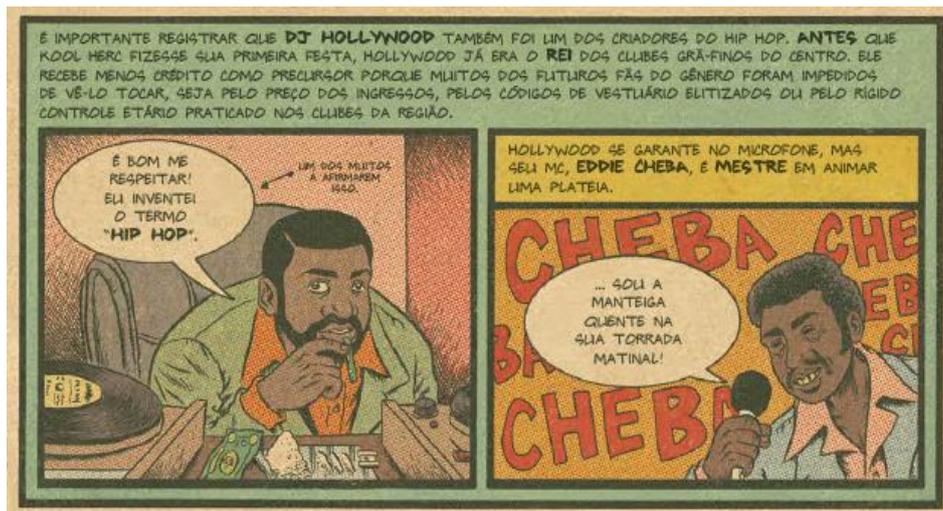
Com a realização dessas festas denominadas JAMS², nasceu o movimento que possui 4 elementos: o DJ, o Break dance, o RAP e o *Graffiti*. O DJ Hollywood teve extrema importância para o seu nascimento. Ele já realizava festas com set 's de músicas que incluíam cantos e entre uma música e outra ele interagiu com a multidão, rimando, chamando o público a responder. Como por exemplo: "Se você está se sentindo bem com Hollywood, diga: OH, sim!". As pessoas interagiam e gritavam enlouquecidamente: "Oh, yeah!". Ele deu o nome pra esse movimento de jovens que

² JAM significa festas realizadas no Bronx com os elementos do Hip Hop.

estava nascendo na cena de *Hip-hop*, hip significa “o que está acontecendo nesse momento” “o momento aqui agora” e hop significa o movimento da dança:

O hip hop é uma gíria utilizada por jovens dos guetos de Nova Iorque nos anos 70 e tem um significado que remete a “se movimentar”, “dançar”, “mexer os quadris”. A etimologia da expressão explica esse significado. “HIP” é usado no inglês afro-americano desde 1898, significa “algo atual”, “acontecendo no momento”; e “HOP” = “movimento de dança” (URBANO, 2017)

FIGURA 4 – INFLUÊNCIA DO DJ HOLLYWOOD



FONTE: PISKOR, ED (2016, p.10)

Conforme Yoshinada, no dia 12 de novembro de 1974, exatamente um ano após a fundação da Universal Zulu Nation³, Afrika Bambaataa diz que esse conjunto de elementos, graffiti, breaking dance, MC e DJ era o HIP HOP, se tornando assim o “padrinho” ou “avô” do movimento.

³ Zulu Nation foi uma banda no qual o compositor, produtor musical, DJ e cantor Afrika Bambaataa era o líder. A banda passava mensagens de paz, união, amor e diversão. A Zulu Nation também foi a primeira organização de hip hop que visava a construção de um movimento a partir da criatividade, da música, do breaking, do graffiti e artistas plásticos para uma nova geração de jovens marginalizados.

O intuito do *hip hop* então se tornou reunir os jovens da cidade para se expressarem de uma forma mais tranquila, através da poesia, dança, pintura e música. As gangues rivais poderiam achar novas formas de duelarem sem violência. Poderiam através de uma roda de *break dance*, ou da poesia em cima de batidas ritmadas competirem e ao mesmo tempo se unirem contra o sistema que era o seu maior inimigo. E foi pregada então, a ideia de que o povo precisava se unir para que o sistema os reconhecesse como parte da sociedade e para que seus direitos civis fossem respeitados.

Não demorou muito e o movimento se popularizou pelo mundo inteiro: “Com o tempo, a cultura hip-hop se espalhou por outras cidades dos EUA e, em seguida, por todo o mundo, tornou-se um dos principais fenômenos culturais das últimas décadas.” (YOSHINADA, 2014, p.173).

A chegada do movimento *hip hop* no Brasil data de cerca de dez anos após sua fundação. “Chegou primeiro a São Paulo, onde foi adotado como estilo de vida por milhares de jovens da periferia.” (SILVA, PAULA, COLOMBO, 2010, p.34)

Os jovens que consumiam a cultura *hip hop* naquela época eram os mesmos que ouviam James Brown, usavam Black Power e frequentavam bailes da Black Music. Se juntavam para dançar break na Rua 24 de Maio, depois na estação São Bento do Metrô.

Em 1988 houve o primeiro registro de RAP Nacional, “...a coletânea “HIP-HOP-Cultura de Rua” pela gravadora Eldorado. Desta coletânea participaram Thaíde & DJ Hum, MC/DJ Jack, Código 13 e outros grupos Iniciantes.” (SILVA, PAULA, COLOMBO, 2010, p.34)

Com a ascensão do RAP a prefeitura de São Paulo auxiliou na divulgação do movimento *Hip Hop* e então foi criado o MH20 – Movimento Hip-Hop Organizado. “O MH20 organizou e dividiu o movimento no Brasil em dois grupos: as gangues de Break e as Posses, definindo suas respectivas funções.” (SILVA, PAULA, COLOMBO, 2010, p.35)

As Posses seriam grupos de encontro com Grafiteiros, Breakers e Rappers de uma mesma região que trabalham juntos para ajudar jovens das periferias através da arte:

As posses, são grupos de encontro que congregam Rappers Grafiteiros e Breakers de uma mesma região. Eles trabalhavam juntos em atividades artísticas, de ação comunitária, de formação política. Colaboravam uns com

os outros para aperfeiçoar a atuação dos grupos através da troca de experiências e informações e atuavam em seus próprios bairros através de shows e de agregação de jovens envolvidos com drogas e o crime para o trabalho no movimento, levando-os a abandonar o vício. (SILVA PAULA, COLOMBO, 2010, p.35)

Podemos observar que a chegada da cultura hip hop no Brasil teve extrema importância para o desenvolvimento dos indivíduos das regiões periféricas assim como foi no Bronx. As artes dos quatro elementos: Breaking dance, Dj, MC e Graffiti mudaram e mudam até hoje a vida de muitos jovens. Portanto é de extrema importância entendermos a origem antes de falarmos sobre os elementos que fazem parte.

3.2 O elemento Graffiti – da origem até a atualidade

Como apresentado anteriormente, o *graffiti* que conhecemos hoje está ligado ao movimento *Hip-hop* e se tornou um dos elementos importantes, porém, a origem da palavra vem de tempos mais antigos. Segundo Marcos Martinez Munhoz:

O termo “grafite” deriva do italiano *graffitto*, que significa rascunho, rabisco. É desde tempos antigos, que o grafite designa pinturas ou desenhos nas paredes e muros, implicando expressão. Sua técnica e objetivo preveem a ação do homem através de entalhes e pinturas de símbolos com a finalidade de enfatizar significados de certos objetos, procurando manter sentidos comunicantes na imagem gerada (MUNHOZ, 2017).

O *graffito* fazia parte do cotidiano dos romanos. “Os romanos escreviam nas paredes e Pompéia deixou-nos uma grande quantidade dessas inscrições” (FUNARI, 2003). Podemos comparar as paredes das metrópoles com as paredes de Pompéia por sua quantidade de inscrições:

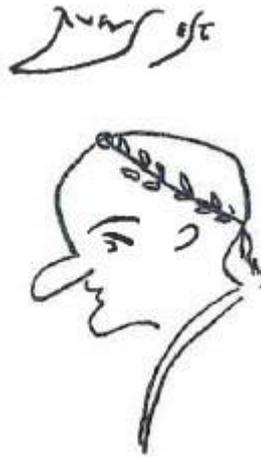
De fato, as paredes de Pompéia testemunham a ocupação pelos grafiteiros de *todos* os espaços disponíveis: ali encontramos cerca de uma inscrição por adulto, homens e mulheres, livres e escravos, feitas nos últimos momentos da cidade, o que significa dez mil inscrições (FUNARI, 2003, p.80).

Em seu estudo sobre as inscrições de Pompéia, Funari aponta que as intervenções nas paredes eram numerosas e provinham de todos os grupos populares da cidade, tais como: camponeses, artesãos, gladiadores. Os grafites em sua maioria não possuíam nomes, porém seu caráter público confere às intervenções de um

contexto da criação cultural popular, que segundo Funari (2003, p. 83): “(...)quebram a hegemonia dos meios de comunicação social por parte das elites e impossibilitam qualquer tipo de censura ou limitação”.

Os grafiteiros tinham total liberdade para se expressarem e ao observar os grafites encontrados em Pompéia conseguimos entender o grau de oposição popular à elite local, como por exemplo, a figura de N. Istacídio Rufo, um aristocrata que possuía mansões, foi representado através de uma caricatura, com sua careca e seu nariz evidenciado em posição de imperador na parede de sua habitação por um de seus críticos.

FIGURA 5 – FIGURA DE N. ISTACÍDIO



FONTE: FUNARI (2003, p.83)

Através dos estudos de Pompéia vemos que há características semelhantes ao *graffiti* que surgiu junto ao movimento *Hip Hop*. Desde os primeiros *graffitos* até os *graffitis* da atualidade, as intervenções dos homens nas paredes possuem caráter social e político.

Para além de Pompéia, lembrar dos primeiros vestígios da produção artística é inevitável. “Aqueles pinturas rupestres são os primeiros exemplos de *graffiti* que encontramos na história da arte” (GITAHY, 1999, p.11)

O homem durante toda sua existência teve a necessidade de se expressar, seja essa expressão consciente ou não, seja com materiais feitos de gorduras de animais, sucos de plantas, terra ou sprays:

É impossível dissociar essas necessidades humanas da liberdade de expressão. Não existe graffiti ou quem o produza de forma não democrática. Aliás, o graffiti veio para democratizar a arte, na medida em que acontece de forma arbitrária e descomprometida com qualquer limitação espacial ou ideológica. Todos os segmentos sociais podem vir a ser lidos pelos artistas do graffiti, assim como seus símbolos espalhados pela cidade podem ser lidos por todos (GITAHY, 1999, p.13).

Além das pinturas rupestres, também podemos lembrar que inúmeras civilizações se manifestavam deixando inscrições nas paredes e espaços públicos:

Os afrescos também foram pinturas em paredes que tiveram grande destaque na cultura renascentista. Outras formas de arte feitas em pares também foram encontradas nas decorações da Mesopotâmia, na arte da cultura egípcia em templos e tumbas, em Bizâncio, na Grécia e em Roma. O muralismo aparece no séc. XX marcando o movimento artístico mexicano de 1910, composto por Rivera, Oozco e Siqueiros. (RINK, 2010, p. 79)

Na história da arte podemos apontar alguns grafiteiros que mudaram a cena das inscrições na parede, como Jean Michel Basquiat, que em Nova Iorque chamou a atenção da imprensa por deixar mensagens poéticas em prédios abandonados, mudando assim, o olhar de que os *graffitis* eram apenas manifestações que deixavam a cidade “suja”:

Na entrada do século XXI, quando se poderia pensar que o grafite não passava de uma manifestação marginal que emporcalhava as cidades, ele volta com roupagens de participações no mundo das artes plásticas, valendo destacar Jean Michel Basquiat em Nova Iorque. (HONORATO, MARINHO, 2009, p.5)

Basquiat após repercussão nas mídias abriu novos olhares. “O grafite também passa por uma re-elaboração pictórica, o que leva muitos membros a ter sua arte reconhecida, mesmo que os suportes fossem os espaços urbanos. (HONORATO, MARINHO, 2009, p.5)

Keith Haring também é um dos artistas que se destacou misturando a arte pop com o *graffiti*. Haring pintava temáticas sexuais e de prevenção contra as doenças sexualmente transmissíveis como ativismo social conscientizando as pessoas sobre a AIDS. Por ter sido homossexual e ter contraído HIV, ele criou em sua arte a sua própria iconografia.

O Banksy, na Inglaterra, surgiu com suas artes na rua, pintando paredes com a técnica do stencil imagens do seu ativismo político. Até hoje a identidade de Banksy é oculta, há teorias de que pode ser uma pessoa, um grupo de pessoas em um

coletivo. Mas de toda forma essa “entidade” é reconhecida no mundo das artes pelo impacto de suas obras polêmicas. Uma de suas obras mais conhecidas é “O leilão e a autodestruição” de 2018. O quadro foi vendido por 1 milhão de libras e logo após a venda a obra se auto destruiu. Banksy diz que a arte deve confortar o perturbado e perturbar o confortável.

Há muitos outros artistas grafiteiros que deixaram e estão deixando seu legado e a partir desse reconhecimento nas artes o *graffiti* ganha lugar nas galerias do mundo inteiro, o grafiteiro é reconhecido como artista, o que era vandalismo se tornou arte contemporânea e possui várias vertentes e técnicas. Algumas delas são:

Grapixo – técnica que está entre a pichação e o *graffiti*, os materiais mais usados são pincéis e rolinhos. Utiliza-se letras estilizadas da pichação e cores do *graffiti*. Muitos afirmam que o grapixo tem sua originalidade no Brasil, assim como nosso estilo de pixo.

Tag – são as assinaturas/pseudônimos dos artistas

Bomb – Pode ser chamado de *graffitis* rápidos, podem ser letras mais “gordinhas” ou personagens, feitos em lugares não autorizados.

FIGURA 6 – BOMB LEIKO 137



FONTE:ARQUIVO PESSOAL IOLANDA LEIKO, 2017

Throw-up – é o estilo “vômito”, um estilo de letras simples muito utilizado no início da cultura *hip hop*. Geralmente utiliza-se poucas cores. Pode ser comparado com os Bombs.

Stencil – *graffiti* feito através de um molde, geralmente utiliza-se radiografias ou qualquer outro material rígido para confeccionar o molde.

FIGURA 7 – “STOP AND SEARCH” - BANKSY



FONTE: SITE E BIOGRAFIA (2019)⁴

Wildstyle – é um estilo mais complexo, onde as letras e formas se entrelaçam. É considerado um dos estilos mais difíceis.

FIGURA 8 – WILDSTYLE



FONTE: SITE SCOOJ (2020)⁵

⁴ Disponível em: <<https://www.ebiografia.com/banksy/>>. Acesso em: 19 dez. 2021.

⁵ Disponível em: <<https://scooj.org/2020/11/15/3304-dean-lane-skate-park-364/>>. Acesso em: 19 dez. 2021.

Free style – estilo livre que pode ser improvisado e utilizar-se de qualquer técnica e misturar estilos.

FIGURA 9 – FREE STYLE



FONTE: ARQUIVO PESSOAL (2015)

Persona – são personagens, desenhos criados pelos artistas desenvolvendo suas próprias técnicas e estéticas.

FIGURA 10 – GRAFFITI PERSONAGENS LEIKO 137

FONTE: ACERVO PESSOAL (2021)

Muitos desses estilos mudam conforme a região, cada lugar adiciona ou modifica elementos estéticos. Como por exemplo, a pichação da cidade de São Paulo é diferente do Rio de Janeiro que é diferente de Minas Gerais.

Há várias discussões dentro do movimento *hip hop* brasileiro entre grafiteiros e pichadores. Alguns dizem que o grafiteiro se vendeu com sua arte mudando totalmente o sentido das intervenções urbanas. Porém ambos possuem a mesma essência:

Tanto o graffiti como a pichação usam o mesmo suporte – a cidade- e o mesmo material (tintas). Assim como o graffiti, a pichação interfere no espaço, subverte valores, é espontânea, gratuita e efêmera. Uma das diferenças entre o graffiti e a pichação é que o primeiro advém das artes plásticas e o segundo da escrita, ou seja, o graffiti privilegia a imagem; a pichação, a palavra e/ou a letra (GITAHY, 1999, p.19).

No Brasil, podemos dizer que o *graffiti* chegou antes do movimento *hip hop*, mas de forma diferente, como muralismo. Segundo Gitahy, Di Calvalcanti nos anos de 1950 já havia realizado pinturas artísticas em fachadas na região central de São Paulo. Logo após a Segunda Guerra Mundial, as latas de spray foram confeccionadas e manifestantes no mundo inteiro escreviam suas manifestações através delas. Além do muralismo as pichações no Brasil também chegaram antes:

No Brasil, além das frases de protesto, surgiram outras bem-humoradas e enigmáticas, como por exemplo: CELACANTO PROVOCA MAREMOTO, referente ao monstro pré-histórico do seriado japonês National Kid, e CÃO FILA KM 22, que dizia respeito a um criador de uma raça de cães, utilizando a silhueta desse cão graffitada junto à frase (GITAHY, 1999, p. 21).

A pichação “Abaixo a ditadura” em 1968 foi um dos primeiros registros de inscrições na parede com spray no Brasil:

FIGURA 11 – ABAIXO A DITADURA



FONTE: RESISTÊNCIA EM ARQUIVO (2014)⁶

6

Disponível

em:

<https://resistenciaemarquivo.files.wordpress.com/2014/04/abaixo_a_ditadura57665.jpg>. Acesso em: 27 dez. 2021

As pichações dessa época eram feitas por jovens que protestavam exigindo justiça social junto ao direito de se manifestarem livremente contra o regime militar.

Não diferente, em 2008 na 28ª Bienal de artes de São Paulo, no prédio do Ibirapuera, dezenas de pichadores causaram espanto no Brasil inteiro. Segundo uma reportagem do jornal da TV Cultura, a ação começou no primeiro dia da bienal por volta das 19:30h, os pichadores pintaram corredores, paredes, portas, pilastras e o segundo andar que estava vazio. A confusão foi tanta que fecharam a bienal e só reabriram após a polícia chegar, ninguém podia entrar e ninguém podia sair. Após uma vidraça quebrada muitos deles conseguiram fugir e outras pessoas foram detidas. Na filmagem uma das pichadoras sai carregada por policiais gritando: “Viva a pichação!”, outro aos risos diz: “É a arte irmão! Aqui não é a bienal da arte? Tamo aqui na arte também!”. Muitas opiniões diferentes surgiram com o tal protesto, uma visitante entrevistada no local expôs sua opinião: “É, acho que as pessoas entendem que nesse momento da arte, que está valendo tudo e que o espaço é pra todos, né? E por outro lado a bienal é um evento que tem uma organização, que tem uma intenção... Eu acho que está acontecendo, é isso aí! Nada mais contemporâneo do que essa manifestação”.

FIGURA 12 – PICHAÇÃO NA BIENAL



FONTE: FOLHA DE SÃO PAULO (2008)⁷

⁷ Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/10/461213-organizacao-da-bienal-remove-pichacoes-e-reforca-seguranca.shtml>>. Acesso em: 29 dez. 2021

FIGURA 13 – PICHADORES NA BIENAL

FONTE: CIDADE VERDE (2008)⁸

A repercussão do protesto foi gigante, saiu em muitos jornais, blogs, sites do Brasil e do mundo. Segundo uma matéria do G1 de setembro de 2010, após a invasão em 2008 bienal os pichadores foram convidados a voltar à Bienal, nesta edição os pichadores entrariam pela porta da frente como artistas, o tema daquele ano foi “política da arte”. Assim, a intervenção de 2008, considerada como marginal e transgressora, ganhou status de arte na 29ª Bienal.

Entre os artistas selecionados para a 29ª da Bienal estava o Cripta Djan, um dos maiores e renomados pichadores da cidade de São Paulo e junto dele, as obras de Rafael Pixobomb e Choque Focus Adriano que foram responsáveis pela invasão da Escola de Belas Artes de São Paulo meses antes da intervenção na bienal. Pixobomb e Choque organizaram junto a um grupo de pichadores a invasão a fim de discutir o conceito da arte. Em uma das reportagens da Band News, diz que Rafael era ex-estudante da Universidade e que disse que pichar foi a única forma que ele achou para discutir sobre o que é arte.

Tanto o *graffiti* brasileiro, quanto a pichação fazem os olhares de estrangeiros brilharem. O Brasil se tornou referência mundial, e muitos grafiteiros e pichadores são reconhecidos. O artista polonês Artur Zmijewski convidou alguns pichadores para realizar um *workshop* na Bienal de Berlim sobre a técnica e estética da pichação. Segundo uma reportagem publicada na Folha, os pichadores picharam a igreja de Santa Elizabeth e não o lugar delimitado para a ação, com a ideia de que a pichação não é uma arte que pode se pôr limites, a essência dela está na transgressão e não

⁸ Disponível em: <<https://cidadeverde.com/noticias/28911/me-identifico-com-o-vazio-diz-jovem-presa-por-pichar-bienal>>. Acesso em: 29 dez. 2021

tem um formato didático. Na entrevista Cripta, um dos pichadores convidados diz: “Não tem como dar *workshop* de pichação, porque a pichação só acontece pela transgressão e no contexto de rua”.

FIGURA 14 – PICHÇÃO EM BERLIM (2012)



FONTE: MÚLTIPLOS DE ARTE (2012)⁹

Um acontecimento que também chocou brasileiros foi a pichação no Museu da Inconfidência em 2017, um dos mais importantes museus brasileiros que se localiza na cidade de Ouro Preto que foi tombada como Patrimônio Cultural da Humanidade. A pichação teve caráter político, igual os da época da Ditadura Militar no Brasil. Conforme uma imagem publicada numa reportagem do G1 de Minas Gerais a frase escrita foi “Patrimônio da humanidade elitista”:

⁹ Disponível em: <<https://multiplosdearte.wordpress.com/2012/06/11/pichadores-na-bienal-de-berlim-2012/>>. Acesso em: 29 dez 2021

FIGURA 15 – PICHAÇÃO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA



FONTE: G1, FOTO: CLAUDIA KLOCK/MUSEU DA INCONFIDÊNCIA (2017)¹⁰

A estética das letras escritas na parte lateral não tem relação com a estética da pichação que está dentro do movimento *hip hop*. Mas ambas possuem caráter social e político, assim como o *graffiti*.

Na cidade de Ouro Preto, para além desse evento em 2017, é possível encontrar manifestações de forma mais contida. Por ser Patrimônio Histórico e Patrimônio da Humanidade a abertura da cidade para esse tipo de arte fica nas regiões periféricas, embora no centro encontramos *tags*, *stickers* e pichações.

Contudo, no Brasil a prática do *graffiti* sem autorização e a pichação são crimes, de acordo com o artigo 65 da Lei 9.605/98. A pena dependendo do ato realizado pode variar entre três meses a um ano de detenção, além da multa.

Porém, mesmo com o risco de penalidades a necessidade de expressão nas paredes não pararam o grafiteiro e o pichador, assim como não pararam os pré-históricos, os das civilizações antigas e todos os artistas e muralistas da história da arte.

¹⁰ Disponível em: <<https://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/museu-da-inconfidencia-em-ouro-preto-tem-pichacao-removida.ghtml>>. Acesso em: 26 dez. 2021

4. GRAFFITI NA CIDADE DE OURO PRETO

“Um labirinto místico
 Onde os grafites gritam
 Não dá pra descrever
 Numa linda frase
 De um postal tão doce”
Criolo

4.1. Resultado da análise da Iniciação Científica e vivência pessoal no movimento Hip Hop na cidade de Ouro Preto

Em 2018 foi realizado o projeto de Iniciação Científica intitulado “Vozes Da ArteCidade: um estudo sobre o processo de musealização da arte contemporânea”, sob a orientação da Profª Dra. Priscilla Arigoni Coelho, tendo em vista a necessidade de pesquisas profundas sobre o processo de musealização da Arte Urbana na Cidade de Ouro Preto. A cidade se mostrou um tanto quanto enriquecedora para a elaboração de conteúdos teóricos, trazendo reflexões sobre diferentes leituras da linguagem do *graffiti*. Para análise, foram coletadas entrevistas da população local e dos artistas que possuem murais pela cidade, além da vivência dentro do movimento *Hip Hop*. O impacto visual que o *graffiti* provoca estimula a curiosidade e estranhamento e a proposta deste capítulo é apresentar todos os dados e resultados da análise.

No primeiro semestre do projeto foram realizadas entrevistas com moradores da cidade ouropretanos e não ouropretanos. As perguntas eram direcionadas ao impacto visual do *graffiti* dentro do centro histórico e também dos bairros que estão nos arredores.

Foi executado também, o levantamento dos *graffitis* por bairros. Através do levantamento e com a facilidade de identificação dos artistas pela visão de dentro do movimento *Hip Hop* da cidade, foi possível realizar fichas catalográficas especificando o estilo e reconhecendo as *tag's* dos grafiteiros.

O primeiro campo da ficha foi destinado ao autor, autores ou Crew¹¹. O segundo campo da ficha é referente a localização, importante para a análise quantitativa entre os bairros, e os próximos campos são dados técnicos e algumas observações.

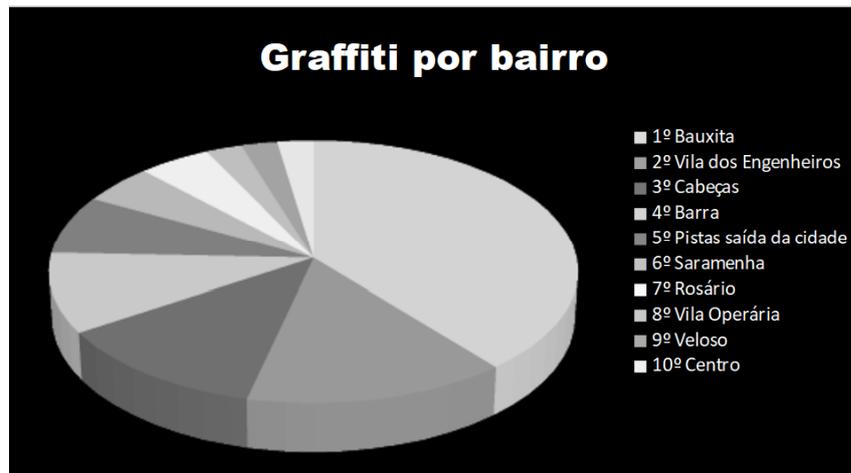
¹¹ Crew são um conjunto de grafiteiros que formam uma “família” e pintam juntos.

FICHA CATALOGRÁFICA

Autor/Autores/Crew: <u>Ramar</u> e <u>Thiago Alvim</u> (Meleca)		
Localização: Rua Simão Lacerda, 484 – Vila dos Engenheiros		
Data: sem data	Técnica: grafite com spray	Suporte: ponto de ônibus
		
<p>Obs: O painel fica no verso de outro painel feito por <u>Thiago Alvim</u> e <u>Dinho Bento</u>. Não há data, porém, pode-se dizer que foi feito após 2014, pois não aparece no <u>Google Maps</u> que foi atualizada pela última vez em 2014.</p>		

O levantamento da quantidade de *graffitis* pela cidade foi feito da seguinte maneira: localização presencial, onde foram registradas fotografias, localização através do Google Maps e também, houve a possibilidade de conversar com alguns artistas para entendimento da obra e saber o ano que foi realizada. Foram localizados na época mais de 50 *graffitis*. Eles estão localizados nas seguintes regiões e separados por bairros:

GRÁFICO 01 – GRAFFITI POR BAIRRO



Como podemos ver nesse gráfico, os *graffitis* na cidade de Ouro Preto se localizam nas regiões periféricas. Há manifestações no centro histórico, mas nada que incomode o olhar a ponto de ser chocante.

Após o levantamento dos murais foram feitas fichas dos grafiteiros que foram possíveis localizar, com uma pequena biografia, para melhor entendimento de sua estética e obras:

FICHAS DOS ARTISTAS

Ramar

Ramar Gama teve contato com a arte desde pequeno, muito disso por seu pai ser artista plástico. Enquanto seu pai pintava um quadro ou outro, ele ficava observando tudo sem que o pai percebesse. No início, Ramar contou que o pai não dava muita atenção para isso, por achar que ele nunca seguiria o mesmo caminho. Mas com o tempo, foi percebendo que o moleque criou o interesse por desenhar e passou a incentivá-lo mais. Porém, foi na casa de uma tia que os primeiros rabiscos começaram.

Morando em Ouro Preto, Minas Gerais, ele decidiu que era hora de buscar um curso de design gráfico, sondou algumas universidades que ofereciam o curso, e se inscreveu em uma série delas para prestar o vestibular. Mas como em tudo em sua vida, a proximidade com a arte pesou na escolha das instituições que ele tinha passado.

Depois de ser selecionado para a exposição que foi realizada no Red Bull Station, seu trabalho foi escolhido pela curadoria e ele conseguiu o que queria no início, representar o Brasil na final do mundial na Cidade do Cabo, África do Sul.

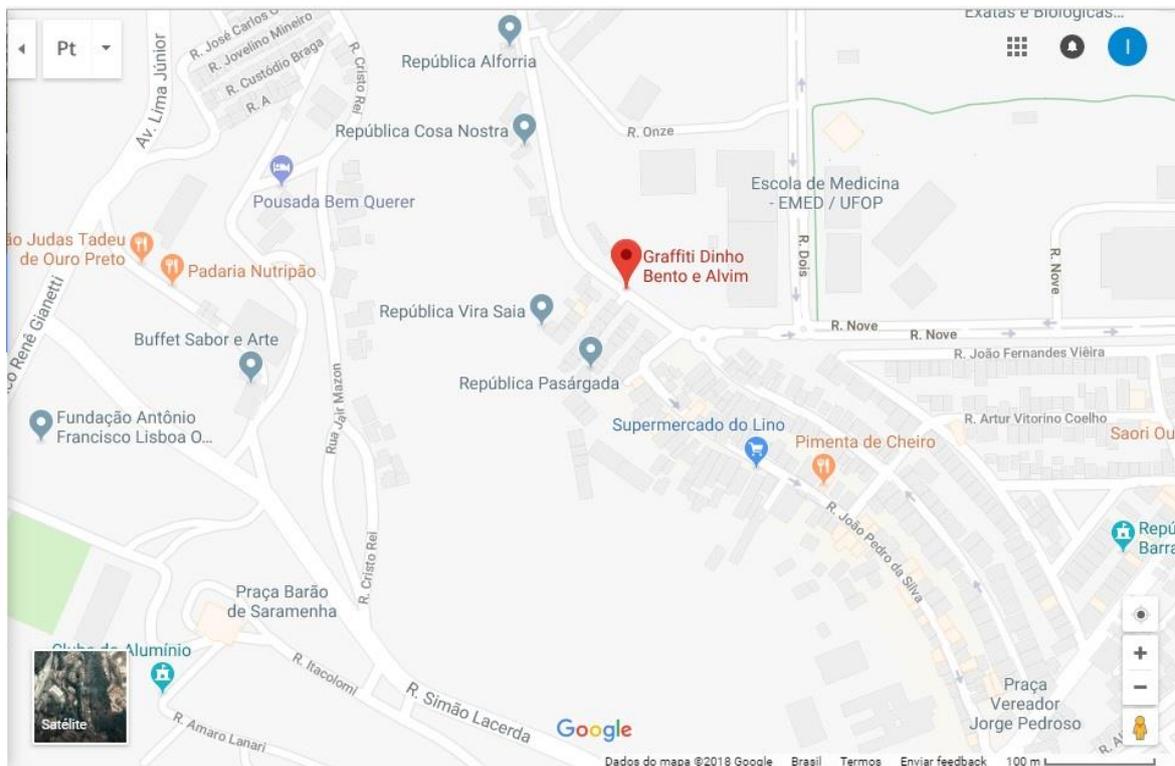
Graffitis pela cidade

- Ponto de Ônibus Thiago Alvim e Ramar na rua Treze, Bairro Bauxita.
- Portão de Ramar, rua Ver. Oscar Araújo, Bauxita. Antigamente, (da pra ver no google maps) era um mural com graffitis de diversos grafiteiros.

Com a ajuda dos artistas foi possível encontrar murais no qual não tínhamos conhecimento e preencher alguns campos que faltavam nas fichas catalográficas. Esse contato também proporcionou uma vivência mais profunda dentro do movimento *Hip Hop* da cidade.

Para melhor observação e também achar uma maneira de registrar além de fotografias essas manifestações, foi utilizada a ferramenta do Google Maps para incluir a localização dos murais no mapa online indicando o autor da obra, criando assim uma exposição através da ferramenta, onde qualquer pessoa pode visualizar tanto pela navegação nas ruas do computador ou até mesmo ir até o local presencialmente.

FIGURA 16 – GOOGLE MAPS



FONTE: GOOGLE MAPS

A geração desses produtos apresentados anteriormente proporcionou a elaboração de conteúdo de conhecimento para o estudo de caso e podem servir como documentos para pesquisas futuras, como está sendo para essa monografia.

A análise gerou diversas discussões sobre os espaços urbanos e a cidade em si. Foram trabalhados alguns autores que ajudaram a entender a filosofia da “Liberdade da Cidade”¹², que é portanto, o direito de acesso aquilo que já existe, porém o direito de mudança de acordo com nossos desejos. No entanto, se descobrirmos onde vivemos veremos que esse direito de mudar e reconstruir as cidades é quase nulo quando se trata de cidade-patrimônio. Portanto foi identificado que os *graffitis* estão nos arredores da cidade e não no centro, o que difere das metrópoles. Através das entrevistas com a população nota-se que muitos se familiarizaram com a estética da arte urbana e muitos não se reconhecem ou não se sentem pertencentes ao centro histórico, alguns até falaram que quem mais usufrui da cidade são os estudantes da universidade e os turistas. Os grafiteiros locais por não terem reconhecimento da cidade se deslocaram para os grandes centros e alguns deles estão reconhecidos internacionalmente. Com tudo, essa pesquisa nos mostra o quanto a cidade de Ouro Preto se encontra fechada para novas linguagens artísticas e em especial o *graffiti*. Caso a cidade acompanhasse a trajetória desses grafiteiros poderiam haver formas de integração cultural realizando eventos relacionados ao movimento *Hip Hop*, instalando murais que se confundam com a paisagem.

Nesse sentido de recriar a cidade, em 2020 nasceu o projeto com inspiração nessas discussões sobre integração do *graffiti* na paisagem do centro histórico de Ouro Preto. O projeto intitulado “Liberdade da Cidade” foi aprovado na Lei Aldir Blanc¹³ do Estado de Minas Gerais e foi executado em 2021. A proposta era questionar ou problematizar estas lutas de significados que há entre cidade-patrimônio e arte urbana através de painéis pintados com as técnicas do *graffiti*. Todo o processo foi gravado e disponibilizado nas mídias sociais e plataformas digitais.

¹² Liberdade da Cidade de David Harvey

¹³ Lei Aldir Blanc é a Lei Federal 14.017/2020, dispõe ações emergenciais destinada ao setor cultural diante do estado de calamidade pública

FIGURA 17 – PROJETO LIBERDADE DA CIDADE

FONTE: ACERVO PESSOAL (2021)¹⁴

O resultado foi de muita discussão tanto na hora da execução dos painéis, quanto nas redes. Uma das questões do projeto era se esse tipo de arte era realmente notada e se ela se confundia com a arquitetura e paisagem do centro histórico, e com as discussões concluí que sim, o *graffiti* pode fazer parte da paisagem da forma que não agrida o patrimônio.

Além dos projetos e pesquisas, foram ministradas algumas oficinas na cidade para crianças, adolescentes, adultos e para o CAPS - Centros de Atenção Psicossocial. Algumas delas aconteceram no Educativo do Museu da Inconfidência, o que me proporcionou falar mais sobre o *graffiti* e o movimento *Hip Hop*, passando o olhar de dentro, toda a parte histórica e sua importância social e até mesmo política. O interessante desses encontros foi o reconhecimento da população e o questionamento do “por quê” o centro histórico não possui essa manifestação artística. Esses “por quês” geraram uma inquietação. Ao pensar na importância dessas manifestações e também na importância de preservação do patrimônio, ambas se confrontam gerando uma luta de significados.

¹⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FhJ4AbVhEUg>>.

FIGURA 18 – OFICINAS NO EDUCATIVO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA



FONTE: ARQUIVO PESSOAL

FIGURA 19 – OFICINAS NO EDUCATIVO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA



FONTE: ARQUIVO PESSOAL

FIGURA 20 – OFICINAS NO EDUCATIVO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA



FONTE: ARQUIVO PESSOAL

Nas fotografias apresentadas acima, é possível observar que todos os cuidados com o patrimônio tombado foram tomados e o resultado dos painéis ficaram incríveis. Os painéis não precisam ser necessariamente em muros, eles podem acontecer em diversas superfícies. Para as oficinas foram utilizados os compensados de madeira. É possível notar também a paisagem da cidade ao fundo, em uma das fotos a Igreja da Nossa Senhora do Pilar no canto superior direito deu todo o charme e contexto para o *graffiti* se misturar com o patrimônio.

Com todas essas vivências e experiências, analisando como a produção artística contemporânea contribui para a transformação dos espaços públicos, é possível observar que o *graffiti* pode ser um instrumento educacional também. As oficinas ajudaram muito no entendimento da potência que é o *Hip Hop*, e nos leva a acreditar que devemos entender seu discurso dentro da cidade patrimônio.

4.2. Lutas de Significados

Após conhecer melhor o movimento *Hip Hop*, o *graffiti* se torna muito mais que uma expressão de vandalismo, ele se torna uma porta aberta para a “liberdade” de ressignificação dos espaços para os indivíduos que o fazem. Tanto as manifestações coletivas, quanto as individuais são carregadas de sentidos e memórias que geram identidades.

Nesse sentido, a cidade se torna lugar para o imaginário coletivo e individual, onde as intervenções urbanas tentam dialogar com o passado e futuro. No caso da cidade de Ouro Preto, as intervenções legais buscam comunicação com o passado.

A transformação gradativa do centro da cidade de Ouro Preto nos apresenta que o espaço urbano é repleto de representações emergindo como “sujeito político”:

O imaginário sobre as cidades, evocado em diferentes situações, constitui um rico caminho analítico para se pensar o modo como as circunstâncias históricas viabilizam projeções de sociabilidade urbana, sendo o passado ou o futuro as fontes de referência por onde se constroem o “paraíso perdido” ou a visão da “nova sociedade”. Contemporaneamente um dos aspectos que vão configurar a perspectiva de cidade idealizada, é a possibilidade de assumi-la como projeto de gestão. A cidade emerge como “sujeito político” supondo, na concepção de Castells (1996), a vigência de atores capazes de intervir e de definir práticas coletivas com base em decisões democráticas (BARREIRA, 2003, p.319).

No entanto, assumindo a cidade como projeto de gestão, os agentes que detêm o poder de intervir articulam além dos interesses sociais, os interesses econômicos e políticos, para além da preservação da memória.

Ao analisar o *graffiti* na cidade histórica observamos que o impulso de preservar o passado também faz parte do impulso de preservar o eu. Tanto a significância de sabermos de onde viemos que os monumentos tombados nos permitem reconhecer, quanto a necessidade de criar um imaginário da cidade onde ela dialogue com o presente em que vivemos que os indivíduos do *graffiti* apresenta, são cercados de sentidos. Portanto há uma luta de significados entre cidade patrimônio e *graffiti*, pois ambos estão relacionados com a constituição dos sujeitos ao meio urbano, ambos geram identidades.

A proposta aqui é apresentar a importância de ambas as partes e mostrar possíveis relações entre elas. Segundo o Art. 65 da Lei 9.605/98 de Crimes Ambientais:

2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.

Nesse sentido, a prática legal do *graffiti* deve ter a conduta de valorização do patrimônio e autorização dos órgãos competentes. Esse seria um dos meios para a integração da arte urbana na cidade de Ouro Preto e um campo aberto para possíveis discussões sobre o assunto.

Trazer o Art. 65 da Lei 9.605/98 para a análise nos permite reconhecer o *graffiti* como arte e pensar em diversas soluções para que ele se comunique com as cidades históricas. O *graffiti* pode contar histórias através de imagens contribuindo para o resgate da memória e interligação com o presente. A necessidade de preservar o passado e a necessidade de construir o presente através dele andariam juntas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do tempo, o patrimônio, os monumentos, bens culturais, se projetaram na construção de uma identidade nacional através da memória. A Cidade de Ouro Preto em 1938 foi tombada pelo SPHAN sob essa mesma narrativa com o início das políticas patrimoniais e até hoje é preservado o seu conjunto Arquitetônico e Urbanístico. A valorização do passado vem através da emergência de se criar uma nova relação identitária, o resgate da memória da cidade provoca intervenções de indivíduos e agentes sobre os lugares e paisagens, os espaços se tornam lugares de memória carregados de sentidos.

Com a supermodernidade, a comunicação que a cidade transmite passa a ser mais dinâmica, os grafiteiros se comunicam através dos muros e outras superfícies tentando construir algo com que se identifiquem. Pensando na arte urbana como outra possibilidade de construção identitária e partindo da ideia de Nora de que Lugares de Memória só são genuínos se existir o simbólico, o *graffiti* pode ser considerado um lugar de memória. Os signos espalhados pelas cidades são efêmeros e nos mostra como tudo é temporário e transitório, estamos sempre buscando reconstruir a nós mesmos.

Graffiti e Ouro Preto atualmente se confrontam. De um lado temos toda uma cultura marginalizada e do outro, monumentos históricos engessados. Essa Luta de Significados se dá pela importância de ambas as partes, as duas possuem viés cultural, artístico, político que giram em torno dos Lugares de Memória, do senso de pertencimento dos indivíduos para com os espaços urbanos e construção identitária. Mas, mesmo com esse duelo significativo, *graffiti* e centro histórico podem se misturar em meio às Paisagens Culturais.

Essa discussão é extremamente relevante para a integração da arte que vem da margem com o grande centro histórico. O *graffiti* descendo as ladeiras, é a “liberdade” de comunicação com a cidade, é trazer novos discursos, novos olhares e construir novos sentidos.

Portanto, o *graffiti* é a arte integradora em saberes, ela dá acesso e acessibilidade, ela conta histórias em imagens, reconhecer essa prática como arte pode quebrar preconceitos sociais, a arte que nasce na periferia pode ganhar espaço para que suas vozes sejam ouvidas. O movimento *hip hop* ouropretano tem muito a

falar, só precisam de espaço. Como diz Criolo: “Cada maloqueiro tem um saber empírico”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc. 1994. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BARREIRA, Irllys Alencar F. **A cidade no fluxo do tempo: invenção do passado e patrimônio**. In: Sociologias, ano 5, (nº9, p. 314-339). Porto Alegre, 2003.

FUNARI, Pedro Paulo. **A Vida Quotidiana na Roma Antiga**. São Paulo: Annablume, 2003.

GITAHY, Celso. **O que é Graffiti**. São Paulo. Editora Brasiliense, 1999.

HONORATO, Geraldo; MARINHO, Flávio. **Grafite: da marginalidade às galerias de arte**. Programa de Desenvolvimento Educacional. Faculdade de Artes do Paraná. 2008/2009.

ISNARDIS, Andrei. **Pinturas Rupestres Urbanas: uma etnoarqueologia das pichações em Belo Horizonte**. In: Revista de Arqueologia, nº10. p.143-161, 1997.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

_____. **Reparar: uma nova ideologia cultural e política?** In: Corpos e Cenários Urbanos: Territórios urbanos e políticas culturais. (p.13-23). Editora: Paola Berenstein Jacques, 2006.

LE GOFF, J. **Memória**. In Enciclopédia Einaudi. Memória-História. (Vol. 1. pp. 11- 50). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. **A Inspetoria de Monumentos Nacionais do Museu Histórico Nacional e a proteção de monumentos em Ouro Preto (1934-1937)**. In: Anais do Museu Paulista. Vol. 25, nº 3, p.233-290. São Paulo, 2017.

MUNHOZ, Marcos Martinez. **O grafite de Alexamenos: o cotidiano da imagem do grafite e a magia da imagem. Doutorado em Comunicação e Semiótica**. PUC-SP. São Paulo, 2017.

NORA, P. **Entre memória e história. A problemática dos lugares**. Tradução de Yara Aun Khoury. In Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História. (n. 10, pp. 7-28). São Paulo: Projeto História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1993.

PRISKOR, Ed. **Hip hop genealogia 1**. São Paulo: Editora Veneta, 2016

CAMPOS, Ricardo. **Entre as luzes e as sombras da cidade: visibilidade e invisibilidade no graffiti**. *Etnográfica* [online]. 2009, vol.13, n.1, pp.145-170.

SILVA, Alexandre; PAULA, Bruna de; COLOMBO, Guilherme. **Hip-Hop – Marcas de uma Sociedade.** Lorena. 2010. Disponível em: <https://issuu.com/renannpereira/docs/hiphop_marcasdeumasociedade>. Acesso em 26 nov. 2021.

URBANO, Griot. **Palestra Hip Hop – Arte, Cultura, Sociopolítica e Mercado.** Youtube, Agosto de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N3_9YxldGWI&t=106s>. Acesso em 26 nov. 2021.

WEISSHEIMER, Regina Maria. **Paisagem Cultural Brasileira – Do conceito à prática.** In: Fórum Patrimônio. v.5, n.2. Belo Horizonte, 2012

YOSHINAGA, Gilberto. **Nelson Triunfo – do sertão ao Hip Hop.** São Paulo. Editora Shuriken Produções, LiteraRUA, 2014.