



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
CENTRO DE CIÊNCIAS APLICADAS E EDUCAÇÃO – CCAE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

JESUS MARMANILLO PEREIRA

**UM EMARANHADO DE RUAS E PIXELS:
Graffiti e skate enquanto situações, práticas e fluxos sociotécnicos na
cidade de Imperatriz (MA)**

João Pessoa-PB

2024

JESUS MARMANILLO PEREIRA

**UM EMARANHADO DE RUAS E PIXELS:
Graffiti e skate enquanto situações, práticas e fluxos sociotécnicos na
cidade de Imperatriz (MA)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do título de Doutor em Antropologia.

Linha de pesquisa: Território, Identidade e Meio Ambiente.

Orientador: Fabio Mura

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

P436e Pereira, Jesus Marmanillo.

Um emaranhado de ruas e pixels : graffiti e skate enquanto situações, práticas e fluxos sociotécnicos na cidade de Imperatriz (MA) / Jesus Marmanillo Pereira. - João Pessoa, 2024.
257 f. : il.

Orientação: Fábio Mura.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Etnografia urbana - Graffiti. 2. Graffiti - Fenômeno juvenil. 3. Prática de skate - Prática de graffiti. 4. Cidade de Imperatriz - MA. I. Mura, Fábio. II. Título.

UFPB/BC

CDU 39:003.6.079(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
Centro de Ciências Aplicadas e Educação (CCAIE)
Centro de Ciências Humanas Letras E Artes (CCHLA)
Programa de Pós-Graduação em Antropologia



JESUS MARMANILLO PEREIRA

“ UM EMARANHADO DE RUAS E PIXELS: Graffiti e skate enquanto situações, práticas e fluxos sociotécnicos na cidade de Imperatriz (MA)”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba.

Resultado: APROVADO

Em: 14 de fevereiro de 2025.

Banca examinadora

Documento assinado digitalmente



FABIO MURA

Data: 20/02/2025 19:48:42-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Fabio Mura (orientador - PPGA/UFPB)

Documento assinado digitalmente



MARCO AURELIO PAZ TELLA

Data: 06/03/2025 12:56:14-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Marco Aurelio Paz Tella (examinador interno - PPGA/UFPB)

Documento assinado digitalmente



CARLOS XAVIER DE AZEVEDO NETTO

Data: 26/02/2025 08:38:08-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Carlos Xavier de Azevedo Netto (examinador interno - PPGA/UFPB)



Documento assinado digitalmente

Viviane Vedana

Data: 25/02/2025 18:36:10-0300

CPF: ***.958.570-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Profa. Dra. Viviane Vedana (examinadora externa - UFSC)

Assinado por: **Lígia Sofia Alves Passos Ferro**

Num. de Identificação: 11886777

Data: 2025.02.25 08:23:06+00'00'

Profa. Dra. Lígia Sofia Alves Passos Ferro (examinadora externa - UP)

Totalmente ao contrário da filosofia alemã, que desce do céu à terra, aqui se eleva da terra ao céu. Quer dizer, não se parte daquilo que os homens dizem, imaginam ou representam, tampouco dos homens pensados, imaginados e representados para, a partir daí, chegar aos homens de carne e osso; parte-se dos homens realmente ativos e, a partir de seu processo de vida real, expõe-se também o desenvolvimento dos reflexos ideológicos e dos ecos desse processo de vida.
(Marx, 2007, p. 49)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe Sonia Maria Pereira e a minha irmã Jessica Camila pela força de sempre. Sou bastante grato ao apoio moral dos amigos Wallyson André Melo Cunha, Thimoteo de Oliveira Cardoso, Bruno Leonardo Barro Ferreira, Kessia Mileny, José Edilmar pelo suporte solidário e emocional importantíssimo, durante essa jornada. E a Erick Wilks, Rubens Augusto, Eder e Edney Areia que possibilitaram uma experiência humana que resultou no conhecimento sobre arte de rua e amizade, riquezas que ultrapassam distâncias e temporalidades.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba, em especial aos professores Mauro Koury, que acolheu e estimulou os primeiros momentos dessa pesquisa, e Fabio Mura que foi fundamental no processo de retomada, desenvolvimento e ampliação de algumas percepções que resultaram no aprimoramento da pesquisa.

Agradeço aos professores Alessandro Roberto de Oliveira (UnB), Carlos Xavier e Viviane Vedana (UFSC), pelo diálogo na qualificação do texto, momento também fundamental para a pesquisa. A professora Viviane Vedana, em especial, cujos diálogos me possibilitaram utilizar uma antiga ideia, de 2020, não apenas em um novo contexto, mas em uma situação de crise. Agradeço aos professores Marco Aurelio Paz Tella, a professora Lígia Ferro (UPorto) e aos demais que gentilmente aceitaram o convite para participar da Banca. Por fim, agradeço ao Laboratório de Estudos em Processos Técnicos (TÉCHNAI-UFPB), cujas atividades possibilitaram um importante aprendizado e curiosidade sobre fenômenos sociotécnicos no ambiente urbano.

RESUMO

O presente estudo propôs a construção de uma etnografia urbana, partindo da concepção de Peirano (2014), que defende o confronto das teorias com novos dados e experiências de campo, como condição de aprimoramento da disciplina e viabilidade de criação de novas perspectivas. O objeto pode ser delimitado em quatro estudos de casos a partir dos quais analisamos a prática de grafitti na cidade de Imperatriz – MA, bem como sua relação com a prática de skate. Teórico-metodologicamente, as trajetórias dos quatro interlocutores foram abordadas por uma combinação de perspectivas que consideraram as especificidades: continuidades e reelaborações nas práticas do *grafitti*, enquanto fenômeno juvenil; os processos de “transação do conhecimento”, que possibilitaram a compreensão de uma (re)construção de experiências e práticas, e não a mera repetição; por fim, a construção de “habilidades”. O elo de conexão entre todas essas dimensões foi obtido por meio da observação das interações e situações daqueles atores sociais entre si, com seus objetos de pintura e com os diversos ambientes, respaldado, ainda, no escopo teórico de autores como Campos (2010), Ferro (2016), Barth (1981;1972), Gluckman (2010), Ingold (2015), Mura (2011). Tais autores orientaram as análises presentes nesse trabalho, no sentido de não naturalizar ou reduzir o praticante e a prática do grafitti a interação entre o praticante e seu suporte, ou uma ideia de relação mais abstrata dele com uma cidade substancializada e apartada das práticas. Articulando o levantamento de dados com os objetivos iniciais, foi possível: 1) identificar as situações de “transação do conhecimento” e “construção de habilidades”, respectivamente, com uma análise focada nas trajetórias biográficas dos quatro artistas; 2) construir uma abordagem tecnográfica com base nas interações entre os artistas, entre os artistas e os ambientes e, entre os artistas e o cotidiano de produção de arte nas ruas. A partir dos resultados desta pesquisa, comprovamos que, as três condições fundamentais para a composição de uma boa etnografia, segundo Peirano (2014), foram contempladas no presente estudo, a saber: comunicar o contexto da situação de pesquisa; considerar e escrever o que foi vivo e intenso durante a pesquisa de campo e; analisar as ações sociais. Dessarte, esta tese contribui para fomentar novas pesquisas na área da Antropologia urbana, quando busca identificar e conectar um viés interacionista dentro das abordagens situacionais e sociotécnicas, seja entre atores sociais ou entre atores e objetos. Outrossim, destaca-se a importância epistemológica da etnografia enquanto transação e habilidade, já que sua relação com a teoria depende, antes de tudo, das situações e negociações que marcam o cotidiano da pesquisa de campo, diferindo o esforço empreendido, de uma representação de pesquisa.

Palavras-chave: Etnografia. *Graffiti*. Transação do conhecimento. Situação. Habilidade.

ABSTRACT

The present study proposed the construction of an urban ethnography based on Peirano's (2014) concept, which advocates confronting theories with new data and field experiences as essential to advancing the discipline and creating new perspectives. The object can be delimited into four case studies from which we analyze the practice of graffiti in the city of Imperatriz - MA, as well as its relationship with the practice of skateboarding. Theoretically and methodologically, the trajectories of the four participants were examined through a combination of perspectives addressing specific aspects: the continuities and re-elaborations of graffiti as a youth phenomenon; processes of "knowledge transaction," which enabled an understanding of (re)constructed experiences and practices, rather than mere repetition; and, finally, the development of "skills." The connection among these dimensions was identified through observations of the interactions and situations among these social actors, their chosen objects for painting, and the various environments in which they worked, further supported by the theoretical frameworks of authors such as Campos (2010), Ferro (2016), Barth (1981, 1972), Gluckman (2010), Ingold (2015), and Mura (2011). These authors guided the analyses in this work, aiming to avoid reducing the practitioner and the graffiti practice to a simple interaction between artist and medium or an abstract relationship with a reified, detached city. By aligning data collection with the initial objectives, we were able to: 1) identify instances of "knowledge transaction" and "skill development," focusing on the biographical trajectories of the four artists; and 2) construct a technographic approach based on interactions among the artists, between the artists and environments, and within the everyday production of street art. This research confirms that the three fundamental conditions for strong ethnography, as outlined by Peirano (2014), were achieved in this study: to communicate the context of the research situation, to document what was vivid and intense during fieldwork, and to analyze social actions. Thus, this thesis contributes to advancing research in Urban Anthropology by identifying and integrating an interactionist perspective within situational and sociotechnical approaches, whether among social actors or between actors and objects. Additionally, it highlights the epistemological significance of ethnography as both transaction and skill, as its relationship with theory depends on the situational and negotiated aspects that shape the daily work of field research, differentiating this endeavor from simple research representation.

Keywords: Ethnography. Graffiti. Knowledge's transaction. Situation. Skill.

RESUMEN

El presente estudio propuso la construcción de una etnografía urbana, basada en la concepción de Peirano (2014), que defiende la confrontación de teorías con nuevos datos y experiencias de campo, como condición para mejorar la disciplina y la viabilidad de crear nuevas perspectivas. El objeto puede ser delimitado en cuatro estudios de caso a partir de los cuales analizamos la práctica del graffiti en la ciudad de Imperatriz – MA, así como su relación con la práctica del skate. Teórico-metodológicamente, las trayectorias de los cuatro interlocutores fueron abordadas a través de una combinación de perspectivas que consideraron las especificidades: continuidades y reelaboraciones en las prácticas del graffiti, como fenómeno juvenil; los procesos de "transacción de conocimientos", que permitieron comprender una (re)construcción de experiencias y prácticas, y no una mera repetición; finalmente, la construcción de "habilidades". La conexión entre todas estas dimensiones se obtuvo a través de la observación de las interacciones y situaciones de esos actores sociales entre sí, con sus objetos pictóricos y con los diferentes ambientes, apoyado también en el alcance teórico de autores como Campos (2010), Ferro (2016), Barth (1981; 1972), Gluckman (2010), Ingold (2015), Mura (2011). Estos autores guiaron los análisis presentes en este trabajo en el sentido de no naturalizar o reducir al practicante y la práctica del graffiti a la interacción entre el practicante y su soporte, o a una idea de una relación más abstracta entre él y un sustancializado. Ciudad separada de las prácticas. Articulando la recolección de datos con los objetivos iniciales, fue posible: 1) identificar las situaciones de "transacción de conocimientos" y "construcción de habilidades", respectivamente, con un análisis centrado en las trayectorias biográficas de los cuatro artistas; 2) construir un enfoque tecnográfico basado en interacciones entre artistas, entre artistas y entornos, y entre artistas y la vida cotidiana de la producción artística en las calles. Con base en los resultados de esta investigación, confirmamos que las tres condiciones fundamentales para la composición de una buena etnografía, según Peirano (2014), fueron cubiertas en el presente estudio, a saber: comunicar el contexto de la situación de investigación; considerar y escribir lo que fue vívido e intenso durante la investigación de campo y analizar acciones sociales. Por lo tanto, esta tesis contribuye a fomentar nuevas investigaciones en el área de la Antropología Urbana, cuando busca identificar y conectar un sesgo interaccionista dentro de los enfoques situacionales y sociotécnicos, ya sea entre actores sociales o entre actores y objetos. Además, se destaca la importancia epistemológica de la etnografía como transacción y habilidad, ya que su relación con la teoría depende, en primer lugar, de las situaciones y negociaciones que marcan el día a día de la investigación de campo, diferenciándose del esfuerzo realizado de una representación de buscar.

Palabras clave: Etnografía. Graffiti. Transacción de conocimiento. Situación. Capacidad.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 - ATO DE VANDALISMO SOBRE GRAFFITI DE H.K. NA UFMA ...	21
IMAGEM 2 - EDUARDO KOBRA EM SÃO LUÍS - MA	41
IMAGEM 3 - PICHAÇÃO DE PROTESTO CONTRA O REGIME MILITAR.....	45
IMAGEM 4 - O USO DA PICHAÇÃO NA BRIGADA PORTINARI.....	46
IMAGEM 5 - GRAFFITI E AÇÃO POLÍTICA NO QUILOMBO URBANO.....	81
IMAGEM 6 - TAG DO ORIGES NO CENTRO HISTÓRICO DE SÃO LUÍS	84
IMAGEM 7 - GRAFFITI DO W.B.S NO BAIRRO PONTA DA AREIA	86
IMAGEM 8 - OFICINA DO PROJETO CASARÃO - CASA DO HIP-HOP	88
IMAGEM 9 - MURO DA CEMAR	90
IMAGEM 10 - GRAFFITI NO HIP-HOP NA MANÉ	91
IMAGEM 11 - GRAFFITI NO VIADUTO DA BR 010	93
IMAGEM 12 - STENCIL E OUTRAS INTERVENÇÕES EM IMPERATRIZ	95
IMAGEM 13 - RAP E CAMPEONATO “O REI DO NORDESTE”.....	97
IMAGEM 14 - SANTO JOHN JOHN DE AZUL, ENTRE H.K E JESUS.....	105
IMAGEM 15 - TERRITÓRIO EM DISPUTA	107
IMAGEM 16 - SKATES PRESENTES DURANTE PRODUÇÃO.....	109
IMAGEM 17 - SKATE, GRAFFITI NOS ASSESSÓRIOS DE H.K.	110
IMAGEM 18 - SKATE E GRAFFITI NA PISTA DA MANÉ	111
IMAGEM 19 - TIO CHICO PREPARANDO SUPORTE PARA PINTURA.....	112
IMAGEM 20 - H.K. NA PISTA DE SKATE	113
IMAGEM 21 - CLAUDIO SECCO FAZENDO GRAFFITI.....	114
IMAGEM 22 - PRIMEIROS GRAFFITIS OBSERVADOS NA PISTA	115
IMAGEM 23 - RUBÃO, H.K. E OBADIAS SIMÃO	116
IMAGEM 24 - PICOS GRAFITADOS E A LOJINHA DO RUSSO.....	117
IMAGEM 25 - H. K., RUBÃO E O CENÁRIO DO PROGRAMA DE SKATE.....	119
IMAGEM 26 - EXPERIÊNCIAS E APRENDIZADOS TÉCNICOS DE H.K.	122
IMAGEM 27 - TRABALHO DE H. K. EM FLORIANÓPOLIS	125
IMAGEM 28 - GRAFFITI CARTÃO DE VISITA	126
IMAGEM 29 - H.K. NO IMPERIAL SHOPPING	128
IMAGEM 30 - LOCAIS E SITUAÇÕES DO GRAFFITI DE H.K.	129
IMAGEM 31 - ROLÊ NA NOITE DO ROCK NA CITY	134
IMAGEM 32 - MORADOR DE BEIRA RIO OFERECENDO ÁGUA.....	136
IMAGEM 33 - ALGUMAS SITUAÇÕES RELACIONADAS AO MURO DA XV .	137
IMAGEM 34 - SKATEPARK DE ARAPONGAS EM 2002	141
IMAGEM 35 - OFICINA E ALGUNS TRABALHOS DE TONY GRAFIT	142
IMAGEM 36 - RUBÃO SKATISTA E SEU THE WALL RIDE	144
IMAGEM 37 - RUBÃO NO HIP HOP NA MANÉ	145

IMAGEM 38 - COBERTURA JORNALÍSTICA SOBRE RUBÃO.....	146
IMAGEM 39 - O SHAPE GRAFITADO DE RUBÃO	147
IMAGEM 40 - RUBÃO E EDER GRAFITANDO A PISTA	148
IMAGEM 41 - RUBÃO E H.K. EM 2014.....	151
IMAGEM 42 - RUBÃO FAZENDO UM LETREIRO EM UMA FARMÁCIA	155
IMAGEM 43 - RUBÃO NO AMBIENTE DE TRABALHO.....	156
IMAGEM 44 - O GRAFFITI ENGAJADO DE EDER AREIA	160
IMAGEM 45 - EDER E SUA ARTE NA PISTA DA MANÉ	161
IMAGEM 46 - O SKATE NA ARTE E A ARTE NO SKATE.....	164
IMAGEM 47 - PINTURA EM SALÃO DE GAMES NA DÉCADA DE 1990	171
IMAGEM 48 - PRIMEIRAS APARIÇÕES NAS RUAS.....	173
IMAGEM 49 - EDNEY AREIA NO BAIRRO JARDIM SÃO LUÍS.....	175
IMAGEM 50 - INTERAÇÕES COM A CULTURA DE RUA.....	177
IMAGEM 51- EDNEY E H.K., FRENTE A FRENTE	179
IMAGEM 52 - MARCAÇÕES EM ARTES INSTAGRAMAVÉIS	181
IMAGEM 53 - CAMPO DO DIA 28 DE ABRIL DE 2021	186
IMAGEM 54 - A DINÂMICA COMPLEXA DA PISTA	189
IMAGEM 55 - H.K., TIO CHICO E “DE MENOR”	191
IMAGEM 56 - TÉCNICA DO STENCIL.....	192
IMAGEM 57 - PRIMEIRA EXPERIÊNCIA DE CAMPO	196
IMAGEM 58 - POÇA D´ÁGUA FUNCIONAL E COLORIDA	198
IMAGEM 59 - ALGUMAS ATUAÇÕES DE H.K. EM 2020.....	200
IMAGEM 61 - INTERAÇÕES COM OUTROS ATORES.....	204
IMAGEM 62 - ALGUNS MOMENTOS DA PRODUÇÃO	205
IMAGEM 63 - MEU ANIVERSÁRIO AO LADO DE RUBÃO E H.K.....	208
IMAGEM 64 - ÚLTIMA OBSERVAÇÃO DE 2022	209
IMAGEM 65 - PREPARAÇÃO PARA A ARTE DE RUA.....	212
IMAGEM 66 - RUBÃO COM A TINTA ESMALTE.....	213
IMAGEM 67 - RUBÃO EM AÇÃO.....	215
IMAGEM 68 - RUBÃO E AS INTERAÇÕES NA HORA DO GRAFFITI.....	217
IMAGEM 69 - A PRODUÇÃO DO BIOMBO EM 27 E 28/07/2019.....	219
IMAGEM 70 - PAINEL DO PROGRAMA SKATE E BIOGRAFIAS	220
IMAGEM 71 - ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO E DAS FERRAMENTAS.....	223
IMAGEM 72 - USO DO DATASHOW EM 04/04/ 2021	224
IMAGEM 73 - CONHECIMENTO SOBRE CORES E EQUIPAMENTOS.....	225
IMAGEM 74 - PERCEPÇÃO E SINERGIA	227
IMAGEM 75 - EDER NA CONFRATERNIZAÇÃO DOS INRRUGADUS.....	229
IMAGEM 76 - ATENÇÃO E HABILIDADE MANUAL	231
IMAGEM 77 - MÃOS E PINCEIS	232
IMAGEM 78 - PREPARANDO E ORGANIZANDO AS CORES	235
IMAGEM 79 - EDNEY E SUA VARIEDADE TÉCNICA	237
IMAGEM 80 -INTERAÇÕES DURANTE O TRABALHO	239

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - PANORAMA GERAL DOS DADOS COLETADOS.....	28
QUADRO 2- VÍDEO REPORTAGENS.....	29
QUADRO 3- DADOS COLETADOS NO INSTAGRAM 2018-2022.....	30
QUADRO 4- PESQUISA FOCADA NA PRODUÇÃO DE PINTURAS.....	32
QUADRO 5 - POSTAGENS COM MENÇÃO A TÉCNICA DE PINTURA.....	178

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

CBK	Confederação Brasileira de Skateboarding
CCH	Centro de Ciência Humanas
CCN-MA	Centro de Cultura Negra do Maranhão
CEBs	Comunidades Eclesiais de Base
CEMAR	Companhia Energética do Maranhão
CUFA	Central Única das Favelas
FUNJOPE	Fundação Cultural de João Pessoa
GDAM	Grupo de Dança Afro-Malungos
GUMA	Galeria Urbana do Maranhão
H.K.	Haresh Koury
LAEPCI	Laboratório de Estudos e Pesquisas sobre Cidades
LGBTQI	Lésbica, Gay, Bissexual, Transgênero, Queer, Intersexo
MC	Mestre de cerimônias
MST	Movimento Sem Terra
OLP	Organização para a Libertação da Palestina
PMDB	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
SECID	Secretaria de Estado das Cidades do Maranhão
SEDEST	Secretaria de Desenvolvimento Econômico e Trabalho de João Pessoa
TECHNAI	Laboratório de Estudos em Processos Técnicos
UFMA	Universidade Federal do Maranhão
VHS	Vídeo Home System

Sumário

INTRODUÇÃO	13
ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	27
CAPÍTULO 1 - NOTAS SOBRE TÉCNI[CIDADE], GRAFFITI E SITUAÇÕES	36
1.1 Graffiti enquanto variável sócio-histórica.....	36
1.2 Cidades de situações: transações e controle de impressão	56
1.3 Cidades enquanto fluxos sociotécnicos.....	68
CAPÍTULO 2 - CARACTERÍSTICAS DO GRAFFITI LOCAL	80
2.1 Hip-Hop, Graffiti e o terceiro ato em São Luís.....	80
2.2 Graffiti, Hip-Hop e skate na Amazônia oriental maranhense.....	87
2.3 Visualidades do <i>Graffiti</i> e skate em Imperatriz	101
CAPÍTULO 3 - DE CASA PARA A RUA	121
3.1 Haresh Koury	121
3.2 Rubão	140
3.3 Eder Areia.....	158
3.4 Edney Areia.....	165
CAPÍTULO 4 - TECNOGRAFIAS	188
4.1 Do retratismo ao graffiti – Erick/Haresh Koury/ H.K.....	188
4.2 O “proletariado” da arte – Rubão.....	209
4.3 Eder e Edney Areias	228
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	245
ANEXO I	255
ANEXO II	256
ANEXO III.....	257

INTRODUÇÃO

Cheguei à cidade de Imperatriz, no Maranhão, em julho de 2014, para lecionar Sociologia em um Curso Interdisciplinar em Ciências Humanas. No último censo, em 2022, Imperatriz teve sua população contabilizada em 273.110 habitantes (IBGE, 2022), caracterizando-se como a cidade com a segunda maior população do Estado do Maranhão. Desde o ano de 2020, a cidade tem ganhado maior notoriedade por ser o berço da skatista Rayssa Leal, que tornou-se mundialmente conhecida em razão da conquista de um dos pódios nas Olimpíadas de Tóquio, na categoria skate street, trazendo para o Brasil a medalha de prata, e agregando a este esporte cada vez mais reconhecimento e espaço.

Porém, a cidade de Imperatriz obteve bastante destaque, também, pelo seu histórico de violência associado ao latifúndio e a grilagem, que marcam a expansão da fronteira agrícola sobre a Amazônia Legal¹. Na década de 1980, era conhecida como “a terra da pistolagem” (Teixeira, 2016, p. 31), ganhando maior evidência, principalmente, pelo assassinato do Padre Josimo, em pleno centro da cidade. Para se ter uma ideia do quadro local, alguns padres, como Victor Asselin e Mário Aldighieri, relatam o fato da criação da “União Democrática Ruralista”, por fazendeiros da região, justamente no mesmo dia do assassinato do Padre Josimo.

Atualmente, tais dados sobre Imperatriz se refletem no âmbito de sua inserção em “cadeias produtivas” relacionadas à produção de papel, que resultam no funcionamento da empresa Suzano Papel Celulose, na produção agroindustrial de toda a região sul do Maranhão, e extração de minérios ligadas ao projeto “Grande Carajás²”. Destas empreitadas, se originam e ramificam economias como a produção de eucalipto, insumos, empresas de transporte, indústria química, entre outras.³

¹A Amazônia Legal é composta pelos Estados do Amazonas, Acre, Rondônia e Roraima, Pará, Maranhão, Amapá, Tocantins e Mato Grosso.

² Segundo Oliveira, Pereira e Nascimento (2018) esse projeto era constituído de um conjunto de ações que estruturavam e estimulavam a implementação de novas indústrias na região. Pode ser caracterizado na construção da Estrada de Ferro Carajás, que liga a província mineral de Carajás (sudeste do Pará) ao litoral maranhense – o Complexo Portuário de São Luís, formado pelos portos do Itaqui e de Ponta da Madeira. Tal estrutura de produção e comunicação estimulou a chegada de empresas siderúrgicas, a própria Suzano Papel Celulose entre outras.

³Lá observamos lojas de tratores e empresas como a MATSUDA, que produz insumo para o agronegócio, a Peróxido do Brasil LTDA que produz insumos químicos utilizados no branqueamento da pasta de celulose.

Segundo Franklin e Souza (2013), o desenvolvimento do comércio, e a influência regional da cidade, ocorreu no início da década de 1980, quando grande parte do capital oriundo das atividades agrícolas e da pecuária foram reinvestidos na atividade comercial. Tal cenário possibilitou que a cidade de Imperatriz sofresse um processo de conurbação, caracterizando-se como sede da Região Metropolitana do sudoeste maranhense, com influência direta sobre as cidades de João Lisboa, Senador La Roque, Buritirana, Davinópolis, Governador Edison Lobão, Montes Altos, Ribamar Fiquene e Açailândia.

A região também possui outra diversidade de atores sociais, como as “quebradeiras de coco babaçu”, camponeses em dois assentamentos do Movimento Sem Terra (MST), e a presença de etnias indígenas dos troncos linguísticos Tupi-Guarani e Macro-Jê, como os Guajajaras, Krikatis, Gavião, Kanela, AwáGuaja, Kaapor, Apinajés entre outros. Na zona urbana, observamos uma ocupação de Guajajaras na periferia da cidade em um processo de invisibilização, que ultrapassa a construção de uma história urbana de reconhecimento da existência da alteridade na cidade, haja vista a grande diversidade étnico-cultural que a compõe.

Assim, a considero como uma cidade de “fronteira”, tomando como parâmetro o debate proposto por Martins (2018, p.133), para quem, a fronteira pode ser compreendida como o lugar da alteridade. Entretanto, ao passo que é o lugar de encontro de pessoas que, por diferentes razões, direcionaram seus projetos para lá; é, também, o lugar do conflito, marcado pelas diferentes concepções de vida e visões de mundo, de cada um dos grupos humanos que a constituem como tal.

Nesse lugar tão complexo e fronteiro, muitas manifestações juvenis ocorriam na Praça Mané Garrincha, local onde havia o *skatepark* da cidade. Lá existia uma “pequena parcela da sociedade” bastante distinta da cultura local, fortemente focada em música sertaneja, uso de caminhonetes, defesa do armamento e privatização de todo o aparato estatal. Por essa razão, passei a frequentá-la esporadicamente, e me ambientando aos poucos com aquele universo. Primeiramente, em situações extraordinárias, como campeonatos ou outras festividades e, depois, com a companhia de um colega skatista – com quem fiz amizade graças às redes sociais. Ele foi me apresentando outros skatistas, e isso me possibilitou conhecer aquele logradouro público para além do estigma local, de era frequentado apenas por vagabundos e drogados. Essa visão pejorativa do lugar durou por décadas, até que a skatista Rayssa

Leal foi conquistando espaço no Brasil e no mundo, trazendo a medalha olímpica para a cidade de Imperatriz. Aquela Praça, onde Rayssa Leal praticava skate, já chegou a ser cotada, por órgãos públicos, para ser o estacionamento do Estádio Frei Epifânio, e, isso só não ocorreu por intervenção da juventude skatista da cidade.

Para compreender a importância desse lugar, para esta pesquisa sobre o Graffiti em Imperatriz - MA, é necessário mencionar que lá ocorria o encontro de vários estilos de vida juvenil. E, sobre isso, recordo que, em 2015, uns *headbangers* reuniam-se próximos a um *quarter pipe*⁴ onde havia um graffiti do “Monstro Eddie” – um tipo de “mascote” ou símbolo que aparece em todas as capas da banda de *heavy metal* “Iron Maiden”. Aqueles cabeludos ligavam a caixa de som com uma extensão conectada em um interruptor, que puxava energia da rede pública. Ao lado dessa rampa, próxima à banca de revista do “baixinho”, tomavam vinho, conversavam, e gesticulavam em sintonia com os *riffs* de guitarra que ecoavam do aparelho de som. Grande parte da pista de skate era ocupada por skatistas e praticantes de patins (*inline*). Eles estabeleciam um tipo de regra para os usos das rampas, havendo uma separação explícita entre obstáculos para iniciantes e crianças, e outros, para os mais experientes. Lá, presenciei eventos de hip-hop, bandas de rock tocando ao vivo e campeonatos de skate. Dois anos depois, transformei essa experiência em projeto, e passei a pesquisar sobre skate na cidade, ao mesmo tempo em que orientava outros temas de pesquisa urbana.

A aproximação com o skate me levou ao tema do graffiti, e não por acaso, já que três, dos quatro interlocutores dessa pesquisa, são skatistas. Assim, a cada reforma promovida pela prefeitura, eles produziam suas artes nas rampas recém pintadas de branco. A sazonalidade dessas reformas garantia a rotatividade nas disposições das artes naquele lugar, como um tipo de “curadoria” condicionada pelas possibilidades de recursos materiais, e tempo de cada artista nos primeiros momentos de inauguração da praça reformada. Em caminhadas pelo local, verifiquei que, entre 2015 e 2022, a prefeitura realizou a pintura lateral das rampas por quatro vezes e que em todas as essas situações ocorreram a produção de graffiti, poucos dias depois, por Rubão, Eder Areia e Haresh Koury, a quem chamarei de H.K. Até aquele momento, me chamava muito a atenção, a ligação com a pesquisa visual, pois a fotografia era o

⁴ É uma mini rampa, muito utilizada como obstáculo, em pistas de skate (*skatepark*).

único mecanismo que garantia a memória e existência posterior dos graffitiis, após o desgaste do tempo ou das pinturas nos suportes. Pelo viés da reprodutividade técnica (Benjamin, 2012), aquelas artes convertiam-se em *pixels*⁵ e passavam a circular nas redes, mesmo após seu apagamento. Ao longo dessas caminhadas pela cidade, especificamente no ano de 2019, notei que alguns dos artistas da pista também realizavam seus trabalhos em outras partes do centro da cidade, bem como em outros bairros.

No ano seguinte, iniciei o acompanhamento cotidiano junto a um desses artistas, verificando que os trabalhos comerciais possuíam um público variado: desde donos escolas infantis, donos de bares, de oficinas, de “inferninhos”, clínicas veterinárias, motéis, até donos de lanchonetes, dentre muitos outros – o que me fez perceber que se tratava de um conjunto totalmente heterogêneo de atores e situações. Além disso, alguns faziam suas artes em eventos de hip-hop, campeonatos de skate, terrenos abandonados e até, em protestos de estudantes universitários. A única coisa comum, em todas as experiências de situações de campo, era a presença dos interlocutores e a minha própria. Fora isso, tínhamos que interagir com atores sociais das mais diversas características, estilos e contextos. Tratava-se, portanto, de uma complexa estrutura social na/da qual se ramificavam vários tipos de redes de relações interpessoais e situações variadas, exigindo a mobilização e adaptação de experiências, para nos mantermos no “jogo”⁶ e criarmos outras situações.

Sobre essa teia urbana de complexidades múltiplas, Georg Simmel (2005) já enfatizava que, embora a metrópole fosse marcada por uma especialização funcional, que torna o homem interdependente, os indivíduos interagem entre si, e é importante compreender as motivações básicas de suas ações, ao invés de pressupor, equivocadamente, uma uniformidade dos indivíduos, a partir de um mecanismo sócio tecnológico. Assim, Simmel defendia a necessidade de compreender a equação formada pela metrópole enquanto estrutura, e os conteúdos individuais e superindividuais. A genialidade desse clássico me ajudou a pensar essa heterogeneidade diante do jogo de forças existente em cada situação vivida por eles;

⁵ São os elementos com os quais são construídas as imagens digitais. Trata-se da menor unidade que consegue conter uma informação individual de cor. Portanto, quanto mais pixels tiver uma imagem, melhor definição ela terá.

⁶ Tanto em relação aos clientes, quanto na própria relação entre pesquisador e interlocutor.

como o conjunto de situações pode indicar os itinerários dos interlocutores; e um interessante caminho de pesquisa.

Somente a partir daí, percebi que seria um grande erro reduzir os interlocutores unicamente ao papel funcional de artistas urbanos, enquanto, um ponto forte a ser analisado poderia ser justamente o modo como ocorrem as possibilidades de se pensar em padrões a partir da diversidade de posições, culturas, papéis e situações. No movimento contrário, mais adiante, verifiquei que a compreensão das situações era fundamental para refletir sobre a própria estrutura e a conduta desses interlocutores diante dela.

A pluralidade de papéis é um ponto de partida relevante para compreender tais interlocutores enquanto “personagens urbanos” (Telles, 2010) constituídos por experiências geracionais, trajetórias, vivências e situações que operam, inclusive, na própria formação da cidade. Para Telles (2010, p. 125), “são os ‘personagens urbanos’ tornam as práticas urbanas em vetores policentrados perceptíveis, em torno dos quais esse mundo social vem se desenhando”. Era pertinente, portanto, compreender a prática etnográfica a partir da história do outro, e como afirmam Eckert e Rocha (2005, p. 52), “deslocando a figura do antropólogo para o lugar de narrador de histórias de vidas vividas, matéria de onde surgem todas as histórias”, para, assim, perpetuá-las por meio da escrita, da fotografia e/ou dos vídeos.

Mesmo com algumas dificuldades, a princípio, no contato de um dos principais interlocutores, iniciei as observações sobre as produções de graffiti em fevereiro de 2020, um ano antes de ingressar no doutorado em Antropologia, na Universidade Federal da Paraíba. Naquele tempo, a etnografia de William Foote-Whyte (2005) sobre a complexa comunidade italiana em South Boston⁷, especificamente o modo como sua observação participante lhe possibilitou interpretar aquela complexa estrutura social, era algo encantador que estimulava a busca de um interlocutor principal que pudesse possibilitar o trânsito pelo universo da prática do graffiti na cidade de Imperatriz - MA.

Contudo, é importante mencionar que entre fevereiro de 2020 e dezembro de 2022, a observação direta e participante foi marcada por algumas idas e vindas. De modo detalhado, realizei observações presenciais por sete meses, naquele primeiro

⁷ Localizada na cidade de Boston, no estado de Massachusetts.

ano, que foi fortemente marcado pela pandemia de Covid-19. Em 2021, ano de realização dos créditos do doutorado, meu primeiro orientador, o professor Mauro Koury, faleceu em decorrência daquele vírus letal. No ano seguinte, fui transferido pela administração superior para a cidade de São Luís-MA, por conta de assédios sistemáticos que sofri dentro e fora do ambiente de trabalho⁸.

Tal cenário gerou uma situação de luto, caracterizada por um processo constante de reorganização das emoções, pois, ao representar um tipo de elo institucional e simbólico entre mim, meu primeiro orientador e o campo de pesquisa, o desenvolvimento do projeto de pesquisa, para a tese, passou a representar, para mim, um tipo duplo de despedida, de uma pessoa e de um lugar ou campo de pesquisa. Para lidar com uma coleta de dados que já avançava para dois anos, tive que encarar uma situação de ausência, saudade, raiva e, muitas vezes, negação de todo e qualquer sinal, desse processo, que pudesse trazer algum sofrimento a mais. Seguir, significou saber que não mais receberia palavras de apoio ou alguma dica bibliográfica do professor Mauro, que teria que construir outra rotina cotidiana de pesquisa e acompanhamento do campo, pois, também tive que mudar de cidade. Seguir adiante significou me reconstruir em novos gestos, pensamentos, rotinas, relações sociais e leituras que ajudassem a superar esse complexo processo de luto.

Em uma passagem bastante rápida, retornei para Imperatriz, em junho de 2023, para finalizar meu ciclo de trabalho com a participação nas bancas de monografias, de dois ex-orientandos de graduação, que pesquisavam sobre as interações no presídio e a atuação dos produtores de vídeos sobre skate, naquela cidade. Mesmo rápida, foi a oportunidade de encontrar meu primeiro interlocutor, Haresh Koury (H.K.), por uma última vez, antes de deixar o Maranhão. Naquela situação, acompanhei uma de suas produções na Alameda Guilherme Cortez (Beco da Varig), no bairro Beira Rio. Dentre tantas coisas ocorridas nessa última passagem de poucas horas, vale destacar que

⁸ Embora tenha sido judicializado com resultados favoráveis para mim, os danos psicológicos e sociais foram irreparáveis, naquele ano. Em 2023, mudei-me para João Pessoa-PB iniciando uma nova jornada de adaptação na cidade e novo ambiente de trabalho. Vale ressaltar que Em termos de relações pessoais, transitei com o primeiro presidente do Partido dos trabalhadores naquela cidade, o senhor Magno urbano, com a professora Nice Rejane, professor Jailson e membros dos principais sindicatos e movimentos sociais da cidade, já que era diretor de interiorização do sindicato dos professores da Universidade Federal do Maranhão. Após a pandemia, esses amigos citados se foram e foi finalizada a minha gestão enquanto militante do movimento sindical, significando um período de maior fragilidade frente aos opositores locais que não pouparam esforços no processo de deterioração de minha identidade

Haresh assinou a arte e colocou a sigla do meu grupo de pesquisa⁹, o Laboratório de Estudos e Pesquisas sobre Cidades (LAEPCI), ao lado da própria assinatura¹⁰.

Esse gesto representa bastante significado de minha experiência de campo naquele contexto laboral, no qual fui, do céu – quando protagonizei a implementação do Programa de Mestrado em Sociologia em Imperatriz - MA –, ao inferno – quando fui alvo do difícil contexto já explicitado anteriormente. Isso tudo acarretou muita pessoalidade e sentimentos que representaram um verdadeiro obstáculo na escrita desta tese, tão marcada por fantasmas que me acompanharam em todo o processo. Assim, o luto, a indignação e o medo foram materiais mesclados na composição do texto desta pesquisa.

Para que o leitor tenha uma ideia do ambiente hostil de desenvolvimento dessa pesquisa, basta dizer que, com o tempo, consegui mapear uma rede de relações de meus opositores – até um dos interlocutores da pesquisa –, que se ramificou no local de trabalho. A partir disso, compreendi que sua desconfiança e falta de interesse inicial não eram apartadas desse fato e que a criação de condições de aproximação com o referido interlocutor iria para além do recorte proposto da pesquisa. Ou seja, metaforicamente, para compreender a situação teria que ampliar a lente de observação para uma grande angular¹¹.

Em termos teóricos, ninguém melhor que Elias (2000), para me fazer compreender a função social da fofoca, tão explicada no caso da comunidade de Winston Parva. Esse Sociólogo demonstra como alguns grupos sociais mais antigos e

⁹ Por conta dos assédios morais, tive que encerrar as atividades presenciais do LAEPCI e ceder a sala de funcionamento presencial. Tive as últimas orientações de mestrado até dezembro de 2022 e de graduação e iniciação científica até junho de 2023. Em setembro de 2024 o LAEPCI voltou a ser institucionalizado, mas vinculado a Universidade Federal da Paraíba.

¹⁰ É interessante enfatizar que no auge da perseguição, eu recebi cartas de apoio do Sindicato dos Professores da Universidade, composto praticamente por pessoas de São Luís - MA, da Sociedade Maranhense de Direitos Humanos, do Comitê de Antropologia Visual da Associação Brasileira de Antropologia, da Associação Brasileira de Ensino de Sociologia e, também, do *Inrrugadus Family* que é um dos coletivos mais importantes vinculado a cultura skateboard e do graffiti daquela cidade. Tanto alguns interlocutores da pesquisa sobre graffiti, quanto outros que eu já conhecia daquele mesmo ambiente, foram fundamentais em meus períodos mais difíceis na cidade de Imperatriz - MA e não é exagero afirmar que tenho um sentimento de gratidão pelo acolhimento ocorrido no ano de 2022. Alguns se dizia preocupados e diziam que eu não podia ficar muito tempo em casa, que faria bem para mim sair e respirar um pouco. Posso dizer que o campo me remete muito para a ideia de *anthropological blues* (Da Matta, 1978), justamente por considerar esses aspectos extraordinários que podem emergir de qualquer relação humana.

¹¹ Uma lente grande angular é um tipo de lente fotográfica que permite captar mais elementos em uma imagem, devido ao seu campo de visão mais amplo.

estabelecidos se valiam das fofocas para fragilizar os laços dos novos habitantes (*outsiders*), dificultando a construção de uma coesão social. Reforçada por julgamentos morais, e pela falta de empatia que tais gestos representam, a fofoca constitui um instrumento de poder, pois possui a mesma lógica de um projeto que mobiliza um conjunto de informações, munida de um método para alcançar determinado objetivo, e que, por sua vez, possibilita a hierarquização das relações, as atribuições de estigmas e a necessidade de uma difícil navegação social que possa desviar as expectativas criadas em torno das próprias fofocas.

Tanto eu quanto o interlocutor, éramos *outsiders* (forasteiros, estranhos no local), ainda desconhecidos para algumas pessoas, naquele universo tão controlado, hierarquizado e hostil a qualquer tentativa de mudança na estrutura local. Naquele contexto, minha sorte emergiu da própria Praça Mané Garrincha, onde alguns skatistas, que compunham um grupo mais antigo que a maioria dos cursos da própria universidade, interveio em meu favor, passando uma boa impressão para o interlocutor. Contudo, só posteriormente que fui compreender essa tensão entre um processo de deterioração de minha identidade (Goffman, 1988) oriundo de um agrupamento ligado a universidade federal do maranhão e as impressões positivas sobre mim que emergiam de alguns frequentadores do *Skate Park* da Praça Mané Garrincha.

Todo o exposto, até o momento, se justifica no fato de que as interações que marcam a pesquisa de campo eram conectadas e condicionadas, em um amplo conjunto de relações externas, ao objeto de pesquisa, exigindo tempo para lidar com as “expectativas” e construir, cotidianamente, uma conduta que reafirmasse as boas impressões fornecidas pelos amigos skatistas¹². Nesse contexto, compreendi a importância do encontro etnográfico, explicado por Fabian (2005, p.15) em termos de reciprocidade e movimento dos lados para um mesmo sentido, ou seja, algo muito diferente do termo alemão *treffen* (encontro, reunião – tradução livre) que se pauta na ideia objetiva de “acertar o ponto, compreendendo os interlocutores e nativos como “alvos” passivos.

¹² Acredito que, o fato de a pesquisa de campo ter sido iniciada quase um ano antes do ingresso no doutorado, possibilitou um período fundamental para lidar com essas adversidades locais.

Um dos pontos altos e emblemáticos da relação com os interlocutores, e assediadores, ocorreu em outubro de 2020, quando H.K. grafitou o muro frontal da Universidade Federal do Maranhão, realizando uma intervenção inédita de cultura de rua naquela instituição. Naquela situação, dialogamos, e ele reproduziu a pintora mexicana Frida Kahlo – que também é um forte símbolo do movimento feminista –, em uma homenagem ao antropólogo Sergio Ferreti, que formou gerações de pesquisadores, e foi um dos fundadores do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, em São Luís-MA, tendo falecido em 23 de maio de 2018. Apesar de sua tentativa de aproximação com a instituição, em 27 de julho de 2022, Haresh me disse que alguém havia jogado tinta preta sobre seu trabalho.

Imagem 1 - Ato de vandalismo sobre graffiti de H.K. na UFMA



Fonte: Marmanillo, 2022.

Assim, tanto a representação de Frida Kahlo quanto sua frase clássica, “Te amo mais que minha pele”, grafitadas na UFMA, foram danificadas, deixando evidente que aquele campo universitário era totalmente distinto, em relação ao Centro de Ciência Humanas (CCH) no campus da UFMA, na capital, onde os grafismos são motivo de orgulho para a comunidade acadêmica. Nunca soubemos quem foram os responsáveis por tal ato, mas, os sinais de violência se materializavam cotidianamente por aquelas paisagens, fazendo lembrar a narrativa de Enzensberger (1995), quando descreve

como a violência se canaliza por várias vias, rotinas e gestos em um processo que chama de “Guerra civil molecular”¹³.

Posteriormente, comentei com H. K, se tal ato não poderia ter sido motivado pelo fato de andarmos juntos e, por isso, meus desafetos o terem colocado como alvo. Segundo ele, lá também havia pessoas que não gostavam muito de sua pessoa. Sobre suas relações com aquele lugar, a única informação que tenho é que, naquele julho de 2022, ele já não namorava mais com a estudante de Ciências Humanas e, conseqüentemente, estava afastado dos amigos professores daquela instituição.

Considerando as diferentes proporções, segui a sabedoria popular de um amigo militante do Movimento Plenária Urbana que, de forma explícita, me disse: “Jesus está na hora de você sair. Eles estão ameaçando, por enquanto, mas em algum momento, isso não será mais ameaça”. Enfim, em 2022, deixei a cidade. Em 2023, Haresh retornou para Belém-PA, e Rubão retornou para Arapongas-PR no ano seguinte.

A saída desses dois artistas está relacionada a uma desvalorização geral desse tipo de arte no local. Afirmo isso porque não foram poucas as vezes em que observei ou ouvi diálogos, nos quais alguns empresários tratavam o trabalho desses artistas como serviço de menor valor, oferecendo financiamentos baixos, economizando com os materiais e, às vezes, desistindo do trabalho no meio do processo. Além dessa relação entre artistas e clientes, é importante descrever a relação entre os artistas que desenvolviam uma espécie de competição por clientes, resultando na queda dos valores cobrados¹⁴ e, conseqüentemente, maior desvalorização de seus trabalhos. Nesse contexto, cheguei a observar um empresário que se valeu dessa concorrência entre dois artistas para barganhar valores e tirar um melhor resultado para si.

Com a saída dos dois artistas, a presente pesquisa adquiriu uma característica histórica, por tratar de um cenário cultural que já não existe, porém, que foi marcante ao longo de quatro ou cinco anos, pois, apesar das dificuldades materiais, eles também produziam com seus próprios recursos, fosse por conta de seus engagements em

¹³ Para Enzensberger, na sociedade contemporânea a violência apresenta-se de forma difusa de fragmentada expressada em pequenos conflitos cotidianos e gestos constantes, ou esporádicos, diferenciando-se de uma violência caracterizada em uma guerra tradicional entre nações ou estados. Enfim, contrariamente a uma ideia extraordinária de guerra ou violência, esse autor nos possibilita outras contextualizações e situações para se refletir sobre gestos de violência.

¹⁴ Para recuar nos valores, cada um tinha que se valer de conhecimentos técnicos que barateassem a produção – tema que será desenvolvido mais profundamente no terceiro capítulo dessa pesquisa.

determinados grupos ou para fazer a divulgação de seus trabalhos. Assim, o conjunto de todas as situações comerciais e, “por conta própria”, caracterizam um período de efervescência dessa prática do graffiti na cidade, ao qual tive a sorte de acompanhar. Enquanto foi possível, a minha permanência nesta cidade de fronteira, organizei um arquivo de fotografias, algumas anotações e vídeos que foram somados a uma pesquisa documental em jornais online, editais de fomento à arte, e os próprios arquivos dos interlocutores.

Todas as situações, me permitiram compreender que a união entre etnografia e teoria não é algo apenas do exercício mais especializado de construção de uma tese, mas, que é possível se pensar em um tipo de teoria vívida a partir das trocas entre professores e alunos, debates com colegas e outras situações cotidianas, como defende Peirano (2014). Assim, é oportuno dizer que, mesmo que inicialmente não tenha uma formação ou interesse tão especializado na área de antropologia, ao longo dos últimos 14 anos, ao participar de Grupos de Trabalho de Antropologia urbana e visual, em eventos nacionais e internacionais, aproximando-me dos amigos do Núcleo de Antropologia Visual da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em período próximo, iniciei o contato com o professor Mauro Koury, que era um entusiasta do interacionismo simbólico, e que desde as décadas de 1980 dedicava-se aos estudos etnográficos sobre temáticas urbanas, sendo também um dos pioneiros, no Nordeste, no estudo da antropologia visual. Já, o doutoramento em antropologia, possibilitou um diálogo de três anos com o querido professor Fabio Mura, que me apresentou um conjunto de autores que dialogam com o interacionismo simbólico, do campo da sociologia, sinalizando uma possibilidade de aproximação entre as perspectivas trabalhadas por ele e aquelas operacionalizadas pelo professor Mauro.

Não se trata de uma aproximação inédita, pois, a dissertação “Refletindo sobre a domesticação: afetos e relações de poder entre sujeitos humanos e não humanos no interior da Paraíba”, de Joelma Batista do Nascimento, já sinalizava a aproximação entre os dois professores, ao apontar a importância de se considerar as dimensões técnica, emocional e afetiva na construção de valores e *status* que pautam as relações entre humanos e não humanos, em pequenas propriedades familiares nas áreas rurais do Estado da Paraíba.

A presente tese visa dar continuidade a essa relação entre áreas, contudo, partindo de uma etnografia urbana para refletir a respeito de aspectos sociotécnicos

relacionados a produção e transação do conhecimento, à construção de habilidades e repertórios de possibilidades de atores urbanos praticantes de graffiti. Constrói-se em um caminho que reflete uma Antropologia da técnica no meio urbano, bem como compreende as sociabilidades urbanas a partir da construção de *status* que emergem da história e dos processos, ligados às diferentes formas de praticar os grafismos no lugar pesquisado. Outra diferença dessa pesquisa é o esforço para tentar situar e dialogar com tal caminho, com um debate já especializado, que toma o graffiti como prática juvenil de tendência global. Resultou desse processo de diálogo entre o urbano, o sociotécnico e o juvenil, uma narrativa etnográfica que, não só partiu das relações primárias e ambientes mais domésticos até as experiências dos artistas nas ruas, como considerou que esse caminho “de casa para a rua, ou dos ateliês de arte e oficinas para os muros”, como atravessado por dinâmicas globais que, ao dialogarem como as experiências cotidianas, geravam movimentos nas estruturas locais, já se caracterizando como outro tipo de situação distinta, de ressignificação, reelaboração de experiências e sentidos para os interlocutores.

Assim, partiu-se de uma compreensão de que a cultura não pode ser tratada como uma variável independente, cujos padrões se baseiam em teorizações gerais distantes do universo da ação. E ressalta-se que o grau de padronização de uma cultura resulta de processos sociais específicos, que devem ser explorados empiricamente, considerada a diversidade de fontes para a construção desse padrão. Para reformular esse conceito de cultura, esse autor se vale das contribuições de James Clifford e George Marcus, quando explicam a necessidade de se jogar a cultura, em sua totalidade, em um caldeirão de controvérsias (Barth, 2000, p. 110). Para exemplificar seu argumento, utiliza uma etnografia realizada no Norte de Bali, e da religião bali-hinduísta, reforçando, assim, a importância da etnografia no aprimoramento do debate teórico-metodológico.

Em termos de mudança do projeto dessa tese, ocorreu um deslocamento de um objeto que era o de compreender o Graffiti local por meio de uma etnografia sobre os processos identitários dos artistas de rua, para uma compreensão pautada em uma etnografia da prática do graffiti, resultando assim, em um foco mais específico de observação. Isso porque a prática atual dos quatro interlocutores gerou a problematização de se buscar informações não apenas de seus processos de formação,

mas também como esses poderiam ser adaptados em situações adversas de falta de recursos.

A partir dessa compreensão o objetivos específicos do projeto, como: 1) Descrever os trajetos pessoais e cotidianos dos interlocutores, 2) Analisar as situações de interação nas práticas do *skate* e grafite, 3) Registrar os processos de produção das artes na rua, e 4) Apontar os processos de negociação da identidade e formação de equipes, puderam ser integrados entre si, e um projeto coerente e orientado para uma narrativa sobre como tais interlocutores (re)elaboram seus conhecimentos e habilidades ao longo do tempo e em diversas situações na cidade. Já o objetivo de 5) Compreender o trânsito e a lógica das imagens produzidas pelos interlocutores no ambiente digital foi guardado para projetos ou trabalhos posteriores.

O amadurecimento dessa ideia esteve diretamente relacionado ao minha aproximação com o professor e orientador Fabio Mura e engajamento no Laboratório de Estudos em Processos Técnicos (TÉCHNAI-UEPB) que possibilitou contato com autores como Ulf Hannerz, Van Velsen, Fredrik Barth, André Leroi-Gourhan, Noëlle Chamoux, François Sigaut e Tim Ingold, possibilitando um campo de reflexão sobre a transação do conhecimento, a noção de situação, as construção de habilidades e como isso tudo constitui uma dimensão sociotécnica do processo de grafismo.

Já, autores como Sherry Beth Ortner e Bela Feldman-Bianco possibilitaram situar o debate teórico dessa tese como bastante próximo de um viés do transacional que pode ser bem caracterizado nas contribuições de Fredrik Barth¹⁵. Para essas autoras trata-se de uma antropologia que marcou a década de 1970 e que valorizava a processualidade das relações sociais, em contraposição ao determinismo do funcionalismo estrutural. Trata-se de um contexto específico, no qual a teoria antropológica aproximou-se de uma sociologia da ação prática e de um interacionismo simbólico, ocorrendo, portanto, o diálogo com autores como Herbert Blumer, Erving Goffman, Gerald Berreman, entre outros, que marcam uma forte crítica contra uma visão durkheimiana, bastante presente em Radcliffe-Brown, Talcott Parsons e outros (Ortner, 2011; Feldman-Bianco, 2010).

Para Feldman-Bianco (2010), ocorreu uma transição da questão “como a sociedade se mantém?”, para “como a sociedade se transforma?”, sinalizando um

¹⁵ Será abordado mais detalhadamente no tópico 1.2

afastamento teórico de tradições ancoradas no prisma durkheimiano, em detrimento da aproximação com abordagens focadas nos processos sociais, variações e fluxos, muito mais presentes em Karl Marx e Max Weber. No âmbito antropológico, esse debate se expressa no viés transacionista, em especial, bastante próximo de autores como Van Velsen, Fredrik Barth, entre outros que constituíram a abordagem teórica adotada aqui. *Grosso modo*, é uma abordagem que toma a noção de cultura expressada na prática e na ação, e não por meio de uma realidade abstrata apartada das dinâmicas individuais.

Com observação similar, Erickson e Murphi (2015) notam que o viés transacionalista significou uma tentativa de ultrapassar as limitações impostas pelo estrutural funcionalismo tradicional por meio da revisitação da noção da indivíduo como unidade básica da vida social. Para esses autores, tal noção apareceu de maneira proeminente nos trabalhos de Malinowski e foi fortemente apagada nas perspectivas de Radcliffe-Brown, em seu viés estrutural de influência Durkheimiana. Reforçam, ainda, que tal perspectiva compartilhava um terreno comum com o interacionismo simbólico e focava-se nas estratégias de tomadas de decisão adotadas pelos indivíduos em arenas políticas específicas, sendo fortemente representada no trabalho do antropólogo norueguês Fredrik Barth.

Para Velho (2009), a importância dessa abordagem é de compreender o problema da identidade como ligado ao dinamismo e complexidade dos sistemas de interação, nos quais os indivíduos geralmente se movimentam por trajetórias que, raramente, apresentam uma linearidade. Para ele, “A variação é indiscutível e, justamente, na investigação de biografias e comparação de trajetórias temos encontrado fontes preciosas de renovação da pesquisa urbana e socioantropológica em geral” (Velho, 2009, p. 15). Tal variação também é comentada por Fry (2011), quando afirma que a noção de identidade situacional possibilita a compreensão dos seres humanos como fortemente adaptáveis a uma variedade de situações, ressaltando que, nesse viés ante essencialista, não seria estranho um piloto de avião ser chefe tribal em outra situação, por exemplo.

Tal perspectiva e experiências possibilitaram que o problema central da tese fosse focado também nos processos de mudança e criatividade, que são impulsionados pelas situações cotidianas desses interlocutores. Nesse sentido, o leitor não observará um ator social estático como uma representação social ao longo dos anos, mas como

esses interlocutores aprimoraram suas técnicas e alteraram seus status ao longo do tempo e nas situações que constituem o cotidiano urbano.

ASPECTOS METODOLÓGICOS ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

Seguindo os passos mais básicos e clássicos de qualquer pesquisa etnográfica, é fundamental apresentar os métodos utilizados na coleta de dados de maneira absolutamente honesta, já alertava Malinowski (1975) quando critica os autores que não se valem de uma sinceridade metodológica e apresentam os fatos e dados aos leitores como se fossem extraídos do nada, emergindo da mais completa obscuridade, sem que haja referência aos processos utilizados para sua aquisição.

Embora eu tivesse inserção no ambiente da Praça Mané Garrincha desde o ano de 2015, a pesquisa foi iniciada de maneira mais sistematizada entre dezembro de 2019 e dezembro de 2022, quando duas frentes de trabalho focadas na compreensão de uma história social do graffiti no estado do Maranhão e na cidade de Imperatriz do final da década de 1990 até a de 2010, e no acompanhamento cotidiano de quatro interlocutores que representam o momento mais recente da prática do graffiti na referida cidade. Em termos metodológicos isso significou que grosso modo o itinerário de pesquisa dessa tese pode ser organizado em duas etapas nas quais me empenhei, primeiramente, na coleta de reportagens e vídeo-reportagens acessíveis publicamente na rede mundial de computadores.

De modo geral, esses documentos valorizavam o graffiti por uma perspectiva de potencial turístico e urbanístico na cidade. Os apresentavam como um tipo de ruptura no cotidiano urbano, enfatizando sempre os aspectos estéticos específicos e as capacidades técnicas dos produtores que, ora eram tomados como grafiteiros, ora, como artistas plásticos. Se tomarmos o debate sobre direito à cidade, de Harvey (2014), é possível compreender que a perspectiva dada ao graffiti, nesses documentos, é como um tipo de adereço que possibilita tomar o espaço urbano enquanto produto a ser comercializado no turismo. As reportagens ofereceram um panorama geral da distribuição de algumas artes na cidade de Imperatriz-MA, alguns eventos e artistas como Rubão, H.K e Edney Areia. Elas compreendem o período que vai de 2017 até 2022, possibilitando ricas informações sobre esse fenômeno na cidade.

Quadro 1 - Panorama geral dos dados coletados

Artista	Título	Jornal	Data
H.K	Artista plástico realiza exposição de caricaturas pintadas em camisetas.	Imirante	17/10/2017
H.K	Exposição de arte em aerografia chega a Imperatriz.	Elson Araújo Registros	09/04/2017
Geral	Lugares em Imperatriz para quem ama arte Urbana.	O correio	20/03/2019
Rubão	O Artista Grafiteiro.	O correio	5-06/05/2013
Rubão	Grafite: a arte que transforma o espaço.	Jornal Arrocha	Agosto/2013
Casa do hip-hop	Pontos turísticos de Imperatriz ganharão decoração em grafite.	Imirante	23/02/2018
Geral	Arte do grafite vai colorir principais pontos de Imperatriz.	Prefeitura de Imperatriz	16/05/2018
Edney Areia	Conheça o trabalho do artista plástico maranhense que está transformando as ruas de Imperatriz.	Imirante	13/12/2018
Edney Areia	Cartazes de cinema são inspiração para artista por trás dos muros da Funac.	Imperatriz Notícias	28/10/2019
Geral	Um tour pelos grafites da cidade: Confira oito lugares em Imperatriz com desenhos incríveis.	Imperatriz Notícias	30/11/2020
Edney Areia	Artista faz mural em homenagem a profissionais da saúde que atuam contra a Covid-19 em Imperatriz. Vem ver, Pequeno! _ G1.	Imirante	11/05/2021
Edney	Cores e vida aos muros de Imperatriz.	Imperatriz Notícias	18/05/2022

Fonte: Pereira, 2023.

Nesse processo de aproximação inicial também acessei vídeo-reportagens de produzidas por emissoras locais e instituições, disponíveis no canal youtube e perfil no facebook de dois interlocutores que representam, justamente, a produção de graffiti ligada ao Hip-Hop no momento inicial dessa prática na cidade e outra que marca o período mais recente entre 2019 e 2022. Esses vídeos foram postados publicamente por Dennis Marinho (Mc Profeta) e Edney Areias e eram utilizados por eles como uma forma de divulgação do reconhecimento social do próprio trabalho.

Quadro 2- Vídeos reportagens

Matéria	produtores	Fonte	Data
Convite para evento Hip Hop na Mané.	J. da Mirante	youtube	15/05/2013
Arte nos Muros.	J. da Mirante	youtube	20/03/2013
Oficina de Grafite Aerografia com Rubão (IV Festival de Cultura Popular de ITZ).	Associação Cult. Casa das Artes	Youtube	12/08/2021
Arte no mural da FUNAC.	J. da Mirante	Facebook	14/03/2019
Hollywood em Imperatriz: os vingadores vieram nos visitar.	Imperatriz online	youtube	06/02/2020
Arte Urbana em Imperatriz: conheça alguns pontos coloridos da cidade.	Imperatriz online	Facebook	09/06/2021
Homenagem aos Profissionais da Saúde, no contexto do covid.	TV Difusora	Facebook	08/05/2021
Arte do Grafite: estudantes fazem releitura do trabalho de pintores renomados.	Tv Mirante	youtube	05/07/2021
Homenagem aos Profissionais da Saúde, no contexto do covid.	Tv Assembleia	Facebook	29/05/2021
A Arte do Grafite colore as ruas de Imperatriz – MA.	TVI	Facebook	03/11/2020
Artista de Imperatriz cria murais coloridos na Cidade.	Conexão cidade	Facebook	02/2022
Grafite em Imperatriz.	TV TMN	youtube	2021

Fonte: Pereira, 2023.

Os vídeos me permitiram, também, compreender um pouco da dinâmica do hip-hop e sua relação com o *graffiti*. Eles fomentaram um importante diálogo com o Mc Profeta, que, embora não estivesse mais em Imperatriz – MA, foi acessado via *whatsapp*, em fevereiro do ano de 2020. De modo geral tanto as reportagens quanto vídeo - reportagens representam uma primeira forma de aproximação com o tema do graffiti, destacando aspectos de seu processo de institucionalização e dos itinerários biográficos dos atores sociais envolvidos nessas práticas.

Essa frente de trabalho documental juntamente com alguns contatos de colegas praticantes de skate e caminhadas para a observação das assinaturas dos artistas podem ser consideradas como três importantes condições que me possibilitou o desenvolvimento da técnica de observação participante e produção fotográfica na pesquisa de campo. Isso ocorreu porque ao conhecer melhor os interlocutores por meio da pesquisa documental, informações repassadas por colegas e localização de seus trabalhos era possível ter elementos mínimos para o estabelecimento e manutenção das situações de diálogo e construção de confiança. Ao transitar entre

skatistas com os quais tive contato desde 2017 quando iniciei estudos¹⁶ sobre essas práticas na cidade, obtive alguma vantagem no contato com os praticantes de graffiti que também eram skatistas. Nesse caso, soma-se o nome de Eder Areia, irmão mais novo de Edney Areia. Após a identificação dos quatro interlocutores principais dessa pesquisa, empreendi uma coleta e observação de seus perfis sociais no *instagram* que também forneceu informações fundamentais sobre as localizações das artes, na cidade, sobre alguns processos de produção, locais por onde transitavam e o próprio comportamento deles naquela rede social.

Quadro 3- Dados coletados no Instagram 2018-2022

Nome	Foto grafias	Vídeo os	Tota l
H. K	238	33	271
Rubão	15	10	25
Edney Areia	664	12	676
Eder	215		215

Fonte: Pereira, 2023

No quadro 3, percebemos que, *H. K*, obteve 271 documentos visuais (decompostos em 238 fotografias, 23 vídeos *Reels* e 10 vídeos longos IGTV), que possibilitaram compreender a relação entre deslocamentos e produção de conhecimentos técnicos do personagem urbano analisado. Edney Areias tinha 664 postagens de fotografias e 12 postagens de vídeos que mostravam um pouco de seu processo criativo. Já no Rubão, verifiquei 15 fotos e 10 vídeos enquanto Eder Areias possuía 215 fotografias postadas. O breve levantamento sinaliza que, *Haresh Koury* e Edney Areia, utilizam mais os meios virtuais para a divulgação do próprio trabalho. Tanto a observação dos vídeos e fotografias postadas nas redes sociais dos praticantes, faz recordar que:

A grande maioria dos writers possui, de forma mais ou menos organizada, um espólio acumulado ao longo dos anos de atividade, permitindo traçar visualmente sua história e a evolução de seu estilo. Seu museu particular ainda é enriquecido com tesouros fornecidos por amigos ou membros da tripulação, uma forma moderna de transmissão de benefícios. Esta coleção volumosa é acessível digitalmente a um grande público (Campos, 2010, p.268 -269).

¹⁶Alguns resultados dessa pesquisa podem ser observados no artigo “Streeteiros e a cidade: Sociabilidades, itinerários e institucionalização do skate em Imperatriz-MA” publicado na Revista Contemporânea de Sociologia da UFSCar em 2019.

Enfim, para além desse tipo dado documental mais acessível publicamente, a segunda etapa da pesquisa, também desenvolvida entre 2019 e dezembro de 2022, focou-se na observação participante por meio do acompanhamento cotidiano dos trabalhos de Rubão, H.K, Eder Areia e Edney Areia, na pista de skate, em comércios, escolas, e muros da cidade. É importante dizer que para os três primeiros, eu não era uma pessoa estranha no espaço da praça Mané Garrincha. Me inseri naquele local com a ajuda de um skatista chamado Leonardo Clemente o qual fiz contato pelo facebook, em 2017. Ele me apresentou Wanderson Ferreira (conhecido como Japa) e seu amigo mais experiente, Junior Freitas, que é o proprietário da marca Go skateboard. Ao circular com eles pela Mané Garrincha, tive contato com Rubão em 2017, que também era amigo deles. O contato com H.K foi indicado por Leonardo Clemente, anos depois, e auxiliado por outro colega que fiz naquele ano de 2017, o John John. O contato do Eder Areia ocorreu de forma direta por uma rede social e depois presencial na mesma Praça Mané Garrincha e me possibilitou um melhor acesso ao seu irmão, Edney Areia.

Nesse período realizei, inicialmente, uma observação mais concentrada no cotidiano de H.K, longo de 17 meses distribuídos entre dezembro de 2019 e setembro de 2021. Nesse período, também, realizei encontros com Rubão em fevereiro, março e outubro do ano de 2020. Após perceber certa rivalidade entre os dois artistas, notei que seria difícil administrar um acompanhamento simultâneo entre eles, distribuídos ao longo das semanas, e optei por concentrar-me onde já estava com mais tempo e com um laço mais consolidado.

Contudo, no ano de 2021, meu único encontro com Rubão ocorrido no mês de outubro foi descoberto por H.K e não o agradou nem um pouco, gerando, portanto, meu afastamento dele, no mês seguinte (setembro de 2021). Foi após esse período que realizei contato com Eder Areia que me possibilitou está de seu lado por três meses e me, também, acompanhar seu irmão, Edney Areia, por dois meses. Em abril de 2022 H.K e Rubão fizeram as pazes, me possibilitando acompanhar Rubão em duas situações de trabalho, nos meses de março e abril e a retornar para um contato mais intenso com H.K por mais 6 meses, no ano de 2022.

Quando me refiro aos meses, não significa que estivéssemos juntos em todos os dias ou que sempre ocorria a atividade de produção de graffiti, tratou-se muito mais de um contato constante que, além da prática de graffiti em si, incluía também a

prática de skate, pedaladas de bicicleta pela cidade, conversas informais em cafés ou bares entre outras. Quanto ao tempo exclusivo focado na prática graffiti, consegui contabilizei aproximadamente seis meses (190 dias) nos quais observei esses interlocutores desenvolvendo suas técnicas de pintura e experiências com diversos suportes e ambientes.

Quadro 4- Pesquisa focada na produção de pinturas

Nome	Observação	Trabalhos	Fotografias	Vídeos
H. K.	120 dias	35 trabalhos	2.520	
Rubão	11 dias	7 trabalhos	2.288	2
Edney Areia	11 dias	6 trabalhos	1.212	4
Eder	18 dias	6 trabalhos	1.318	3
Total	190 dias	54 trabalhos	7.338	9

Fonte: Marmanillo, 2023.

Essa etapa da pesquisa, de acompanhamento íntimo da produção dos graffitis, representa, também, a fase mais madura da pesquisa que resulta de todo processo de acúmulo de informações, mobilização e transitar pelas redes de relações interpessoais. E relação a inserção da técnica fotográfica no trabalho de campo, essa pode ser pensada tanto como consequência desse processo de pesquisa que desde os tempos em que acompanhei a prática de skate, já me fazia presente na Praça Mané Garrincha com o equipamento em punho quando pela aproximação entre as culturas do skate e do graffiti que possuem uma história íntima com a própria prática fotográfica, o que significou um olhar simpático para aquele meu estilo bastante relacionado aos profissionais da fotografia.

No caso da prática de Skate, Machado (2012, p.4) já explicava que “diante da imprevisibilidade dos usos dos espaços urbanos, nada mais importante para os skatistas, portanto, que estar preparados para captar as imagens da conquista de um pico por meio da realização de manobras”. Já em relação ao graffiti, Campos (2010) observa que a fotografia possui um papel fundamental na difusão e produção de representações globais e explica:

fotografia é igualmente fundamental para a prática do graffiti online, para a constituição de modos de fazer e comunicar no cotidiano dos escritores. **Hoje, é notável como uma ferramenta íntima para registrar, catalogar e salvaguardar memórias individuais e coletivas. Podemos até dizer que a primeira ferramenta de um escritor é uma lata de spray (ou um marcador), a segunda é, muito provavelmente, uma câmera.** (Campos, 2010, p.268, grifos do autor)

A citação de Campos (2010) serve tanto para explicar a importância da fotografia na construção do que ele chame Imagem- graffiti, ou seja, o movimento a reprodução das imagens dos muros no ambiente virtual. Considerando a existência temporária das intervenções que logo são substituídas por outras ou pintadas, ou mesmo deterioradas pelo tempo junto com seus suportes, a fotografia possui um papel fundamental na construção da memória, constituindo como um segundo tipo de escrita (com a luz) tão importante quanto os graffitiis. Se para um skatista a fotografia de uma manobra é fundamental para relatar um feito importante para os colegas, a fotografia dos graffitiis também representa um importante trunfo para os praticantes.

Nesse contexto, realizamos registros fotográficos e videográficos de 54 trabalhos, totalizando 7.338 fotografias e 9 vídeos. Materiais que sempre eram editados e compartilhados com os próprios artistas para que alimentassem suas redes sociais. É importante explicar também que as imagens foram captadas por vários tipos de equipamentos, alternando-se entre câmeras Nikon D7500 e D5100, celulares e uma câmera de ação portátil para produção de vídeos acelerados na técnica time-lapse, e por conta disso, o leitor se deparará com fotografias com qualidades distintas. Quando tive o objeto de descrever os processos tecnográficos, as imagens seguiram a orientação de Mauss (1972) quando fala da importância da realização de registros visuais sobre os objetos, das fases de fabricação e dos contextos de uso.

Esse material visual foi organizado em pastas datadas que funcionaram como um tipo de caderno de campo imagético que me auxiliou em todo o processo de escrita, principalmente para recordar de situações, eventos, materiais e tantos outros detalhes que marcaram essa imersão em profundidade. Esses trabalhos de acompanhamento e registros foram realizados na pista de skate, em empresas da cidade, em casas abandonadas, muros públicos, orelhões, entre outros suportes. Para uma perspectiva focada na valorização da experiência na produção do conhecimento,

essa etapa de observação e produção de registro fotográfico possibilitou verificar situações imprevistas que exigiam determinadas habilidades dos praticantes, não se resumindo a uma narrativa baseada em representações sobre a transferência de conhecimento como algo, simplesmente, transferido de geração para geração.

Com esse conjunto de dados, busquei demonstrar que embora existe um movimento de globalização da prática por meio da difusão de imagens, nos meios de comunicação, em várias situações, os atores sociais ressignificam as práticas de acordo com determinados contextos sócio-históricos, sendo fundamental, portanto, considerar sempre as experiências específicas coexistindo com as tendências globais. A partir dos dados coletados, orientei a pesquisa para, pelo menos, três condições fundamentais que devem ser oferecidas em uma boa etnografia (Peirano, 2014), que são: 1) comunicar o contexto da situação de pesquisa; 2) considerar e escrever o que foi vivo e intenso durante a pesquisa de campo e; 3) analisar as ações sociais. Para essa autora, o aprimoramento da disciplina só é possível pelo constante confronto das teorias e explicações com novos dados e experiências de campo, possibilitando sempre novas perspectivas.

Dito isto, no primeiro capítulo será explicada a maneira anti-estruturalista pela qual compreendo a prática do graffiti enquanto uma variável socioespacial, ou seja, não poderia ser definida sem considerar as experiências de seus praticantes e contextos, como uma prática urbana que poderia ser explorada por meio de uma abordagem situacional focadas na mudança de status e trânsito dos atores e práticas por diversos espaços e domínios sociais e por fim, uma como uma prática sociotécnica que também não é etnicamente determinada e possui certo grau mudança e criatividade que só pode ser compreendido por meio da experiência. Tal caminho possibilitou o desenvolvimento do restante da tese, grosso modo, como uma etnografia sobre as interações e mudanças de status da prática e de seus atores, e também dos praticantes com os objetos e ambiente circundante. Enfim, demonstra que embora exista uma *tendência técnica*¹⁷ geral, o fato técnico aponta para importância de se considerar que a observação do fenômeno sociotécnico depende, também, das interações, situações e especificidades locais.

¹⁷ Tal conceito compõe o arcabouço teórico-metodológico de Leroi-Gourhan e será melhor desenvolvido mais adiante no tópico 1.3 desse trabalho.

No segundo capítulo, busca-se compreender tais processos de negociação e construção de alteridade por meio de uma aproximação maior com o objeto de estudo, significando uma compreensão da prática do graffiti em termos de estado do Maranhão. Para tanto, tomamos como parâmetro aspectos sócio-históricos e algumas características do graffiti na cidade de São Luís, tentando elencar rupturas e de continuidades que apontam para processos de criatividade e construção de uma identidade local. Após isso, seguiu-se para a observação das características dessa prática na cidade de Imperatriz, segunda maior daquele estado, onde buscamos avançar para outro nível de compreensão do movimento dessa prática em diferentes contextos e modalidades.

Já o terceiro capítulo representa um ajustamento de nossa lente analítica para pensar a prática do graffiti na cidade de Imperatriz a partir de quatro trajetórias biográficas dos quatro principais artistas de rua, daquele lugar. São demonstradas as diferentes situações e interações, ao longo das décadas, que contribuíram para que esses interlocutores desenvolvessem suas habilidades, conhecimento e alcançassem determinados status relacionados a pintura. Será demonstrado que por mais específico que seja o recorte geográfico e social, eles estavam conectados, também, com outros artistas e pessoas de lá e de outras regiões, com equipamentos, tecnologias e experiências que influenciaram a maneira de desenvolver os grafismos.

No quarto capítulo é um esforço de refletir sobre as trajetórias biográficas a partir de situações práticas nas ruas. Para tanto foram selecionadas algumas situações de pintura na rua para compor três tecnografias por meio das quais será compreendido que, grosso modo, é possível se pensar em três estilos de graffiti urbano, naquela cidade. Nesse capítulo, será demonstrado um pouco do cotidiano dos quatro artistas nas ruas, e a maneira como se valem de seus repertórios de possibilidades para lidar com diversas situações sociotécnicas.

CAPÍTULO 1 - NOTAS SOBRE TÉCNICA[CIDADE], GRAFFITI E SITUAÇÕES

1.1 Graffiti enquanto variável sócio-histórica

Para quem for observar o graffiti, atualmente na grande mídia, será fácil constatar a circulação de editais de fomento à cultura, operacionalizados, desde o Governo Federal até os municípios brasileiros, sinalizando que se trata de uma prática que, de fato, apresenta um processo de institucionalização e reconhecimento. Apesar de, um ou outro prefeito, manifestar alguma oposição a essa prática, o ambiente é favorável para a sua difusão e suas tecnologias, e isso implica em diferentes maneiras de desenvolvimento do graffiti, de acordo com os determinados contextos socioculturais e históricos, nos quais os praticantes estão imersos.

Podemos ilustrar essas iniciativas a partir de exemplos, como: a Lei Paulo Gustavo; o Festival Cidades Criativas, fomentado em 2022 na cidade de João Pessoa, por meio da Fundação Cultural (FUNJOPE) e a Secretária de Desenvolvimento Econômico e Trabalho (SEDEST); o Programa Colorindo Recife, promovido pelo Gabinete de Inovação Urbana, também em 2022. Há o Projeto de Lei nº 96/2021, que institucionaliza juridicamente uma política de revitalização de espaços urbanos por meio do graffiti, na cidade de Natal-RN. Já na cidade de Fortaleza - CE, a Secretaria de Infraestrutura incentivou, por meio do Projeto Ruela, intervenções de graffiti na Estação Conjunto Ceará do metrô. Em 2021, o Governo Flávio Dino, por meio da Secretaria de Estado das Cidades do Maranhão (SECID), desenvolveu o Projeto “Cores na Cidade”, em São Luís - MA. Ainda em 2021, a prefeitura de Aracaju - SE promoveu o edital “Colora”, de incentivo às artes visuais e urbanas, para a produção de um mural que expressasse a “sergipanidade” em um terminal de ônibus. Esses exemplos são apenas uma amostra de um universo maior, que indica um processo de reconhecimento desse tipo de prática.

Tais editais configuram um contexto favorável que marca fortemente um tipo de prática urbana (Ferro, 2016) expressa, não apenas enquanto estilo de vida juvenil, mas na maneira como a gestão pública dialoga com o fenômeno do graffiti, organizando e ordenando os espaços. Mas, até se chegar a este estágio, é necessário

pontuar algumas discussões e aspectos históricos que ajudam a compreender um pouco a trajetória dessa prática.

Este tema é bastante discutido nas Ciências Sociais, principalmente a partir de uma rede de pesquisas Luso-Brasileira de Pesquisa em Artes e Intervenções Urbanas que, desde 2014, tem originado dissertações, teses, monografias, artigos entre outros materiais mais especializados nessa temática. Nesse sentido, tomamos como ponto de partida a compreensão de Ricardo Campos, um dos articuladores dessa rede de pesquisa, e referência importante na mesma. Segundo ele:

O caso do Brasil é particularmente interessante quando nos debruçamos **sobre a história do graffiti e da arte urbana**. Este interesse deriva, por um lado, no número elevado de artistas provenientes deste país que, nas últimas décadas, alcançaram destaque internacional. Nomes somantes como **os Gêmeos, Kobra, Nunca, Tinho** e tantos outros são mundialmente aclamados. Por outro lado, o Brasil **representa um meio singular, quer pela existência de manifestações únicas como a pixação, quer pelo papel que desde cedo o graffiti e o muralismo assumiram enquanto fenômenos socialmente valorizados**. (Campos, 2023, p. 330, Grifos meus)

A citação toca em dois pontos norteadores, expressos em diferentes escalas: primeiro, nos impele a questionar sobre o que significaria graffiti, fora do Brasil; depois, na distinção interna entre graffiti e pixação. Ter um mapeamento das principais definições é importante para verificar se, de fato, há um debate sobre o mesmo tema e, se o fenômeno se apresenta da mesma forma em contextos diversos.

Em escala global, Campos (2010) explica que o graffiti, como conhecemos hoje resulta de várias experiências ocorridas em diversas partes do mundo, destacando que no contexto norte-americano ocorreu, inicialmente, com letras, mais especificamente, a *tag* (assinatura) “Taki 183”, feita por um jovem grego de 17 anos, na cidade de Manhattan. Para o pesquisador português, a *tag* é um elemento primitivo e basilar dessa prática. A partir desse contexto estadunidense, difundiram-se o graffiti e o hip-hop para todo o mundo. Já em um contexto europeu, Saavedra (2008) observa em movimentos contraculturais ou estéticos musicais, como *punk*, neo anarquistas, *hippies*, entre outros. Mas, será que ambos os autores ibéricos estão discorrendo sobre o mesmo artefato cultural que observamos no Brasil? Um modo de encontrar tal resposta é partindo das definições e contextos históricos, aos quais eles

remetem e, depois, dialogar com tais fatos, com o que ocorreu em um contexto mais próximo de nós.

Em um esforço de compreensão e delimitação do fenômeno, Campos (2010) observa o graffiti por meio de cinco características, que seriam: I) o uso do espaço público; II) o muro; III) a transgressão; IV) o anonimato; V) o público receptor e; VI) o uso de palavras e imagens. *Grosso modo*, para ele, caminhando nas cidades é possível observar esse fenômeno que se expressa por mensagens, por meio de signos pictóricos, grafias e traços aparentemente caóticos, que materializam o desejo de se comunicar por meio do mobiliário urbano.

Campos observa que a prática do graffiti, historicamente, surge no muro e que, atualmente, é possível que ela se manifeste em outros suportes, como caixotes, tapumes, portas, entre outros, sugerindo uma habilidade em saber utilizar os espaços. Argumenta que tal habilidade é tão importante quanto o próprio conhecimento em pintura, já introduzindo uma aproximação com a perspectiva que pretendemos desenvolver nesta pesquisa, uma vez que partimos da hipótese de que o conhecimento não é apartado de novas situações práticas, vivenciadas pelos interlocutores nas ruas e comércios, onde fazem suas artes e vendem seu trabalho.

O autor o considera transgressor, por adentrar por territórios proibidos e desenvolver-se de maneira não institucional. Por conta disso, é uma prática cujo anonimato do praticante é uma condição de preservação, frente a possíveis sanções legais e punitivas. Verifica, ainda, que o graffiti é um tipo de comunicação visualizada por diferentes públicos, especialistas ou não, e que pode ser expresso verbalmente, pictoricamente ou mesclando os dois tipos de linguagens. Contudo, as definições têm oscilado entre uma versão mais “abrangente que abraça os enunciados ilegais (ou semilegais) em alicerces públicos urbanos e uma acepção mais restrita que endereça para um formato comunicacional claramente balizado” (Campos, 2010, p. 87).

Sobre a versão mais abrangente, tem-se o caso europeu, no qual o graffiti “é desregrado e transgressor, como tal, não comporta regras de composição às quais deva cega obediência. Este é, todavia, imprevisível” (Campos, 2010, p. 87). É uma abordagem próxima da desenvolvida pelo pesquisador espanhol Fernando Saavedra, que observa o graffiti por meio de cinco características: I) compreendendo-o como um meio de comunicação não institucional que se vale de representações bidimensionais ou tridimensionais, que vão desde as produções pictóricas até as esculturas; II) como

prática que se realiza manualmente com auxílio, ou não, de instrumentos ou maquinárias, com técnicas diretas ou indiretas, com stencil e outros suportes portáteis ou moveis; III) como expressão que apresenta um caráter lúdico, estético, ritual, informativo e ideológico, de modo independente ou combinados; IV) como gesto transgressor, clandestino e marginal e; V) como produto efêmero, apesar de seus praticantes buscarem algum tipo de perpetuação simbólica (Saavedra, 2008). Já a acepção mais restrita, que endereça para um formato comunicacional claramente balizado, pode ser visualizada como algo próximo do que Silva e Silva (2011) chama de *Art Pop-Graffiti* comercial, ou seja, inserida e orientada pelo mercado publicitário e focada em produtos ou serviços. Por isso, utilizam o termo balizado, enfatizando uma suposta falta de liberdade ou autonomia. Para refletir sobre tais características em uma situação mais próxima do objeto de pesquisa proposto nessa tese, pensamos em tomar como exemplo alguns aspectos da biografia do próprio Eduardo Kobra¹⁸ para explorar algumas especificidades que podem possibilitar outra concepção de graffiti.

Sobre esse artista, seu próprio site¹⁹, e a pesquisa de Taschetto Uberti (2014), narram que Carlos Eduardo Fernando Leo nasceu em 1975, no Jardim Martinica, bairro pobre da zona sul paulistana e, aos 12 anos, teve contato com a lata de spray para pichar de maneira clandestina seu próprio nome, “cobra”, nos prédios de São Paulo, chegando a ser detido três vezes, por crime ambiental. Na década de 1990, passou a trabalhar na elaboração de cartazes e pinturas de cenários de brinquedos e imagens decorativas em um reconhecido parque de diversões, o que lhe rendeu convites para trabalhar em outras empresas e agências publicitárias. Ele explica que, por conta dos detalhamentos das artes, passou a pedir autorização para realizar as pinturas, que levavam de três a quatro dias para serem concluídas.

Sobre esse aspecto do tempo de produção e detalhes, recorreremos ao caso de seu trabalho em São Luís, onde produziu um mural de 400 metros quadrados, em 15 dias²⁰, no Empório Fribal Gourmet localizado no chamado bairro Península, de classe média alta. O processo de produção dessa arte, que significou uma homenagem aos 405 anos da capital maranhense, foi gravado e editado na modalidade *timelapses*

¹⁸ Citado por Campos (2023), no início do capítulo, como importantes nome reconhecido internacionalmente.

¹⁹ Disponível em: <https://www.eduardokobra.com/biografia>. Acesso em: 15 jun. 2023.

²⁰ Segundo informações coletadas no local, o valor do trabalho chegou a algo em torno de R\$ 500.000,00.

(acelerada) pela produtora 9D, e divulgado nas redes sociais dessa empresa e do frigorífico, enquanto também é possível visualizar postagens do evento no perfil digital do próprio artista²¹. Essa situação aponta o uso comercial do graffiti, demarcando uma relação entre uma grande rede estadual de frigoríficos e o artista em um trabalho de homenagem a histórica cidade de São Luís, cujo, um dos objetivos também era fornecer uma visibilidade turística da cultura popular e literária do lugar e, conseqüentemente, ocorre também uma divulgação da empresa e da equipe do artista.

Tanto a situação de São Luís - MA quanto as informações biográficas de seu próprio site, apontam para uma definição social de graffiti que é aceito, autorizado e amplamente divulgado, contrariando as ideias de contraversão e anonimato. Esse contexto, institucionalmente favorável, é uma condição fundamental para que a arte seja produzida sem pressa e focada em todos os detalhes de produção que garantam beleza técnica e durabilidade²². Em seu texto biográfico, é citada a diferença entre o tempo da pichação e o tempo do graffiti, ocorrendo uma alteração de *status*: do pichador “cobra” para o artista internacional “Kobra”. Com a mudança de *status*, necessariamente, há uma alteração de condutas, ou seja, o trabalho em equipe com outros colegas, uma diferença no uso do tempo e nas relações sociais vinculadas a relação comercial com a arte. Seu nome pode ser compreendido como um estilo próprio, que se difunde pelos meios de comunicação, e na prática de outros artistas que o tomam como referência.

²¹ Disponível em: <https://is.gd/nYoZxB> . E, em: <https://is.gd/FAWunD> . Acesso em: 15 jun. 2023.

²² Contrariando a ideia de efemeridade da pichação, que tende a ser apagada.

Imagem 2 - Eduardo Kobra em São Luís - MA



Fonte: Pereira, 2022.

Apesar de ocorrer uma consagração pública desse artista na prática do graffiti, isso não significa que ele não transite por outras maneiras de realizar suas intervenções nas ruas. Um exemplo disso ocorreu em 2013, quando ele pintou um urso polar em Moscou, segurando uma placa com a mensagem “Free Ana”, solicitando a libertação da brasileira Ana Paula Maciel, ativista do *Greenpeace*, presa por autoridades russas. Naquele contexto, ele tinha ido a Moscou convidado pela prefeitura da cidade para produzir um painel em homenagem a bailarina Maya Plisetskaya, considerada um orgulho daquela cidade. No entanto, ao ter conhecimento do caso da ativista presa, realizou um graffiti sem permissão e, por conta própria, no bairro Mendelevskaya. Segundo o Portal G1²³, ele deixou a mensagem escrita “Free Ana” para o final, para não chamar a atenção, e divulgou o trabalho, apenas, quando já estava embarcando para o Brasil.

O caso de Eduardo Kobra é apenas um exemplo para se refletir a respeito da complexidade de situações, e de como ele mesmo entende a diferença entre legal e ilegal, na pichação e no graffiti, principalmente no que diz respeito a autorização para

²³ G1. Grafiteiro brasileiro faz desenho em Moscou pedindo libertação de ativista. G1, 30 out. 2013. Disponível em: <https://g1.globo.com/natureza/noticia/2013/10/grafiteiro-brasileiro-faz-desenho-em-moscou-pedindo-libertacao-de-ativista.html> Acesso em: 2 nov. 2024.

a intervenção urbana e características estética da produção²⁴. Contudo, o fato de ser praticante de graffiti não o aprisiona em um tipo de prática constantemente balizada, por mais que, tipicamente, a prática de graffiti tenha uma aceitação maior que a pichação. No caso do graffiti, mesmo que se considere alguma dimensão balizadora, é importante não a tomar como totalmente definidora das práticas, já que os artistas podem se valer de táticas (Certeau, 2014), de suas próprias habilidades de reconhecimento do espaço, para pensar artes em locais e tempos improváveis, como o caso do próprio Kobra, que conseguiu um tempo extra dentro da agenda, para produzir uma arte de protesto, de maneira paralela.

Um trabalho interessante para pensar os *status* de graffiti e pichação, bem como o trânsito de um lado para o outro, é desenvolvido por Pereira (2018) que, ao analisar a pichação em São Paulo, compreendeu que o graffiti possui um *status* próximo da arte – sendo, inclusive, valorizado por alguns governos –, enquanto a pichação é associada ao crime, pânico moral e, portanto, recriminada por prefeituras e pela sociedade em geral. Ele ressalta que, realmente, existem pichadores que se interessam e transitam para o graffiti, mas que, também, há aqueles que se mantêm na pichação e, até rivalizam, como explica Pereira:

Apesar de muitas interpretações, pode-se dizer que as diferenciações entre graffiti e **pixação em São Paulo devem-se fundamentalmente ao formato peculiar das pixações paulistanas** e ao modo particular com que estas se configuram por aqui. Em outras cidades do mundo, as similares seriam as tags, utilizadas como assinaturas dos graffitis convencionais, mas que também poderiam ser feitas de forma independente deles; deixando-se apenas a assinatura, assim como tem acontecido com a pixação paulistana. (Pereira, 2018, p. 40, Grifos meus)

Na citação, Pereira (2018) aproxima-se de Campos (2023), no sentido de valorizar a especificidade brasileira, contudo, é mais incisivo na distinção entre as duas práticas. Se, para Campos (2010), o graffiti nasceu da *tag*, que significa uma primeira assinatura, Pereira (2018) observa que elas passaram a acompanhar os graffitis convencionais (compreendidos, aqui, como pictóricos) e, no caso da pixação paulista, são utilizados de forma independente. No caso de Eduardo Kobra, há sempre

²⁴ E, uma última mudança estética que o diferenciaria de um pichador, diz respeito ao uso dominante de uma linguagem pictórica. Sobre esse aspecto, Ramos (1994) observa a pichação como um “protograffiti”, que parte de um processo mais anárquico de criação focado na transgressão e produção de uma centralidade sobre si mesmo, não ocorrendo, portanto, uma obrigatoriedade de um “gesto estético qualitativo”, ainda que seja possível.

sua assinatura nos cantos de suas produções. Dos quatro interlocutores desta pesquisa, verificamos que dois se valiam de *tags* e, outros dois, de assinaturas próximas de rubricas, sinalizando outras especificidades que serão abordadas em relação às maneiras como eles se construíram socialmente, nessas práticas.

Adentrando nas especificidades da *tag*, Pereira (2018) explica que elas geralmente são letras mais angulosas, sinuosas e arredondadas, que marcam um estilo de graffiti mais ligado a prática do hip-hop, diferindo-se da pichação de São Paulo, que são feitas com letras que valorizam as retas, como se fosse escrita em letra de forma. Tal definição é fortemente ligada à história norte-americana da prática do graffiti, na concepção mais abrangente, e na maneira como foi recepcionada no Brasil. Não tenho como afirmar que em todas as cidades ocorreria esse fenômeno das *tags*, mas, como veremos mais adiante, esse fenômeno, em São Luís, adquiriu contornos específicos que, atualmente, é bem mais pictórico que escrito.

Retornando aos aspectos estéticos, a ideia geral de Pereira (2018) é próxima da percepção de Gitahy (2012), que enfatiza que, por mais que as duas práticas utilizem a cidade e a tinta como matéria prima privilegiada, o graffiti estaria relacionado com artes plásticas e valorizaria a imagem, enquanto a pichação privilegia as palavras ou letras. Sobre essa distinção, Pereira (2018) ainda destaca que há casos de conflito, nos quais pichadores produzem por cima de graffiti; e, de outro lado, há setores da sociedade que contratam “grafiteiros” para cobrir pichações. Em outro extremo dessa linha classificatória, Kobra cita uma situação em que, mesmo após ficar muitos anos praticando o graffiti, passou a ser chamado de muralista, por antigos colegas, por conta do comportamento artístico cada vez mais disciplinado e integrado.

Uma questão que vale salientar é que os pichadores pintam em relação a outros pichadores, reproduzindo seus nomes ou siglas de grupos para delimitar fronteiras territoriais juvenis. Nesse sentido, trata-se de uma consagração moral e simbólica atrelada ao risco em pichar em locais inacessíveis (Gitahy, 2012; Pereira, 2018). Já a prática do graffiti é focada no público em geral, não sendo restrita a grupos específicos. Portanto, são práticas que emergem e se desenvolvem em contextos sociais bem específicos, quando se trata de seu público e objetivo. Assim, o trânsito, de um lado para o outro, dependerá da maneira como cada artista lida com tais variáveis e situações. Por isso, as situações de sociabilidades devem ser consideradas como um elemento definidor das práticas, uma vez que tanto o graffiti quanto a

pichação são práticas que variam de acordo com a faixa etária dos artistas, se é compreendida como lazer ou trabalho ou, ainda, se possui autorização ou não.

Contextualizar as tentativas de definições mais gerais com situações mais específicas possibilita algumas reflexões sobre as especificidades locais. Em parte, isso pode ser associado a função e contexto nos quais tais explicações são formuladas. Por esse caminho, é importante citar o estudo de Abalos Junior (2021), quando desenvolve uma perspectiva dos mitos fundacionais para fornecer um interessante mapeamento histórico das tradições europeia e americana, de graffiti. Nessa esteira, cada tradição europeia ou norte-americana de graffiti possuiria um conjunto de narrativas que explica e apresenta um sentido histórico para cada experiência local. Na prática, se demonstra em narrativas organizadas em torno de situações de protestos, e atores sociais que se voltaram contra determinadas ordens ou *status quo*, que, de alguma maneira, não estão apartados, nas percepções correntes e produções acadêmicas em torno do tema. Por isso, não é estranho que alguns autores busquem demonstrar os “graffitis europeus” nos muros de Pompeia, no Muro de Berlim ou nos protestos de Paris, em 1968, como exemplos de que essa prática é mais antiga na Europa, do que o graffiti e o hip-hop norte-americanos, difundidos mundialmente (Saavedra, 2008).

Nesse campo acadêmico (Bourdieu, 2004) e fundacional, faz bastante sentido que o pesquisador Joan Gari (1995), ao analisar o graffiti, em âmbito global, estabeleça uma distinção entre os modelos europeu (francês) e o americano, explicitando que, enquanto o primeiro seria herdeiro de uma tradição de pensamento filosófica, poética e satírica, o norte-americano é desligado do pensamento das artes oficiais, e atrelado aos meios de comunicação modernos. Apesar dessa perspectiva, que tende a desvalorizar a prática atrelada ao hip-hop, Campos (2010) afirma que ocorreu a consolidação de um graffiti norte-americano nas ruas e museus da arte na Europa – só não sabemos se, por conta das características tecnológicas associadas ao graffiti, ou pelas experiências de interação entre aquela prática e o contexto juvenil europeu das décadas de 1970 e 1980. Seja como for, as narrativas partem [d] “as ruas de Nova York”, “das ruas de Paris”, passam por delegacias de polícia, universidades e museus, trazendo eventos, personagens e situações que estruturam tais mitos. Indicam, portanto, processos de conflito, de tensão e institucionalização.

Imagem 3 - Pichação de protesto contra o regime militar



Fonte: Jornal *O Correio da Manhã*, 1968.

Se fôssemos tentar relacionar a percepção abrangente de grafite, resultante de uma tradição europeia, com a experiência brasileira, possivelmente, se chegaria as situações de resistência contra a ditadura militar. Não é estranho que tenha ocorrido em período próximo aos protestos franceses, principalmente, pelo fato de que a Igreja Católica e universidades, locais que, de modo geral, caracterizavam espaços de resistência, possuíam conexão direta com países europeus. Durante o regime militar, ocorreu uma união entre o movimento estudantil e as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) da Igreja Católica, valendo salientar que essas desenvolviam uma militância pautada no modelo Belga-francês-canadense, enquanto grandes instituições acadêmicas eram influenciadas pelas “missões francesas”, que trouxeram, não apenas umas Ciências Sociais europeia, mas informações do contexto de eventos que ocorria na Europa. Não por acaso, a primeira pichação ocorrida no Brasil deu-se no mesmo ano das manifestações em Paris, sinalizando que há uma continuidade de ideais, que é reafirmada por muitos militantes. A fotografia (Imagem 3) do baiano Evandro Texeira immortalizou esse momento político, que também é das intervenções urbanas.

Já em Recife, na década de 1980, ocorreu um movimento conhecido como Brigada Portinari, que atuou durante o período de redemocratização, apoiando candidaturas consideradas progressistas. É possível ter uma ideia do movimento por meio de duas notícias “Pichação será evitada” (19/08/1982) e “Brigada Portinari ou

como pichar com arte os muros de uma cidade” (2/09/1982), publicadas no Jornal O Diário de Pernambuco.

Imagem 4 - O uso da pichação na Brigada Portinari



Fonte: Diário de Pernambuco, 1982.

Esses casos citados de intervenções artísticas com objetivo político são um ótimo exemplo para se refletir sobre a própria diferença com o termo pichação, bastante utilizados nos estudos atuais sobre juventude. Isso porque, segundo Pereira (2018) um dos diferenciais da pichação em relação a pichação é justamente a ausência de um caráter político ou publicitário e a não necessidade de compreensão da maioria da população. Colocando em outros termos, diríamos que um pichador produz para outro pichador, na maioria dos casos, enquanto, os pichadores no contexto da ditadura, almejavam um público maior, seja para demonstrarem suas críticas contra o sistema, ou para promover determinadas lideranças políticas.

Sobre o contexto recifense, tanto a pichação quanto a pichação constituem desde aqueles tempos práticas que são depreciadas pela opinião pública e que sempre foram alvo de controle por parte do poder público. No jornal Diário de Pernambuco de 28 de fevereiro de 1980 é possível ler a reportagem “Recifenses tem local para pichar críticas” que relata a ação da prefeitura de espalhar dez muros próprios para que os cidadãos expressassem seus protestos e indignação. Tratava-se, antes de tudo, de uma

forma de disciplinar a prática. No trecho “Pichação será evitada” (Diário de Pernambuco, 19/08/1982), Roberto Freire explicava que a ideia do movimento (Brigada Portinari) era de desenvolver uma propaganda política que fosse desvinculada da representação anárquica de pichação, que trazia um resultado negativo para a campanha da chapa a qual estava liderando. Ele conclui que as pichações anárquicas (de protesto contra o regime) estavam produzindo um efeito contrário à sua campanha política já que a população local se demonstrava contra tais atos²⁵.

Assim, se tratava de um trabalho produzido por uma equipe de artistas plásticos, ocorrido sempre com a autorização dos proprietários dos imóveis. A ideia de brigada ocorreu devido à própria experiência de Roberto Freire que, em viagem ao Chile, observou que as ruas de Santiago possuíam esse tipo de intervenção; contudo, explicou que a experiência de Recife não se limitaria a uma propaganda política, que o objetivo era deixar um tipo de documento histórico e obra de arte. Já na segunda reportagem, lemos:

Na Itália, são as brigadas vermelhas. Na Irlanda, o Ira. Na Espanha, a Eta. Na Alemanha, a Baader Meinhof. No Oriente Médio, ainda a OLP. No Brasil- e mais precisamente em Pernambuco-é a Brigada Portinari, um grupo revolucionário que armado apenas de tinta e pincel, resolveu fazer um **terrorismo às avessas, colorindo pacificamente os muros do Recife e de Olinda com suas as ideias e ideais.** Cleriston Andrade, Luciano Pinheiro, Alvez Dias Sérgio Lemos, Cavani Ross, Bárbara Kreuzig, Maria Betânia e Lourenço Ipiranga são os cabeças desse movimento coordenado pelo arquiteto Ivaldevan Calheiros e que visa promover as candidaturas dos senhores Roberto Freire (deputado federal), Hugo Martins (Estadual e Carlos Eduardo (vereador) pelo PMDB. (RIVAS,1982, Grifos meus)

Contrariando a ideia de pichação, a palavra “brigadas” já sinalizam um tipo de conhecimento difundido mundialmente, pois como observam Cazaubam e Patron (2014, p. 2), esse termo possui origem na União das Repúblicas Soviéticas, posteriores a revolução de 1917. Ele pode ser mais bem compreendido na prática propagandística de militantes de esquerda que se valem do campo de produção artística. Além do próprio deputado citar vários exemplos de brigadas pelo mundo e sua experiência no Chile, durante a década de 1970, onde observou a experiência de muralismo político

²⁵ PICHANÇA será evitada". **Diário de Pernambuco**, Seção Política, p. A4, 19 ago. 1982.

em Santiago.²⁶ Sobre isso, Cazaubam e Patron (2014, p. 2) também enfatizam que a Brigada Ramona Chilena possui influência direta do muralismo mexicano e foi fundamental nas campanhas de Pablo Neruda e Salvador Allende, reforçando o caráter político e panfletário dessas artes.

Assim, do início ao fim do regime militar, já se observava uma complexidade nas definições e moralidades que compreendiam a pichação como uma prática clandestina, subversiva, em 1968, como algo que não era bem percebido pela maioria da população, gerando a perda de popularidade política. As intervenções nas ruas transitam entre os dois polos citados por Pereira (2018) e Gitahy (2012), indo da clandestinidade e prática criminalizada até um trabalho de aproximação com o muralismo latino-americano pertencente ao campo das artes.

Tais fatos esclarecem que compreender a distinção entre graffiti, pichação e pichação, e a distinção entre arte e crime, não é algo natural e dado, mas construído de acordo com as reações públicas diante das intervenções, relações com o poder estabelecido e características dos praticantes de cada época.

Uma rica narrativa, que enfatiza tais características, pode ser observada nos estudos de Medeiros (2013), quando oferece um panorama sócio-histórico interessantíssimo, que situa as modalidades de produção e os atores sociais em contextos específicos, ao longo das décadas. Para ele, a história do graffiti em São Paulo poderia ser pensada em “quatro atos”: o primeiro ato, como protesto político em plena ditadura e, nesse caso, era bastante marcado pela arte, poesia e as suas respectivas comunidades de produtores. Era, também, totalmente conectada aos movimentos mundiais das décadas de 1960 e 1970, e se manifestava por meio de palavras que contestavam a censura, regime político ditatorial e o padrão elitista das artes, naquele tempo.

No segundo ato, Medeiros (2013) cita a utilização do stencil, o viés satírico, a utilização de objetos da cultura de massa e do cotidiano. Cita Alex Vallauri²⁷ como o principal representante, seguido de Waldemar Zaidler. Aponta a utilização de stencil

²⁶ RIVAS, Lêdas. Brigada Portinari ou como pichar com arte os muros da cidade. Diário de Pernambuco, Seção B, p. 1, 2 set. 1982.

²⁷ Ao transitarmos no campo de pesquisa das artes plásticas, verificamos que pesquisadores como Carvalho (2018) e Wandekoken (2017) observam o artista etíope, Alex Vallauri (1949-1987), com certo pioneirismo e como importante nome da primeira geração de graffiti na cidade São Paulo, ao lado de outros, como Mauricio Villaça, Rui Amaral, Claudia Reis entre outros.

de maior complexidade, que possibilitava a inserção de várias cores, destacando nomes como Carlos Matuck, Júlio Barreto e Mauricio Villaça. Foi nesse período que se organizou o coletivo “Tupinãodá”, em 1983. De maneira geral, os praticantes desse período eram compostos por artistas plásticos, arquitetos, geógrafos, entre outros.

Segundo Medeiros (2013), a década de 1980 é o ápice, com a diminuição dos coletivos, assim como as “utopias libertárias” do passado. Alex Vallauri muda-se para Nova York, e esse movimento vai se modificando, de alguma maneira. É nesse contexto que emerge o terceiro ato, marcado pelo graffiti atrelado ao hip-hop. Nesse caso, ele explica:

Em sua maioria jovens negros, moradores das periferias de São Paulo, trajando roupas diferentes, largas e coloridas, com óculo escuros e rádio nas mãos assustaram os comerciantes e as pessoas que passavam por ali. **Após serem expulsos da rua por lojistas e policiais os jovens passaram a se encontrar no largo São Bento. A partir daí, suas letras foram recheadas de protestos, mais imagens começaram a ser produzidas, mais dançarinos apareceram** e DJs compondo novas músicas, pois agora o ponto de encontro era fixo. (Medeiros, 2013, p. 41, Grifos meus)

É importante colocar as coisas no lugar e explicitar que há uma mudança no perfil social de praticantes de graffiti, que, nesse contexto do hip-hop, ocorria ao lado do *Rap* e do *break dance*. Esteticamente, há uma vinculação à tradição norte-americana das *tags* e hip-hop, e o conflito entre governo e população adquire um aspecto de classe e étnico-racial, sinalizando outras tensões existentes dentro dessa “grande sociedade” brasileira. O autor cita artistas como Racionais Mc’s, Nelson Triunfo, entre outros, para referenciar o aspecto musical da cultura hip-hop que, aqui, aponta para outras dinâmicas sociais internas do próprio Brasil, como, por exemplo, as migrações e desigualdades regionais, já que Mano Brown, do Racionais e Mc’s, e Nelson Triunfo possuem, indireta e diretamente, trajetórias de vida ligadas aos processos de migração nordestina em São Paulo²⁸. Dando continuidade à contextualização sócio-histórica, Medeiros (2013) comenta que, entre os artistas que marcaram o graffiti dessa época, estavam os irmãos gêmeos Tomada, Espeto, Tinho, Tatau, Binho, Graphis e Kaze Kreator 86, como referências para muitos artistas, e a

²⁸ Mano Brown é filho da baiana, e filha de terreiro, Ana Soares Pereira, conhecida como Dona Ana, na Central Única das Favelas (CUFA); Nelson Triunfo é pernambucano, cujo sobrenome faz referência a sua cidade de origem. Ele ficou conhecido por causa de suas apresentações da dança robótica, *Break Dance*, no centro de São Paulo. Segundo o Rapper Thaíde, do Thaíde & DJHum, Nelson Triunfo foi uma influência decisiva para que ele entrasse no mundo artístico.

Velha Escola do Graffiti hip-hop, produzida em São Paulo. Trata-se de artistas que, aos poucos, foram consolidando seus nomes em salões e galerias relacionadas à arte urbana.

O quarto ato é situado por Medeiros (2013) no recorte da década de 1990, contexto em que o graffiti foi utilizado para lançar críticas à relação entre estado e capital, denunciando as contradições do neoliberalismo, tão forte no Governo Federal de Fernando Collor. Sobre a caracterização dos atores sociais desse momento, ele explica:

Os coletivos e artistas que emergiram das periferias de São Paulo não se **destacam somente pelas carências de seus bairros, mas pela potência de suas criações**. Muitos já tiveram o contato com o universo acadêmico e utilizam os espaços de poder para atuar no território urbano que é essencialmente capitalizado. **A ideia de território está intimamente ligada à promoção de identidade e tem como reverberações o estabelecimento de hierarquias e fronteiras como o público e privado, o pessoal e o impessoal, o íntimo e o social, o marginal e a arte estabelecida.** (Medeiros, 2013, p. 47, Grifos meus)

A partir desse contexto, o autor demonstra que os atores da periferia não se resumiram aos espaços da periferia, mas estavam inseridos em outros espaços sociais e em outros problemas, que passaram a ser expressos na arte urbana. Traz à tona a questão da complexidade das relações sociais em torno dos atos de protestos, compostos por movimentos sociais, coletivos de artistas e atores sociais de vários domínios, citando, como exemplo, as jornadas de junho de 2013.

Se a breve biografia de Eduardo Kobra foi importante para problematizar e refletir sobre definições consagradas e focadas nos aspectos estético, transgressor, anônimo, clandestino e efêmero, essa história do graffiti em quatro atos, produzida por Rodrigo Medeiros, permite que se reflita a respeito de São Paulo, não apenas como um receptor de “tradições europeias e norte americanas”, mas, a partir das dinâmicas e necessidades locais de expressão política dos mais diversos atores sociais, como estudantes universitários, atores periféricos, artistas, negros, e, consequentemente, transitando por variados espaços sociais.

Assim, a coexistência de tais tradições no Brasil resultou em um terceiro cenário, cujos primeiro e segundo atos são próximos das definições de Joan Gari (1995), Campos (2010) e Saavedra (2008), quando compreendem o graffiti no mobiliário urbano como práticas transgressoras, anônimas, feitas manualmente e

vinculadas a ideologias, filosofias políticas. Já os casos Cazé, atrelados ao hip-hop, são possíveis situações de transgressão em espaços proibidos, em momentos específicos, mas o caminho geral é de consagração, reconhecimento e institucionalização das práticas, como demonstram as trajetórias de Eduardo Kobra e dos Gêmeos, por exemplo.

Compreendo que a interpretação binária, na qual o graffiti norte-americano é explicado pela indústria de massa e tecnologias de comunicação global, enquanto o graffiti europeu seria fruto de movimentos contraculturais e tradições filosóficas, signifique apenas uma disputa de mitos fundacionais que buscam conferir sentido a esses lugares. Contudo, tal disputa parece soar como uma distinção entre cultura erudita e popular, cujo caminho aponta muito mais para processos de hierarquização, do que, de explicação. Essas diferenças entre classes e usos de bens culturais não é nova e, não por acaso, também ocorreu durante o período da Revolução Industrial, quando a imprensa gráfica passou a difundir a circulação de textos, que antes eram restritos a determinadas classes. Briggs e Burke (2003) notam que tal situação provocou bastante medo nas elites europeias.

Uma vez que os textos escritos passaram a compor um universo maior, foram geradas outras formas de distinção e organização social. Tal processo ocorre, de alguma maneira, no graffiti hip-hop que possibilita voz para determinados grupos e contextos que, não necessariamente, necessitariam ter a mesma experiência francesa. Mais que isso, os meios de comunicação de massa, ao possibilitarem o contato de uma informação padrão com diferentes contextos, produzem situações que podem ser distintas da própria perspectiva norte-americana. No caso do hip-hop, se pode explicar o exemplo do próprio Nelson Triunfo, cujo *break dance*, como ele mesmo afirma, carrega elementos do xote, forró e frevo, estando conectado também com o contexto cultural da cidade pernambucana de Triunfo.

Tal situação também perpassa o debate sobre a reprodutividade técnica da arte, na qual Benjamin (2012) explica como tal fenômeno possui a capacidade de tirar a obra de arte de seu lugar e tempo, gerando uma espécie de democratização que contrasta com a noção de arte tradicional, monopolizada por uma elite. Uma vez que ocorre esse deslocamento, conseqüentemente, também são alteradas as maneiras de se interagir com as artes, podendo ser contextualizadas em outros processos criativos, gerando, assim, uma alteração no *status* exclusivo de uma produção. O caso do hip-

hop graffiti, ou mesmo, do graffiti associado à prática do skate, constituem casos similares em que os usos de tecnologias possibilitam recriações em vários cantos do mundo, independentemente de uma narrativa que se busque afirmar pela tradição do mais antigo.

Se formos inserir esse aspecto dialético neste breve esboço histórico, se chegará às condições sociais de acesso à informação, ou seja, qual é a maneira como as pessoas têm acesso à arte? O acesso aos usos das artes em protestos políticos, durante o regime militar ocorreu fortemente devido à atuação de grupos estudantis e religiosos, junto a questões sociais. Assim, era necessário estar inserido em uma rede de relações que possibilitasse tal conhecimento, como é o caso da brigada Portinari, inspirada na experiência de Roberto Freire, em Santiago.

Da década de 1980 em diante, houve a circulação de informações por revistas, fitas VHS e alternativas mais econômicas e acessíveis, para grande parte da população. Trata-se do avanço das tecnologias visuais e de um mercado de consumo que possibilita o deslocamento da arte de rua no terceiro ato, narrado por Medeiros (2013), ou seja, quando o graffiti passou a ser produzido, em grande medida, por negros pobres da periferia. Nesse sentido, a pesquisa localiza-se no prolongamento desse processo, isto é, quando essa prática se desloca para um contexto e atores sociais que provavelmente seriam deslegitimados por outros artistas mais metropolitanos, que acreditam ter a áurea da arte tradicional.

Contra qualquer desqualificação mais apressada, vale considerar que os atores possuem a capacidade de reinterpretar e reutilizar elementos simbólicos das culturas dominantes, e que tal caminho analítico é o que caracteriza uma apreensão desse fenômeno enquanto cultura urbana (Ferro, 2016). O graffiti que analisarei, aqui, não segue essa tendência europeia, e embora tenha aproximações com o modelo hegemônico do hip-hop, constitui-se enquanto outro fenômeno, cuja compreensão depende de discorrermos sobre as características e trajetórias de quatro artistas.

Das leituras mais especializadas sobre o tema, o viés teórico adotado nesta pesquisa dialoga mais fortemente com o proposto por Ferro (2016), quando defende a importância de se pensar o processo social do graffiti, considerando que ele possa ser interpretado enquanto sete tipos de práticas (culturais, juvenis, subculturais, institucionalizadas, urbanas, de rua e de mediação).

Considerar o graffiti como prática cultural significa situá-lo enquanto fenômeno “glocal”, que mistura elementos de várias partes do mundo, no contexto de múltiplas combinações que geram ricos arranjos culturais. Partindo desse pensamento, Ferro (2016) centra toda a atenção nos efeitos e continuidades entre as escalas global e local. No contexto de um mundo de fluxos de objetos, ideias, pessoas e imagens, ela explica a importância de considerar a cultura a partir da materialidade das formas culturais por meio de uma etnografia atenta às performances, usos dos objetos, inovações nas práticas e nos papéis sociais das minorias empreendedoras.

Já o entendimento sobre o graffiti, como prática juvenil, partiu de uma reflexão sobre os limites das abordagens geracionais e classistas a respeito da noção de juventude, seja por uma abordagem homogênea acerca de juventude, ou por um viés estrutural que considera que todos teriam interesses culturais comuns, em termos de contracultura. Mesmo quando se consideram os estudos sobre juventude e educação, tende-se a desconsiderar os mecanismos de ensino informal, justamente o campo onde é possível analisar o acesso digital às informações, as manifestações das redes de relações interpessoais, entre outros meios. Dialogando com o sociólogo José Machado Pais, que afirma: “pode falar-se então de grupos juvenis e não da juventude como conjunto social homogêneo. Deste modo, parece-me mais adequado pensarmos no plural, em culturas juvenis e não em cultura juvenil” (Ferro, 2016, p. 42).

Ferro (2016) reflete sobre a ideia de “subcultura”, que tem como foco pensar aspectos invariáveis dentro de determinadas culturas urbanas, demonstrando uma preocupação com as abordagens que visam delimitar uma fronteira que marcaria o limite entre o graffiti e a prática cultural que já teria outra influência. Para ela, tal perspectiva é problemática por induzir uma ideia da prática como algo homogêneo, algo que contradiz os resultados de sua própria pesquisa, quando verificou que muitos praticantes participavam de vários mundos sociais, e não compreendiam a prática do graffiti como apartada dos outros domínios sociais.

Nesse viés, ela cita o estudo do sociólogo norte-americano, Richard Lachamann (1988), que analisa o trânsito dos atores sociais entre o mundo da arte e as práticas desviantes, demonstrando como eles obtêm fala e operacionalizam seus *status* por meio de interações sociais entre si e com seus clientes, com o público e a polícia, resultando em uma “organização social do graffiti”. Quanto à prática institucionalizada, diz respeito a maneira como o graffiti passa a ser incorporado no

campo cultural. Contudo, tal processo não ocorre sem tensões entre grupos mais “autônomos” e outros mais “heterônimos” (Bourdieu, 1996), em relação à indústria cultural e à cultura de massa.

Como prática urbana, o graffiti é um traço marcante em muitas cidades, e seus protagonistas constituem um estilo de vida no cotidiano das urbes. As grandes e marcantes manifestações dessa prática partiram, via de regra, de grandes centros metropolitanos. Para, além disso, a autora chama a atenção para a maneira como a gestão pública trata esse fenômeno, dialogando, assim, com os poderes urbanos responsáveis pelo ordenamento e organização dos espaços públicos. Já enquanto prática de rua, trata-se de uma prática que envolve a apropriação do espaço urbano e que gera mobilidades entre periferias e centros, produzindo, ainda, novas centralidades na cidade. A perspectiva focada na rua tende a privilegiar tal prática como nascida em territórios periféricos, e nas estratégias de seus praticantes.

Por fim, a autora explica como se trata de uma prática de mediação entre diversos mundos sociais, fato que ocorre por conta do próprio trânsito de seus praticantes por diversos setores da cidade e da sociedade. Além disso, os próprios praticantes estimulam as práticas de mediação entre a rua, museus e galerias. Ferro (2016) ressalta, ainda, que isso gera oportunidades de aprendizagem informal por meio da qual os praticantes obtêm conhecimento e *status*.

Esses sete pontos que abordam o graffiti enquanto prática, dialogando diretamente com a perspectiva observada Ortner (2011), que marcou a antropologia da década de 1980, e nos possibilita um trabalho reflexivo, partindo das práticas, experiências e postura crítica em relação às representações mais comuns sobre os fenômenos. A compreensão das práticas sempre lançará luz sobre os atores sociais, interações, sentidos das ações e o modo como isso resulta em maneiras de organização social e outras formas mais abrangentes.

Enquanto prática juvenil, é interessante considerar que o cerne do debate a respeito das principais perspectivas sobre juventude possui uma dimensão relacional, como apontam Marcon e Galvão (2023, p. 3), ao enfatizarem que a noção carrega a ideia de transitoriedade e “seu frequente estado de tensão com as estruturas pré-estabelecidas no mundo dos adultos, incluindo as formas de representação e de institucionalização do que é ser jovem”. O aspecto relacional dirige-se ao debate sobre os contatos entre gerações e em seus possíveis resultados, seja em interpretações

hipotéticas, em que ocorra integração entre gerações e assimilação de valores e condutas das mais antigas para as jovens, seja com um viés mais classista, que toma a juventude enquanto ideal de resistência e mudança. Em termos de contextos estruturais e das relações, Feixa e Leccardi (2010) observam que cada momento histórico é marcado por mudanças: algumas são mais fechadas, territorialmente, e outras emergem dos contextos de migrações transnacionais, do trabalho precário e da hibridização cultural, influenciando e induzindo a construção de outros tipos de relações entre gerações. Mudanças que não podem ser desvinculadas às estratégias familiares no reforço e construção de laços afetivos, de reciprocidade.

Por outro lado, Feixa e Leccardi (2010) possibilitam, também, ampliar a análise dessas interações, considerando outras combinações e perspectivas com vistas à manutenção e relação de forças entre gerações²⁹. Sobre essa complexidade e tensão entre estrutura e atores sociais, Feixa (1998) cita a metáfora do relógio de areia, que representa uma espécie de marco conceitual, representado em três planos: o da cultura hegemônica e culturas parentais, expresso nos ambientes escolar, do trabalho, da família, vizinhança e meios de comunicação; o micro cultural juvenil, caracterizado no tempo livre pelos grupos de iguais, e; uma base que constitui o primeiro campo, marcado pelas condições sociais de geração, gênero, classe, etnia e território. Com isso, Feixa (1998) demonstra a importância do aspecto temporal das culturas juvenis e do aspecto dialógico das variáveis, que podem seguir inúmeras direções e estabelecer muitas conexões, não ocorrendo um determinismo estrutural.

Longe de adentrar esse debate mais robusto, focamos prioritariamente no plano da base e em alguns pontos da cultura parental. Trata-se de planos que permitem a visualização de um debate sobre a distinção entre “sucessão” e “sobreposição” (aspectos diacrônicos e sincrônicos) em relação ao tema do conhecimento, transmitido ou transacionado. Por ora, buscamos apenas um afastamento da oposição binária entre as perspectivas “integração” e “conflito”³⁰, para refletir sobre aspectos de reflexividade, arranjos e negociações que, possivelmente, estejam presentes nessa

²⁹ Tal abordagem que chama a atenção para olhar de dentro e por fora, nos remete para uma perspectiva complexa que foi tratada pelo antropólogo Erick Wolf quando observava a relação entre comunidades e o sistema colonial maior. “A dependência das comunidades de um sistema maior afeta-as de duas maneiras. De um lado, comunidades inteiras passam a desempenhar papéis especializados dentro do todo maior. De outro, funções especiais concernentes ao todo se tornam tarefas de grupos especiais dentro da comunidade.” (Wolf, 2003, p. 74).

³⁰ Estrutural funcionalista e classista.

metáfora do relógio de areia ou, entre as fronteiras que marcam as gerações. Sobre as abordagens macro e micro, Groppo (2017) faz menção direta aos trabalhos de Talcott Parsons e William Foote Whyte, ao reforçar que as pesquisas conduzidas pelo viés estrutural-funcionalista focalizavam as classes escolares e cultura escolar, enquanto a outra, próxima da Sociologia urbana, priorizava a cultura e sociedade “dramatizadas nas ruas e esquinas”. Enfim, trazem um olhar para a estrutura e outro para o cotidiano.

Uma referência bastante utilizada, tanto nos estudos de Ferro (2016) quanto nos estudos de Barth (1981), e não por acaso, é o antropólogo sueco, Ulf Hannerz, que propõe uma compreensão de fluxo cultural pautado na observação de três dimensões interrelacionadas: 1) ideais e modos de pensamento, ou seja, todo conjunto de conceitos proposições, valores e afins, que as pessoas compartilham quando inseridas em alguma organização social, e as maneiras de lidar com esses aspectos; 2) o modo como são externalizados publicamente e; 3) como é distribuído socialmente, compondo um tipo de inventário coletivo de significados e formas externas significativas. Para Hannerz (1992), toda vez que se desenvolve uma percepção de cultura enquanto diversidade ligada à estrutura social, é fundamental confrontar os problemas de escala, na relação entre micro e macro, pois, fora desse caminho, a cultura perderia sua dinamicidade, significando uma mera uniformidade replicada. Essas perspectivas sinalizam a importância de não tomar pequenas unidades em si, sem conexão com outras estruturas, e de não tomar qualquer experiência de acordo com repetição de um padrão de maior escala. Assim, para escapar de possíveis obstáculos e interpretações mais apressadas, a presente pesquisa adotou um viés que partiu da análise das situações de interação, como será apresentado mais adiante.

1.2 Cidades de situações: transações e controle de impressão

Nos estudos de antropologia e Sociologia urbana, a noção de situação pode ser compreendida mais facilmente enquanto ferramenta teórico-metodológica diferenciada da ideia de região moral, bastante marcante na Escola de Chicago. Para discorrer sobre as especificidades desses temas, foram considerados autores como Agier (2005) e Hannerz (2015), ao dissertarem que a noção de região moral caracterizou bastante a Escola de Chicago, principalmente nos estudos sobre áreas segregadas que possuíam

códigos morais divergentes, mas, não necessariamente, criminosa ou anormal. Segundo Park (1967), com essa noção, se buscava compreender como determinados ambientes se isolavam e eram emancipados da ordem moral dominante da sociedade, muito comum em zonas de vícios, prostituição, guetos e locais capazes de constituir uma norma própria que oriente as condutas dos indivíduos naqueles espaços.

Sobre essa definição, Hannerz (2015) observa que, apesar dessa perspectiva admitir a coexistência de vários mundos na sociedade urbana, ela nos deixa a questão fundamental, que seria a relação entre diferentes “regiões morais”. Por essa perspectiva, a cidade seria compreendida como um tipo de arranjo de pequenos mundos que se tocam, mas não se interpenetram (Park, 1967). Por isso, tratava-se de uma abordagem bastante focada nos processos de segregação e nas distâncias sociais e morais, produzidas para manter as identidades dos agrupamentos. Já a abordagem situacional, como explica Agier (2011), des-especializa a pesquisa urbana e “liberta o observador do constrangimento monográfico habitual à etnografia. Porque não são os limites espaciais que definem a situação, mas os da interação” (Agier, 2011, p. 73). Podemos inferir, de forma geral, que as duas perspectivas apresentam uma diferenciação de escala, pois, enquanto a região moral possui um foco sobre agrupamentos, na maioria dos casos, a abordagem situacional privilegia as situações de interação e comportamentos específicos. Enfim, para destacar as distinções vale compreender que,

Por mais que a **diferenciação de setores tenha avançado, todas as cidades são estruturas sociais de setores múltiplos**; nossa posição aqui é que uma antropologia que tente ser da cidade e não meramente estar na cidade deveria tentar lidar de forma sistemática exatamente com esse fato. Para fazer justiça tanto a **diferenciação e a coerência da estrutura social urbana, em outras palavras, devemos investigar as formas e os graus de inter-relacionamento entre os papéis, não só em cada setor, mas também- na verdade, principalmente, entre os vários setores**. (Hannerz, 2015, p. 118, Grifos meus)

Partindo da ideia de que essa característica urbana de ser composta de vários setores, que devem ser analisados entre si e de acordo com os vários papéis relacionados às situações, e que o acompanhamento do trajeto dos interlocutores pode nos permitir compreender a dinâmica das práticas, condutas e a própria vida social da cidade, compreendida, também, como estrutura social, é impossível fazer uma antropologia sem a inserção da cidade, mesmo quando o foco está voltado para os

interlocutores. Tal abordagem pode ser pensada para os casos da pesquisa de Ferro (2016), quando questiona a ideia de subcultura, por ter observado que seus interlocutores transitavam por diversos domínios sociais, e em nosso próprio caso, já que os quatro interlocutores da pesquisa emergiram de domínios sociais distintos, transitando, também, por espaços sociais variados.

Uma perspectiva como essa, focada no movimento dos personagens urbanos caracteriza a Antropologia urbana de Agier (2011) e sua abordagem do “fazer a cidade”. Para ele, uma maneira de não tomar a cidade como um dado ou substância apartada de tudo, é deslocar o ponto de vista da cidade para os cidadãos, e depois, deslocar a problemática do objeto para o sujeito, ou seja, ir da questão “o que é a cidade”, para “o que faz a cidade”, e, assim, compreendê-la como processo humano. Se a cidade é considerada por nós como um conjunto de situações a partir das quais é possível compreender a vida social urbana, é importante esclarecer qual é o entendimento de situação adotado nesta pesquisa. Sobre essa categoria, Barth (1972, p. 208) explica:

Ao chegarem em uma **definição de situação**, os atores chegam a certos acordos sobre as regras de relevância em um encontro particular, tanto no que respeito as capacidades relevantes dos participantes como o que é o trabalho em questão.

Para Barth (1972), cada uma de nós é uma pessoa detentora de muitos *status* e quando ocorrem as situações de encontro, a fazemos com base em um ambiente físico e social, que percebemos culturalmente como um cenário potencial para determinada conduta. Em linha próxima, Goffman (2010, p. 28) assevera que as situações começam quando o monitoramento mútuo ocorre, e prescreve quando a penúltima pessoa sai. Quando um indivíduo se apresenta diante de outros, suas ações influenciam a definição de situação que será construída. Algumas vezes, ele agirá de maneira calculada para oferecer uma impressão que lhe trará um tipo de resposta desejada. Outras vezes, ele poderá agir de forma calculada, mas em termos relativos, com pouca consciência de sua ação. Em algumas ocasiões, ainda, agirá intencionalmente, porque a posição social em seu grupo assim exigirá, para que ele obtenha aprovação ou aceitação, e deseja impressionar aqueles que observaram sua representação (Goffman, 2013). Tal viés dialoga diretamente, também, com a percepção de Boissevain (2010, p. 209), quando relata que, em suas pesquisas, “muitas interações eram transações e não

trocas recíprocas de direitos e obrigações moralmente sancionadas, acerca das quais escrevem os funcionalistas estruturais”.

Dessa maneira, as pessoas buscam parceiros e locais que possibilitem alcançar determinados objetivos, implicando, assim, em um viés analítico que considera uma dimensão dos encontros sociais e interações no âmbito micro, como um tipo de matéria-prima para se pensar a formação de agrupamentos. Tal perspectiva remonta a sociologia de Simmel (2006) quando destaca que as interações sociais podem ser observadas por seus conteúdos, presentes nas motivações que geram a interação, e nas formas sociais decorrentes desse processo. Esse clássico da sociologia pensa ainda os aspectos lúdicos das sociabilidades, quando os indivíduos sentem prazer e integração uns nas companhias dos outros e processos de autonomia que resultam e caracterizam os agrupamentos sociais, valorizando as relações e tensões entre as dimensões subjetivas e objetivas, nas interações.

Não se trata, portanto, de indivíduos que surgem prontos como resultados de determinada estrutura, mas, também, que não são apartados totalmente delas, mas interessante que se localizar nos extremos dessa leitura, é compreender que Simmel (2006) abre a possibilidade de uma abordagem processual, e não pontual no sentido de não valorizar as conexões, concatenações e relações que possibilitam que os “pontos” se tornem “retas” e formas. A tendência dessa abordagem pode ser compreendida como a de pôr em suspenso o produto para compreender o processo, portanto, tende a valorizar detalhes que são melhor perceptíveis em abordagens etnográficas das situações, dos encontros.

No âmbito de uma Antropologia da técnica, essa ideia aproxima-se da noção de individuação de Simondon (2003), já que este considera o devir como uma ideia de uma metaestabilidade que possibilita não substancializar papéis, não automatizar o conhecimento como algo *a priori*, sobre a experiência sensível. Para esse filósofo, na produção do conhecimento ocorre o próprio devir, durante todo o processo, o que o aproxima do viés adotado nesta pesquisa, que também enfatiza a criatividade.

O caminho buscado aqui, nega, portanto, a ideia de uma determinação mecânica às condutas, por meio das restrições morais ou oportunidades, até porque, qualquer uma das maneiras dependerá sempre dos comportamentos e das maneiras individuais lidam com isso. Em outras palavras, é a situação e as interações que dão materialidade às instituições e formas mais abrangentes de organização social.

Gluckman (2010) observou que as situações sociais compõem uma parte expressiva da matéria-prima para as observações do antropólogo, pois elas possibilitam compreender inter-relações entre condutas, estrutura social e instituições. Tais encontros também são observados por Barth (1972), enquanto matéria-prima, pois, ao mesmo tempo em que dialogam com determinadas circunstâncias, são estruturadas pelo entendimento comum dos participantes. Tais circunstâncias podem variar de sociedade para sociedade, pelas diferenças de *status* e estoques culturais. Para esse autor, os “encontros” são constituídos por interesses objetivos que colocam a vida social em movimento. E, assim, é possível reconhecer que os *status* sociais e as situações podem ser compreendidos como ocasiões, podem ser meios para realizá-los através de um tipo de moralidade que se efetiva nas situações.

A noção de *status* operacionalizada é relacionada à questão das aparências dos indivíduos e os estímulos de que se valem para transmitir informações sobre o papel desempenhado no momento da situação. O *status* é relacional e, por isso, indica posição e possibilita o mapeamento, seus vários usos e combinações em redes de relações interpessoais e, é justamente por isso que, Barth (1972), ao ressaltar a importância de se considerar “conjuntos de status”, afirma:

O conceito [conjunto de status] é uma expansão da relação diádica para abranger qualquer agrupamento natural de dois ou mais status reciprocamente relevantes, exemplificados por mãe-filho ou médico, enfermeiro- paciente. Só é possível diferenciar conjuntos de status se os próprios atores distinguem entre situações sociais que sistematicamente os provocam como conjuntos diferentes. (Barth, 1972, p. 201)

Aqui, há a relação direta entre as duas categorias: situação e *status*, como primeira parte desse referencial teórico, para explicar os processos de transações. Como exemplo, Barth cita o caso dos papéis de mãe e enfermeira, cujo reconhecimento depende de situações específicas de interação. Ele explica que um *status* pode se fazer presente em uma ou mais situações, e exemplifica que uma mãe só pode ter seu *status* reconhecido na situação com o filho, enquanto uma enfermeira possui seu papel reconhecido, tanto para pacientes quanto para médicos. Enquanto a situação pode oferecer uma possibilidade dinâmica para os indivíduos se valerem de determinados repertórios nos processos de transação, o *status* aponta a posição dos indivíduos dentro do grupo, indicando justamente que um *status* sempre puxará outros,

formando um tipo de conjunto. Nesse sentido, o papel de mãe é diretamente existente em relação aos de marido, sogra, cunhado, avó etc.

Seja um hospital ou uma família, os dois exemplos direcionam diferentes sistemas sociais que apresentem combinações e especificidades próprias, nessa relação entre *status* e situações. No caso da família, as tarefas são realizadas em diferentes situações e os componentes situacionais, ao lado de determinados estatutos relacionados às interações entre mãe e filho, servem como fontes consideradas na intencionalidade presente na conduta materna. Já o hospital, possui um cenário que implica que quaisquer alterações relevantes devem ser especificadas antes que o comportamento seja gerado. Tudo gira em torno do *status* hospitalar, então, todas as situações tendem a ser definidas segundo essa orientação. Barth (1972) explica que em sistemas deste tipo, a atividade é organizada de modo que qualquer pessoa execute relativamente poucas tarefas, mas o faça para muitas, ocasionando uma repetição. A partir desses dois casos, é possível compreender que:

A delimitação do sistema social ao qual são atribuídas características específicas necessita, portanto, de ser validada analiticamente em cada caso particular. Isto requer uma descrição da organização social [31] em termos interacionais. Tal descrição deve basear-se numa demonstração, por um lado, da estrutura de encontros que fornecem os recipientes para a actividade social interna e, por outro lado, dos encontros e papéis que efectuam a manutenção e intermediação de fronteiras. (Barth, 1972, p. 216)

Retornando para os termos interacionais, é importante explorar o conceito de transação que, *grosso modo*, pode ser compreendido como uma sequência de interações que são sistematicamente orientadas pela reciprocidade. O processo de transações ocorre quando as partes envolvidas na interação tentam, de maneira planejada, assegurar que o valor obtido seja maior ou igual ao valor perdido (Barth, 1981). O que é valioso para os indivíduos vai depender dos incentivos e restrições relacionados às escolhas de uma conduta ou outra, na sociedade analisada. Assim, ele considera que, na realidade, os homens estabelecem relações com o valor, seja o consumindo ou o sendo indiferente. A questão não está no tipo de relação, mas sim, na existência de uma relação que se expressará em um tipo de conduta, cujo diálogo com

³¹ Caracterização de organização social- Para ele, os atores sociais possuem a capacidade de criar organização social conforme estabeleçam diferenças entre tipos de pessoas sociais e ocasiões. Possuem, ainda, um tipo de repertório para realizar essas classificações, que pode influenciar diretamente na maneira de organizar as interações.

determinado conjunto de valores irá definir um tipo de interação. Dessa maneira, o autor detalha:

O que estou sugerindo é que as transações são de particular importância analítica porque (a) onde são mantidos sistemas de avaliação (valores), as transações devem ser uma forma predominante de interação; (b) neles são reveladas as avaliações relativas em uma cultura; e (c) são um processo social básico por meio do qual podemos explicar como uma **variedade de formas sociais são geradas a partir de um conjunto e distribuição muito mais simples de valores básicos (...)** O comportamento transacional ocorre com referência a um conjunto de valores que servem como incentivos generalizados e restrições à escolha, mas também ocorre com referência a uma matriz pré-estabelecida de **status**, vista como uma distribuição de valores por posições na forma de grupos mínimos [...]. (Barth, 1981, p. 40, Grifos meus)

Tal perspectiva possibilita compreender os comportamentos em relação a outros, em relação às restrições e incentivos relacionados a escolha de uma ou outra conduta, e aos valores e *status* operacionalizados nesses processos. Para explicar, de maneira mais didática, esse modelo teórico-metodológico, irei explicitar, brevemente, dois exemplos de observação sistemática realizada por esse autor.

O primeiro caso citado por ele é o da pesca de arenque, uma prática que caracteriza uma situação ecológica, na qual os homens interagem entre si e com o ambiente, mobilizando um conjunto de técnicas que visam eficácia no uso das redes e do tempo. Dele, descreve que o estatuto orienta que as posições no barco são estabelecidas por um tipo de contrato, no qual o capitão comanda a embarcação quanto a direção, rumo, lançamento das redes. Também gerencia os barcos menores, a produção das malhas de metal para as redes. Existem grupos de seis ou cinco pescadores que realizam o trabalho manual e, outro grupo, para o restante das funções. Ele explica que existem três estatutos constituindo uma divisão do trabalho e da autoridade.

Quando narra sobre a questão do controle de impressões e dos *status*, há um detalhamento nas posições de comando, já que explica a figura do “*netboss*”, que seria um tipo de homem que se vale da experiência e habilidade de leitura da natureza para otimizar a pesca. A posição do *netboss* é paralela ao do capitão, com quem divide e complementa a autoridade máxima.

O capitão possui uma postura que oferece poucos sinais, e não é ligado tão diretamente aos pescadores. Contudo, ele deve ter a habilidade de saber se é necessário

continuar ou deixar o barco parado, e isso ocorre com auxílio do *netboss* e do conhecimento sobre a localização do arenque. Ele necessita ter a habilidade de converter uma relação de submissão contratual em algo voluntário, espontâneo e cooperativo, que propicie um engajamento orgânico na situação do barco. Os pescadores estão sempre a postos, observando qualquer sinal do arenque, e todos esses atores realizam suas transações em relação à prática da pesca, como fim.

As interações entre todas as partes dependem da construção de relações de confiança e de prestações simbólicas, que são distintas de uma transação comercial, pois não se trata de valores estipulados, mas trata-se da obtenção de disposição, esforço e competência. As características técnicas e ecológicas influenciam diretamente as condutas desses atores, e os modos de interação e organização. Por meio de uma observação sistemática, ele vai estabelecendo padrões de comportamento, considerando variáveis diretamente da própria interação (situação, conjunto de *status*, transações), ecológicas e técnicas.

Outro exemplo de abordagem situacional focada no conjunto de *status* e transações pode ser observado no estudo comparativo de Barth (2000), sobre duas tradições de conhecimento, em Bali e em Nova Guiné. Nesses dois casos, os respectivos papéis, de “Guru” e de “iniciador”, correspondem a um importante ponto de partida analítico, por meio do qual o autor discorre sobre os processos de reprodução e criatividade cultural. Os dois papéis possuem importância na questão da transação do conhecimento entre diferentes gerações, ou, como afirma Barth (2000, p. 144), seguem princípios opostos e constituem “duas modalidades de gerenciar o conhecimento na interação social”. Apesar de distintos, também se aproximam quanto a questão específica de integração processual dos indivíduos em um sistema cultural.

O papel do “iniciador” é relacionado ao espaço de um sacerdócio no qual o segredo, o mistério e o controle das informações são pontos que caracterizam a interação entre esses “mestres” e seus noviços. Nesse caso, a posição social deve ser obtida pela manutenção e ocultamento dos segredos, e não por um movimento de difusão do conhecimento de cima para baixo. Barth (2000) nota que o ambiente do “iniciador” desencoraja as conversões para baixo. Retomando à questão dos valores que orientam as interações, tal situação é uma importante chave nesse esquema analítico, pois, para a cultura dos iniciadores, o valor do conhecimento aumenta de modo inversamente proporcional a sua difusão entre as outras pessoas. Tal proteção do

conhecimento repercute diretamente na possibilidade do desenvolvimento de aspectos criativos e inovadores no conhecimento.

Em sua prática ritual, o “iniciador” se vale de uma *performance* não verbal, e o aprendizado dos noviços ocorre por meio da própria participação no processo de iniciação. Barth (2000, p. 149) desvela que “eles conhecem porque veem, porque lá estão, porque são objetos da ação”. Nessa *performance*, o “iniciador” pode utilizar objetos, geralmente em casos religiosos, e atos que demonstrem domínio sobre um corpo de conhecimentos. Ela deve ser fascinante e capaz de afetar os noviços, pois, assim é que consegue colocar o conhecimento em ação. Um conhecimento que existe no próprio rito, que depende das emoções colocadas na situação, e que não é isolado das pessoas, para ser transmitido “fora do lugar” (Barth, 2000). O conhecimento, no caso do “iniciador”, está preso ao seu contexto, e seu conhecimento só é transmitido imediatamente a vizinhos, ou como resultado de populações inteiras.

Por outro lado, o “Guru” faz parte do cotidiano dos aldeões e sua prática pedagógica caracteriza-se pela oralidade, e por ser bastante explicativo. Ele estabelece relações com os discípulos a partir desse processo de instrução constante, porém, controlado e sistematizado, pois, vai oferecendo as informações aos poucos. Nesse sentido, seu *status* não é sustentado por alguma *performance* ritual³² dentro de um ambiente institucional, mas por ter sempre alguma informação para transmitir. Portanto, Barth (2000, p. 147) explica que, “se um guru entra em contradição ou seu estoque de conhecimentos é exaurido, ele é rapidamente ofuscado por seus rivais ou discípulos”.

Na relação com o conhecimento, Barth (2000) aponta que este é totalmente integrado nos processos de explicação. Assim, os ensinamentos são descontextualizados da experiência prática, não ocorrendo, portanto, a necessidade de o discípulo estar no lugar ou em determinada ação. O conhecimento se converte em lembrança e se manifesta de maneira individual em cada discípulo, não sendo recriado a partir de algum ritual ou experiência coletiva. Tal processo possibilita

³² A distinção entre um ambiente sociologicamente institucionalizado vinculado ao papel do iniciador e, e o ambiente público no qual o guru desenvolve seus ensinamentos constituem a principal diferença de seus atos performativos. Isso porque, na área da Linguagem, especificamente da linguística, a oralidade como capacidade de comunicar é considerada um ato performático, bem como a realização de outros ritos, principalmente quando inserido no contexto do sagrado, a exemplo da religiosidade de modo geral (Cf. Jhon L. Austin – filósofo da linguagem que cunhou os termos performatividade, performático, *performance*).

aprimoramento e refinamento, tanto pelos embates como pelo aspecto des-especializado do conhecimento, que pode circular conforme os trajetos dos “gurus” por diferentes regiões.

Existem muitas variações de gurus, a depende de cada lugar. No caso específico de Bali, há uma relação com o hinduísmo, principalmente na crença de que a idade madura seja a melhor para o início dos estudos religiosos. O Guru também possui um arquétipo de feiticeiro e costuma desenvolver interações que tomam como modelo a relação pai-filho. No caso do Butão, Barth (2000) explica que já há uma influência da filosofia budista e destaca um conjunto de *status* no qual o guru se encontra inserido no âmbito de um mosteiro. Hannerz (2015), Agier (2005) e Gluckman (2010) possibilitam refletir sobre a cidade como estrutura, mas, diferentemente de uma noção abstrata e apartada do cotidiano, eles sinalizam a importância das situações, interações e práticas dos interlocutores. Colaborando com essa concepção, Barth (1981; 2000) reforça a necessidade de se pensar a estrutura tomando como referências os processos de transação, a constituição de redes e suas relações com os conjuntos de *status*, com a distribuição do conhecimento, da autoridade e do trabalho.

Esse viés não permite que tomemos os atores simplesmente por seus papéis sociais, mas que os compreendamos em um sistema aberto e ramificado para outros domínios sociais. Como veremos adiante, os interlocutores são marcados biograficamente por diferentes maneiras de aprender sobre arte, em diferentes lugares e com diferentes pessoas e situações. No caso da prática do graffiti, é importante considerar a maneira como os fluxos de pessoas e informações têm influência direta nos gestos e na própria maneira como tais atores emergem a partir desse processo. No âmbito sociotécnico, trata-se de um devir (Simondon, 2003) que deve ser observado em uma sucessão temporal e que, epistemologicamente, é uma possibilidade de compreender tais atores não como substância sem vida, sem interação ou continuidade.

Para a observação dos interlocutores desta pesquisa, significou que não podiam ser tomados, de forma simples, como um resultado estrutural de suas famílias, mas que sinalizam processos de continuidade e atualização do conhecimento de acordo com as situações e interações com as quais se defrontavam. Há o caso de Haresh Koury, cujo aprendizado ocorreu em um curso de artes, e depois foi se adaptando à diversas situações e condições como a produção de artes em camisetas, objetos até chegar nos

muros e paredes. De Edney Areia e Eder Areia que, apesar de irmãos e filhos de Kydney Lopes, um artista local, buscam diferenciar seus estilos e integrar-se em experiências urbanas distintas. E ainda o de Rubão, cujo aprendizado foi estimulado por outro artista local e por questões laborais de outros campos adjacentes à pintura residencial. Seja por conta de Haresh e Rubão trazerem experiências de suas antigas cidades ou locais por onde passaram, ou pelo fato de todos terem acesso à internet e diálogo com outros estilos, os fatos apontam para um contexto dinâmico de cultura, status e construção de papéis sociais plurais. As várias situações relatadas e observadas serão a matéria prima para a observação dos processos de transação e atualização do conhecimento.

Por outro lado, a interação pode ser analisada não apenas em função da definição da situação, mas esses dois aspectos são campo fértil para se analisar o controle de impressões. Assim, Berreman (1975), valendo-se dos estudos de Erving Goffman, argumenta que a interação social também pode ser analisada a partir do viés de controle de impressões, ou seja, como os indivíduos buscam controlar as impressões que os outros possam ter deles, durante a dramatização das interações.

Para tanto, esse autor discorre sobre sua própria experiência de controle de impressões em uma pesquisa etnográfica em uma aldeia do Himalaia, explicando como o próprio pesquisador também é fruto de classificações, por parte dos nativos e como as diferentes formas de inserção, em determinados agrupamentos podem resultar em diferentes caminhos para a obtenção de dados etnográficos. Berreman (1975) relaciona interações cotidianas, tomando como parâmetro os status dos envolvidos nos casos mais específicos de seus dois tradutores (Mohamend e Sharma). Partindo desse ponto, observa como as características sociais de ambos influenciavam na quebra de barreiras de acesso a determinados temas e espaços sociais. De modo bastante coerente, demonstra como tais controles dialogam com determinados sistemas sociais, pontuando que não se trata de sistemas fechados e que a dinâmica das interações dialoga com vários campos.

De modo pragmático isso significou que eu teria que ter uma noção das possíveis classificações sobre mim, para tomá-las como parâmetro e exercer um mínimo de controle nas interações desenvolvidas no campo de pesquisa. Trata-se de um trabalho que exige a observação de si mesmo da plateia que observa e ter consciência que desde o corpo até os demais adereços, gestos e verbalizações servem

como forma de comunicação, caracterizando um tipo de linguagem (Goffman, 2013, p. 45).

Como mencionado anteriormente, as relações naquela cidade média se ramificavam do ambiente universitário para o meu campo de pesquisa, com certa facilidade, e isso não estava apartado de um conjunto de status que eram disputados cotidianamente, diante de uma plateia juvenil, principalmente, universitária. Minha inserção naquele ambiente ocorreu em dois cursos que totalizavam 25 professores, dos quais apenas três eram nordestinos. Esse dado é importante para compreender algumas situações como, por exemplo, em meus primeiros dias lá quando fui abordado por uma professora da região norte que gerou um diálogo sobre a interpretação de Imperatriz - MA ser da região norte ou nordeste. Ou posteriormente, o fato de ter conhecido dois professores de São Luís que possuíam uma postura bem desconfiada e hostil naquele lugar. Investigando mais descobri que tiveram uma situação tensa com uma das turmas. Tempos depois outro professor da região norte me falou que ocorreria comigo o mesmo que ocorreu com o referido professor. E durante tudo isso, uma vez ou outra, pessoas com quem eu nunca havia tido contato algum já me observavam de jeito estranho ou tentavam criar situações de conflito. Mesmo antes de ter um projeto mais consolidado, outros dois professores, de outros estados, comentavam que minhas pesquisas sobre espaços públicos eram de viés burguês porque não focavam na parte pobre da cidade – como se as camadas pobres fossem confinadas apenas a aqueles locais. Seja qual fosse a classificação, ela sempre me colocava em uma situação de tensão com algum agrupamento, caracterizando quadros de antagonismos como a briga entre a capital e a cidade interiorana que almejava ser a capital do “Maranhão do sul”. A tensão entre burgueses e operários, a tensão entre centro e periferia.

Em relação às ações para quebrar com algumas dessas convicções, basta dizer que ao longo de oito anos foram produzidas pesquisas em torno de temas como religião afro, trabalhadores informais, indígenas nas periferias da cidade, prostituição de travestis na Belém - Brasília, movimentos sociais, movimentos por habitação popular, flanelinhas, migração de estudantes de outras cidades, malabaristas de rua e juventudes.

Em relação ao principal interlocutor dessa pesquisa, o cenário pode ser compreendido da seguinte forma: um professor forasteiro e burguês, um artista de rua novo na cidade que chegou de uma capital e uma classe de “intelectuais locais” que

eram mais estrangeiros que eu, mas possuíam mais tempo de habitação na cidade e redes que se ramificavam por outras instituições locais. Apesar de criticarem a administração local pelo aspecto monocromático e conservador da universidade nunca possibilitaram a negociação daqueles espaços para a arte de rua.

O que é interessante pontuar desse contexto é que meu comportamento com H.K teve que ser orientado para evitar qualquer tipo de ação que pudesse reforçar ou confirmar alguma expectativa dele em relação a essas classificações, considerando o fato de que, quando chegou à cidade, era bastante próximo de alguns dos professores envolvidos nessa configuração de disputa. Foram necessários quase seis meses para ir se desarmando algumas barreiras e o trabalho de campo foi possível graças a um elemento que nenhum deles possuía em relação à cultura de rua daquela cidade, o cotidiano da cultura Skateboard. Com isso, desejo afirmar que o trabalho de orientação teórico metodológica ocorreu antes mesmo de uma ideia de pesquisa institucionalizada em alguma instituição ou mito fundador. E, como observou Berreman (1975), os interlocutores nos testam cotidianamente, com base tanto nas informações que transmitimos, e nas que eles coletam por outros meios. Nesse sentido, Goffman (2013) também aponta que a manutenção da fachada, ou seja, de nosso “equipamento” comunicacional deve ser constante para que se mantenha a interação.

1.3 Cidades enquanto fluxos sociotécnicos

Localizada a 560 km de São Luís - MA, a cidade de Imperatriz é a segunda maior do Estado do Maranhão. Conta com uma população estimada em 259.980 habitantes (IBGE, 2021) e um PIB de 7.458.048,21 (IBGE, 2019), ficando atrás, apenas, da capital. Empiricamente, isso pode ser observado por meio da verticalização da cidade e pela existência de um Distrito Industrial que supre as necessidades locais e a conecta com a cadeia econômica da exploração mineral, produção de eucalipto e agricultura, tão marcante naquela região. Quando imaginamos tais características em termos espaciais, notamos que:

A história do crescimento territorial dessa cidade está diretamente relacionada com as navegações ocorridas no rio Tocantins durante a segunda metade do século XIX e a construção da BR 010, conhecida também como a Belém-Brasília, no final da década de 1950. Em uma primeira observação feita na literatura local, nas imagens aéreas

e de satélite e também nas estruturas de edificações de diferentes localidades da cidade, foi possível verificar que o sentido do crescimento urbano da cidade tem sido para Leste: do rio Tocantins, ultrapassando a atual BR 010. Por meio dos estudos de Orlando Valverde e Catharina Vergolino Dias (1967), obtiveram-se os registros da planta da cidade nos anos de 1938 e 1960. Informações que apresentam os dois momentos citados inicialmente: o primeiro, da relação da cidade com o rio; e o segundo, de quando a expansão urbana a conectou à rodovia. Na primeira planta, aparecem os traçados das ruas 15 de novembro, Coronel Manoel Bandeira e Godofredo Viana. Já na segunda, de 1960, tem-se a rua Bom Futuro e um vazio na área que corresponde aos atuais bairros Juçara, Três Poderes, Maranhão Novo e Nova Imperatriz. (Pereira, 2016, pp. 139-140)

Expandindo-se entre rio e estradas, e com processos internos de aberturas de ruas para conectar as duas importantes vias (Rio e BR 010), os agrupamentos e massas que constituem a cidade expandiram-se, ao mesmo tempo em que todo o aparato técnico que caracterizou seu processo de urbanização. Para Leroi-Gourhan (1984a), a importância dos grupos está diretamente ligada ao volume dos meios materiais disponíveis, o que caracterizaria uma relação direta entre desenvolvimento técnico e extensão do grupo. Colocando em outros termos, as ruas surgiram como produto para gerar acesso para determinados lugares e rotas. Emergem como solução técnica para conectar mais facilmente pessoas e lugares na cidade³³, mas, também, sinalizam fluxos, ritmos e movimentos característicos de uma metrópole.

A cidade de Imperatriz reproduz, na “Amazônia maranhense”, um ritmo de cidade média que se conecta a grandes capitais, como São Luís - MA, Belém, Palmas e São Paulo, por meio de rodoviárias ou transporte aéreo. Para Santos e Silveira (2004), a ideia de cidade média está diretamente relacionada aos aspectos técnicos de produção regional conduzida direta ou indiretamente para o mercado global. Assim, Imperatriz é a ponta de lança do processo de metropolização na região sudoeste do Maranhão, caracterizando um modelo de “cidade difusa”. Sobre isso, ressalta-se que,

A partir do fim do século XVIII, a integração espacial adquire um carácter confuso. Sob o efeito da industrialização, a humanização do espaço terrestre passa a produzir-se a um ritmo muito rápido. O universo natural é aprisionado nas malhas de uma rede de vias

³³ Nesse sentido, diríamos que as pontes e rios constituem um aprimoramento técnico de comunicação relacionado à própria eficácia da obtenção de objetos e conhecimentos necessários à existência da cidade, ou, melhor dizendo, dos grupos que a compõem. As ruas, rios e pontes servem também, entre várias funções, para agilizar os encontros entre as pessoas, como, por exemplo, no trabalho, no lazer, na vida familiar, entre outros.

ferroviárias e rodoviárias, que determina um modo de crescimento específico, comparável ao dos microrganismos ao invadirem um tecido. (Leroi-Gourhan, 1985a, pp. 153-154)

Tal trecho pode ser verificado nos estudos de Franklin (2008), quando destaca que, desde a década de 1950, estradas como a BR 222 e BR 010 foram fundamentais para os processos de migração e crescimento da cidade. O que é importante salientar é que esse movimento de pessoas possibilita a formação, difusão e expansão de agrupamentos urbanos, de tecnologias de muitos setores, *status* e situações interconectados. Na década de 1960, por exemplo, emergiu a profissão de pintor publicitário, também conhecida como *design* popular, responsável pelos cartazes, faixas e letreiros das lojas, que resultaram dessa movimentação na cidade. Leroi-Gourhan (1984a) nota que tais processos são ligados à dispersão de homens, por meio da migração, das técnicas e valores intelectuais e morais, resultando em processos de destruição de determinados grupos já constituídos.

Para pensar a tendência técnica em relação ao desenvolvimento das cidades, uma importante releitura leroi-gourhaniana foi desenvolvida pelo geógrafo Milton Santos, que tomou a compreensão das cidades por meio do conceito de “meio técnico científico informacional” (Santos, 1994). Tal termo problematiza o papel das tecnologias para a estruturação política e organizacional envolvida no processo de globalização, enfatizando a relação entre mercado, informação e tecnologia no âmbito das relações econômicas e espaciais. Santos (1999; 1994) observa que, por meio da técnica, o homem se relacionou com o meio natural e que os objetos técnicos e máquinas modificaram a maneira como o homem passou a ocupar e se organizar no espaço geográfico, principalmente após a Revolução Industrial.

Santos (1999; 1994) nota que nesse processo crescente de dominação da natureza, as tecnologias foram fortemente influenciadas pela produção científica e pela produção de informações, possibilitando a otimização das maneiras como as sociedades realizam suas necessidades. No âmbito da globalização, as cidades e lugares passam a ser observados como pontos que estruturam a constituição de redes.

Em termos de interações urbanas e tendência técnica, tais processos são totalmente favoráveis, já que possibilitam conexões entre pessoas e transmissão de informações. Expressão e conexão entre as sociabilidades urbanas e o desenvolvimento das cidades que, como exemplo, pode ser observado na oferta de

serviços, deslocamentos de tecnologias entre redes de cidades e pessoas. Assim, a alteração dos ritmos naturais biológicos para os ritmos objetivos regulares da urbe poderia ser compreendida no sentido de que

[...] o principal elemento da socialização humana, na própria imagem da inserção social, a tal ponto que a sociedade triunfante passa a ter como cenário uma teia de cidades e de estradas em que a hora comanda todos os movimentos dos indivíduos. (Leroi-Gourhan, 1985a, p. 124)

Nesse jogo de escalas, compreendo que o autor faz a vinculação direta entre a teia e malhas que conectam as cidades e a socialização humana, deixando evidente que, no final de tudo, se trata de relações sociais (Weber, 2004), interações (Goffman, 2013), transações (Barth, 2000) favorecidas por pontes, ruas, estradas e conexões. Desse modo, é importante considerar que o progresso técnico possui relação com os processos de sociabilidade na cidade. Tomando as palavras de Leroi-Gourhan (1987), podemos dizer que a cidade é o lugar onde “O homem só é homem na medida em que está entre outros homens e revestido dos símbolos representativos da sua razão de ser” (Leroi-Gourhan, 1987, p. 121).

Dessa maneira, o fluxo é característico da tendência técnica, já que cria condição para se desenvolverem situações de aprimoramento, contato e inovação. Processo similar foi verificado por Abalos Junior (2018), quando descreveu a forma como as tecnologias digitais influenciaram a prática do graffiti na cidade de Porto Alegre - RS, posto que técnicas e estéticas eram difundidas por meio de fitas VHS e revistas, durante a década de 1980. Ele notou que, com o uso da internet e surgimento de determinadas “redes sociais virtuais”, desde 2002, intensificou-se a quantidade de informações em circulação e o número de artistas. Essas formas de circulação da informação (por fita VHS, revista e pela internet) marcam um importante processo de controle do tempo e do espaço e, conseqüentemente, na forma como os indivíduos se colocam nas redes urbanas.

Quando estabelecemos relações entre os diferentes tipos de comunicação – desde as malhas rodoviárias, hídricas e aéreas até a circulação de pessoas e informações por meio de revistas, fitas VHS, até as infovias da internet –, é possível pressupor a existência de uma tendência relacionada a todos os objetos e possibilidades de combinações relacionadas à prática do graffiti e do skate, em Imperatriz - MA. No caso do graffiti, Marmanillo (2022) destaca a importância das

redes sociais para difusão do trabalho do artista urbano, e de como a técnica da captura de imagens modifica o estatuto do graffiti, produzindo uma “imagem-graffiti” que o coloca em circulação. Observando outras formas de comunicação, verificamos que um artista local obtém seus *sprays* em uma loja de Belém-PA, que realiza o transporte por meio de ônibus que transitam para Imperatriz - MA.

No âmbito da prática de skate, Marmanillo (2019) observa que a circulação de revistas e fitas cassetes, nas décadas de 1980 e 1990, teve um papel fundamental para tal prática, na cidade de Imperatriz - MA, principalmente porque, naquela época, não havia o uso de internet. Um dos entrevistados por Marmanillo (2019) ainda explica que existiam situações em que skatistas imperatrizenses retornavam de Belém-PA com novas manobras para difundir localmente. Quanto à prática do graffiti, esta seguiu uma tendência marcada pela difusão de informações na internet a partir da década de 2010, sendo vinculadas às práticas do skate e do hip-hop.

Além do gesto de fluir, dos cidadãos e, respectivamente, dos artefatos, como revistas, fitas VHS, entre outros caracterizados nos deslocamentos por meio das malhas viárias, é importante salientar que o fluxo de informações pela internet pode ser considerado como constituinte de uma forte tendência técnica atual na prática de graffiti. Sobre a relação entre graffiti e internet, pesquisadores como Diógenes (2015) e Campos (2010) explicam como ocorre o fluxo de arte urbana das ruas para a internet, e como as tecnologias de digitalização de imagens possibilitam a circulação das imagens de graffiti em nível planetário, por meio da pixelização, ou seja, transposição da simbologia do graffiti para outras telas, e autonomia em relação ao suporte físico do muro.

Nesse debate, Simões (2012) nota que há uma relação direta entre os circuitos digitais e as práticas culturais juvenis. Isso, porque: 1) as redes digitais parecem absorver diversas práticas quotidianas em diversos suportes disponíveis para diferentes tipos de usuários; 2) no ambiente virtual é possível alterar alguns conteúdos que passam a ter outros alcances para os destinatários, possibilitando a construção de redes de relações; 3) geram processos de desterritorialização das práticas; 4) os conteúdos são volúveis: pressionados por outros conteúdos, abandonados, arquivados.

De acordo com as observações realizadas em campo, é possível inferir que o uso de redes digitais é, em si, uma prática cotidiana dos interlocutores. Portanto, não faria sentido observá-la como meio absorvente de algo que lhe é externo. O que

ocorre, de fato, é uma interação entre diversos objetos técnicos e práticas, que vão desde o *click* na máquina fotográfica que produz uma digitalização de graffiti, expressos em muros ou paredes. Depois, há o uso de cabos, cartões ou outras conexões para transmitir a imagem para determinados softwares, plataformas e hardwares, até se chegar aos *clicks* nos *mouses*, para usar os programas de edição e postagem.

Quando o foco se volta para a produção do graffiti, no sentido mais abrangente, creio que não seja adequado falar em processos de “desterritorialização”, mas na complexificação de uma cadeia operatória relacionada ao graffiti e transmissão de um tipo de mensagem e conhecimento. Isso, porque as práticas antigas e seus ambientes analógicos permanecem de maneira estrutural em todo processo, sendo possível observar que cotidianamente seguem as interações para garantir as situações de obtenção de muros, a busca e preparação de materiais, dos ambientes, entre outros. O uso da internet aparece, para eles, como uma “nova” prática adicionada nesse processo amplo de construção, do próprio artista. Não substitui, mas soma-se a um conjunto de ações de produção social das artes. Portanto, o gesto que põe a tinta do *spray* em contato com o muro não perde o significado, nem os objetos técnicos utilizados, não havendo um confronto entre o “antigo” e o “novo”, mas sim, gestos de criatividade e combinações diversas dos usos da internet.

Por outro lado, a informação e o conhecimento do graffiti passam a circular no meio digital, tal como a informação de uma nova técnica, utilizada por artistas negros de Nova York, chega a São Luís, por meio do cinema, revistas ou VHS. Ou seja, não impede os artistas de construir e manterem suas relações com seus territórios, não ocorrendo abandono das referências culturais locais. Compreendemos como um processo de difusão de práticas. E, para que isso ocorra, o ambiente digital é favorável, já que possui um aspecto fluido caracterizado por um *fluxo* constante de informação. A ideia de fluxo aplica-se, tanto às características formais do conteúdo como aos modos de usos desses recursos, uma vez que se apresentam na continuidade de outros processos (Simões, 2012, p. 796)³⁴.

³⁴ Sobre a comunicação mediada por computadores, Hine (2004) explica que existem tendências a considerar a internet como cultura, ou seja, lugar de onde emergem determinadas práticas, processos identitários entre outros; e, outras, a consideram como artefato cultural, já que os equipamentos possuem uma história, uma característica social e uma materialidade. Contudo, ressalta que essa abordagem não é fechada em si, mas apenas uma prática heurística para fins analíticos.

Acredito que, ao potencializar uma modalidade específica de “encontro”, a tecnologia de comunicação mediada por computadores e celulares conectados, tipificou uma autonomia em relação ao tempo e espaço da comunicação, que não é apartada do disciplinamento do tempo e espaço, já apontado por Leroi-Gourhan (1985a), quando pensa a passagem, de um ritmo biológico e natural para um outro, social e urbano, que nesse caso analisado, já dialoga com a realidade das plataformas digitais e necessidade de velocidade dos fluxos informacionais, como pontos estruturais da própria urbe contemporânea. Contudo, nunca se pode esquecer que “todo artefato, uma máquina por exemplo, só pode ser interpretado e compreendido a partir do sentido que a ação humana proporcionou a sua produção e utilização” (Weber, 2004, p. 5).

Autores como Simondon (2003), por exemplo, se pautam em uma forte crítica a maneira como o mundo contemporâneo gerou uma alienação do homem em relação à máquina, graças a uma cultura que compreende os objetos técnicos como simples montagens de matéria que apresentam utilidade, mas que são desprovidas de significação, ou, outra compreensão que as toma como autônomos em relação aos humanos, quando, na verdade, “O que reside nas máquinas é realidade humana, é gesto humano fixado e cristalizado em estruturas que funcionam” (Simondon, 2020, p. 47).

Dessarte, imaginemos como uma série de objetos técnicos relacionados ao transporte e comunicação pode influenciar esse encontro entre indivíduos. Trata-se de se pensar um ator social que se desloca, “que resolve problemas não só se adaptando, isto é, modificando sua relação com o ambiente, mas também modificando-se a si próprio” em um processo de individuação (Simondon, 2003, p. 105).

Por esse caminho, o graffiti poderia ser compreendido como uma concatenação de vários elementos, como: uso prático das informações; uso de equipamentos de pintura; uso dos suportes e da internet para divulgar o trabalho em tempo real ou o resultado do trabalho. São várias etapas interconectadas e construídas por meio de situações de interação entre atores sociais, entre si, e com determinados objetos técnicos. E, nesse conjunto, a divulgação da arte e a construção de outras relações, a partir disso, constitui uma das etapas de uma ampla cadeia operatória, movimentada com recursos de comunicação, transporte e tudo que possa transmitir conhecimento técnico, e que reforce uma tendência técnica.

É importante ressaltar que, por tendência, considero próprios estudos de Leroi-Gourhan (1984), ao entendê-la como um impulso ao aprimoramento, voltado a fazer com que gestos, ritmos e cadeias operatórias sejam cada vez mais aperfeiçoados e eficazes na execução de tarefas técnicas. Ele a considera como algo de ordem lógica e abstrata, o que pode ser observado nos resultados, de fato, denotando otimização técnica. Na interpretação de Mura (2011), esse conceito deve ser contextualizado no processo de busca causal da ação do homem sobre a matéria, ou seja, na experiência, pois, enquanto a tendência coloca a realidade em suspenso para uma operação mental, o fato se detém à concretude da experiência. Sobre o fato técnico, aclara-se que:

Ao contrário da tendência, **o facto é imprevisível e particular**. Tanto é o encontro da tendência com as **mil coincidências do meio** – isto é a invenção – como é a adaptação pura e simples de outro povo. É único, inextensível, é um compromisso instável que se estabelece entre as tendências e o meio. (Leroi-Gourhan, 1984a, p. 24)

Sobre os fatos técnicos, Mura (2011) discorre que são relacionados à capacidade de invenção ou obtenção de princípios técnicos, que geram mudanças no nível técnico do grupo. São vinculados à experiência, às circunstâncias históricas, sociais e ambientais. Nesse debate, ele enfatiza, ainda, a importância de um ambiente técnico, ou seja, de fatores ecológicos, como a relação entre grupos, os modos de organização e a maneira como isso propicia a aquisição de conhecimentos técnicos. Essa perspectiva também serve como uma orientação para a própria estrutura do trabalho, no sentido de compreender as tendências mais gerais e contextuais, e, posteriormente, as condições particulares que podem evidenciar o “fato técnico”.

É, justo na abordagem do fato técnico, em que as diferenças ambientais, sociais e culturais passam a pesar de forma preponderantes na análise, exigindo uma experiência de observação empírica que é próxima e similar ao viés situacional, visto que ambos os caminhos discordam dos determinismos estruturais sobre as condutas individuais e desenvolvimentos técnicos. Seguindo a continuidade do processo analítico, significa pensar como isso resulta em um repertório de possibilidades (Mura, 2011)³⁵, elementos e condições para a realização da prática do graffiti, e ainda, como

³⁵ Para Mura (2011), objetivo técnico seria, portanto, condicionado pelas características do ambiente, dependendo de um contexto favorável para que o propósito do indivíduo seja completado. O que garantiria um ambiente técnico favorável seria a existência de uma combinação entre disponibilidade e acessibilidade dos elementos imprescindíveis para alcançar a finalidade técnica almejada. Assim, o

os artistas urbanos mobilizam conhecimentos, escolhas, gestos e ritmos para lidar com os materiais, situações e sociabilidades possíveis. Por isso, Mura (2011) ressalta que a ideia de tendência técnica não poderia ser compreendida apenas a partir de princípios físicos e químicos, mas, também, sociais, políticos, simbólicos, entre outros. De forma mais direta, ele explica que:

O processo técnico será o resultado da concatenação causal das performances de sujeitos diversificados (**considerando tanto a posição social que ocupam, quanto a competência que manifestam**), que interagem entre si, permitindo a configuração de sistemas sociotécnicos. **Esses sistemas revelam-se, portanto, construídos e não pré-definidos; não são expressão de totalidades tais como etnias, tecnologias ou uma visão simbólica.** Eles são o resultado de um jogo de forças exercidas por interesses diversificados de sujeitos que podem pertencer a famílias, grupos sociais e étnicos diferentes, manifestando visões de mundo, competências e objetivos técnicos diversificados e, às vezes, divergentes. **Nesse entender, os sistemas sociotécnicos estão em contínua transformação, sendo abertos e apresentando certo grau de desordem, como já apontava Barth (2000) ao analisar a estrutura da ação social.** (Mura, 2011, pp. 112-113)

Assim como os teóricos de viés situacional, Mura (2011) atualiza o debate por meio da crítica ao viés estrutural funcionalista e, conseqüentemente, refletindo sobre o aspecto da criatividade e da mudança, por um viés processual que considera a mobilização da experiência, das práticas e dos atores sociais. Uma observação importante do viés desse autor diz respeito à possibilidade de se analisar a interação entre os seres humanos e não humanos, levando-se em consideração o fato de que materiais e ferramentas não são meros objetos, uma vez que, nos processos técnicos, podem participar, também, como sujeitos de ação (Mura, 2011), condicionando escolhas técnicas e formação de habilidades entre os próprios seres humanos.

A seguir por esse viés, Mura (2011) propõe as noções de “sujeito da ação” e “objeto da ação”, que possibilitaram não cairmos em uma lógica binária, e compreender que em determinadas situações os humanos podem ser, tanto sujeitos como objetos da ação. O caminho prático que possibilita esse viés permite centrar a descrição e a análise dos fatos sociotécnicos de acordo com um determinado contexto socio-ecológico-territorial (Mura, 2011). Compreendo que “ser sujeito ou objeto da

autor afirma: “Nesse sentido, a interação do cenário – enquanto fins, planos e expectativas – com o binômio disponibilidade/acessibilidade determinará o que definiremos como um repertório de possibilidades” (Mura, 2011, p. 111).

ação” signifique um avanço no âmbito de uma sócio antropologia das práticas, principalmente por desnaturalizar e refletir sobre os papéis e classificações, em detrimento de uma observação crítica sobre o gesto técnico. Tal apreciação se liga ao viés barthiano, no sentido de que os atores sociais não podem ser definidos, apenas, por um *status*, mas pelo conjunto de *status* e situações, ou seja, nada é predefinido e todo movimento precisa ser observado. Ingold (2019) faz uma crítica similar ao estrutural funcionalismo, ao esclarecer que a vida não poderia ser como um tipo de jogo, no qual as pessoas são lançadas, pela cultura, em determinados papéis. Pelo contrário, é necessária a ação dos sujeitos diante da cultura para se imporem, uns em relação aos outros. Trata-se de uma relação objetiva e normatizada de papéis que são almejados em termos intersubjetivos de poder.

Por esse viés, a cidade não poderia ser observada como um tipo de substantivo concretizado em muros ou paredes, mas, como a relação entre sujeitos, entre si e, com objetos da ação em relação à paisagem. Pelo viés da paisagem de tarefas (Ingold, 2021), a cidade poder ser tanto construída por meio dessas práticas, quanto construtora dos próprios artistas. Para Ingold (2021), compreender a temporalidade enquanto paisagens de tarefas significa entender que a historicidade e a temporalidade não se opõem às experiências, cujas atividades geram os processos da vida social. Portanto, longe de reificar oposições, como: sujeito objeto ou, praticante de graffiti *versus* cidade; a noção de paisagem de tarefas inclui as ações de humanos e não humanas, abrindo caminho analítico para aspectos como construção de habilidades, e das ações técnicas em relação às temporalidades no ambiente.

Quando observamos esse processo por um viés situacional, uma das características de abordagem é considerar a dinâmica de difusão das relações e da cultura. No sentido de não ser presa em um espaço, e haver a possibilidade de deslocamento de pessoas e, conseqüentemente, de conhecimento e de repertórios que se mantêm, se adaptam e se mesclam, na produção de outros *status*, ou esforço de manutenção dos mesmos. Portanto, é necessário estar atento ao gesto de fluir e, portanto, aos deslocamentos dos interlocutores³⁶.

³⁶ Tal debate pode ser dialogado com a Antropologia urbana de Agier (2005), quando propõe não substancializar a ideia de cidade e pensá-la enquanto processo humano, tomando-a pelos ombros de nossos interlocutores.

Seguindo uma ideia certauniana, considero inspiradora a abordagem de Vedana (2008), enquanto propõe uma busca das comunicações e falas produzidas pelos “passos perdidos”, ou seja, compreender os fluxos cotidianos de pessoas enquanto “artes de fazer”. Para Certeau (2014), essas “artes de fazer” podem ser observadas nas práticas comuns, experiências particulares e na maneira como os atores moldam seus percursos, criam suas próprias narrativas dentro da estrutura urbana objetificada. Trata-se de práticas que expressam astúcias, táticas e criatividade para se projetar a partir das situações possíveis, no espaço urbano. Assim, seja pedalando, grafitando ou caminhando, concordo que:

O espaço é um lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida pelo urbanista é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos- um escrito. (Certeau, 2014, p. 184)

É por essa abordagem do fluxo que é possível se pensar na prática urbana, na construção simbólica de uma percepção de espaço antropológico, em detrimento do espaço geométrico. Isso, porque, quando os atores sociais se deslocam ou relatam esse gesto, constituem, também, suas práticas de espaço. Por meio dos “relatos de espaço” é que é possível se estabelecer uma distinção entre “mapa” e “percurso”, produtos que exigem o conhecimento de ordem dos lugares e o gesto de “ir” (Certeau, 2014). Segundo Certeau (2014), mapa e percurso se combinam em uma única estrutura de conhecimento. Ele explica que a separação dos dois gestos foi fruto da ciência moderna, que retirou a experiência humana e a própria condição de existência dessa combinação. Por isso, praticar o espaço significa ter a experiência de trânsito como uma continuidade, e não como um automatismo ou determinismo.

Quando a ciência moderna passa a construir mapas sem percursos, ou seja, sem fluxo, há uma possibilidade ideológica de construção de lugares isolados. No texto *A cultura do chão*, Ingold (2017) faz referência a esse viés certauniano, observando que as viagens são narradas como pontos sem conexão, como se as pessoas viajassem sem ter os “pés no chão”, voando bem alto de um ponto a outro³⁷. Portanto, faz sentido a realização de demarcações, como: se transportar ao local, e não no local (percurso).

³⁷ Essa separação entre conhecimento e experiência, entre os gestos de ver e fazer, também são pontos problematizados na teoria de Barth (2000), quando analisa os papéis do Guru e do Iniciador, que também eram baseados no “ver” e em um “fazer”.

Para Certeau (2014), um ato transgressivo seria pensar pontes que conectam fronteiras e demonstram a dinâmica, complexidade e criatividade do cotidiano.

Pautado na ideia de fluir, como processo de conhecimento, de construção e integração enquanto paisagem urbana, não há como não pensar nos estudos de Eckert e Rocha (2013) e Vedana (2008), que ressaltam e demonstram a importância dos deslocamentos para a realização de uma etnografia de rua. Partindo do personagem baudelairiano *Flaneur*³⁸, retomam os estudos de Walter Benjamin, valorizando uma perspectiva na qual:

[...] a cidade do andarilho tem uma história, nem a melhor nem a pior do mundo, simplesmente histórias que configuram rastros de referências práticas e simbólicas em que se reconhece ou se constrange nas ruas que perambula, lugares que conhece ou desconhece, espaços que a ele sensibiliza ou desgosta, contextos que o atraem ou lhe são indiferentes. (Eckert e Rocha, 2013, p. 21)

Com essas pesquisadoras, aprendi que a cidade é lugar de trajetos e percursos sobrepostos, urdidos em uma trama de ações cotidianas, da qual é possível captar a rítmica urbana por meio desse movimento dos próprios cidadãos, e que o papel do antropólogo é narrar esses processos. Esta etnografia em movimento é totalmente combinada às “artes de fazer”, como é possível observar no trabalho de Vedana (2008).

Por fim, pelo viés de uma Antropologia urbana e da técnica, é possível compreender a cidade enquanto essa continuidade de ritmos cotidianos, que marcam as experiências dos cidadãos e a própria dinâmica da urbe. É, em relação a esse contexto, que se consideram as tendências e fatos técnicos, respectivamente, como o aprimoramento de determinados ambientes técnicos e, a difusão das tecnologias como algo que possa impulsionar determinadas práticas, por um viés cotidiano dos praticantes, levando em conta as especificidades na maneira como se apropriam e interagem com seus próprios ambientes e cultura (Leroi-Gourhan, 1984).

³⁸ Cf. Benjamin, W. *As Passagens*.

CAPÍTULO 2 - CARACTERÍSTICAS DO GRAFFITI LOCAL

2.1 Hip-Hop, Graffiti e o terceiro ato em São Luís

No Maranhão, São Luís e Imperatriz são as duas principais cidades onde é possível observar uma maior presença do graffiti nas ruas, possibilitando contextualizar tal prática, para se ter uma ideia das especificidades locais e continuidades dessa arte urbana. Segundo o artista e licenciado em Artes Visuais, Luiz Eduardo Bruzaca de Carvalho, conhecido artisticamente como Edi Bruzaca³⁹, o Maranhão entra na cena do graffiti no final da década de 1980, relacionado ao Movimento Hip-Hop e, no caso de São Luís, acrescenta-se o Movimento Punk, relacionado com a prática de skate. Na capital, tais manifestações ocorreram mais frequentemente nos bairros da Liberdade e São Francisco.

Em uma *live* para o programa “Bate papo com graffiti”⁴⁰, Edi Bruzaca explicou que, entre 1987 e 1989, havia um artista conhecido como “Master César” que pertencia ao Movimento Hip-Hop e era atuante no bairro “Liberdade”. Já no bairro São Francisco, o Movimento foi impulsionado por uma fita VHS trazida pelo skatista Paulo Renato, que, ao retornar de um campeonato, trouxe esse artefato que continha filmagens de um rapaz grafitando uma pista de skate. Paulo Renato fez contato com uns amigos que possuíam uma banda chamada MESS e, juntos, passaram a desenhar nos muros daquele bairro. Sobre esse contexto, o estudo de Costa (2015) traz um importante relato de um dos integrantes do MESS, conhecido como “Pig City”:

O nome do nosso grupo era MESS; algo assim massa, legal. **Foi o primeiro grupo de graffiti do Maranhão**, formado por mim, mano jagunço, Paulo Renato, Roí coco, Play Mobil... quando a pichação voltou com força na década de 1990, do nosso grupo de 11 ficaram só 3: eu, mano jagunço e suriba. (Pig City *apud* Costa, 2015, p. 98)

Os estudos de Costa (2015) apontam que na capital, naqueles tempos, muitos jornais relataram o graffiti e a pichação como algo similar, os enquadrando como

³⁹ Ele iniciou suas atividades nas ruas em meados de 2000, no bairro de São Cristóvão, na periferia de São Luís - MA.

⁴⁰ CARVALHO, Luiz Eduardo Bruzaca. *Bate Papo com Graffiti - Edi Bruzaca* [entrevista]. YouTube, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UajRB2LlCKQ>. Acesso em: 7 nov. 2024.

vandalismo e atividade criminosa, e gerando maior dificuldade para os praticantes de graffiti.

Nessa década seguinte, os remanescentes do MESS, Pig City, Mano Jagunço e Suriba, seguiram na atividade e montaram um grupo chamado Ganna. Não se tratava apenas de grupos focados unicamente em graffiti, mas contemplavam outras práticas, como o *break dance* e produção musical, caracterizando bem o tripé da cultura Hip-Hop. Além disso, ocorreram casos em que outros estilos estéticos musicais, como o punk ou rock, acompanhavam os praticantes de graffiti (Carvalho, 2018; Costa, 2015). Já em relação ao outro lado do centro da cidade, os estudos de Dias (2009) e Santos (2008) apontam que, em 1992, formou-se o grupo Quilombo Urbano, no bairro da Liberdade. Essa coletividade possuía influência marxista, e utilizava a cultura Hip-Hop como tática para a organização e mobilização da juventude negra de São Luís, almejando, assim, uma práxis política. Atuaram na promoção de oficinas de fanzine, graffiti, *break dance*, bailes, entre outros.

Imagem 5 - Graffiti e ação política no Quilombo Urbano



Fonte: Hertz (2009).

A situação do Quilombo Urbano é similar aos terceiro e quarto atos ocorridos em São Paulo (Medeiros, 2013), por se tratar do graffiti atrelado ao Hip-Hop, por ser constituído, em maioria, por jovens negros da periferia, e por carregar uma

característica de protesto político ligado às artes da dança de rua e grafismos. Ao mesmo tempo, se trata de grupos cujos membros se instrumentalizam também no mundo acadêmico, e atuam em um viés territorial vinculado à questão identitária. Dois exemplos pioneiros dessas situações, no caso do Quilombo Urbano, são os de Hertz da Conceição Dias e Rosenverck Estrela Santos que, na época, eram jovens negros que viviam no bairro da Liberdade, e acadêmicos do Curso de História, da Universidade Federal do Maranhão. Podem ser compreendidos de acordo com a noção de intelectual orgânico (Gramsci, 2004), pois cumprem, até hoje, uma função organizativa e educativa fundamental para o Quilombo Urbano e a juventude periférica negra de São Luís. Trata-se de jovens que se tornaram professores das redes estadual e federal, que produziram dissertações e teses especializadas sobre o tema, e que continuam engajados, de alguma maneira.

Em diálogo informal com Rosenverck Estrela, ele explicou que o Quilombo Urbano promoveu oficinas de graffiti em vários bairros da cidade, destacando: Liberdade, Cidade Operária, Cidade Olímpica, Jardim América, Janaina, Maiobão, São Raimundo, São Francisco, João Paulo, Coroadinho; trazendo um dado importante para refletirmos acerca da difusão dessa prática sobre a Ilha de São Luís. Nesse prisma de pensar uma difusão do graffiti vinculada a prática do Hip-Hop, Durans e Santos (2021) percebem uma vasta rede de cooperação e articulação entre grupos, que resulta em pontos de encontro de jovens em vários bairros da cidade, que compreendemos como aspecto propiciador da difusão da prática do graffiti. Já sobre o processo de chegada desse tipo de cultura na cidade de São Luís, Dias (2002) explica que tal processo remonta aos anos de 1984 e 1984, quando o antigo Cine Monte Castelo exibia filmes que divulgam a cultura Hip-Hop.

Retomando o contexto da década de 1990, é interessante ressaltar que o grupo Código Visual também ganhou destaque na Ilha de São Luís, e possuía alguns grafismos na região que compreende os bairros do São Cristovão e Cidade Operária, no outro lado da cidade. Um nome importante, a esse respeito, é Aurélio Fernandes⁴¹, considerado fundador do coletivo, e que assinava com a *tag* “Lio”, teve contato com a cultura Hip-Hop e, na década seguinte, iniciou o projeto “Ataque em Cores”, vinculado ao Grupo de Dança Afro-Malungos (GDAM), que atuavam no Parque do

⁴¹ É praticante de graffiti, artista plástico e arquiteto – Centro Universitário do Maranhão (CEUMA).

Bom Menino e no bairro da Coreia, ali próximo. Nesse contexto, o público-alvo também eram jovens periféricos que tinham contato com as técnicas de pintura e grafite. Um dado interessante, que também reforça o processo de difusão da prática, pode ser observado no relato de Carvalho:

Comecei no graffiti nos anos 2000 depois de ver um trabalho do grupo “Código Visual do Graffiti” que ficava no trajeto da minha casa para escola, no bairro do Jardim São Cristóvão, todos os dias parava em frente ao muro para tentar reproduzir o que tinha. Com o passar dos dias, conheci um amigo do meu irmão chamado Marcelo Faísca (in memoriam) que fazia pixo e já desenhava nos muros de perto da casa dele, foi então que comecei a andar com ele para aprender como se faziam os desenhos nas paredes. No início foi um pouco complexo devido não ter muita informação sobre o graffiti. Anos depois, conseguimos uma revista chamada “Como Grafitar” onde dei início ao estudo mais profundo de graffiti, mesclando as letras de vários artistas para poder fazer o meu graffiti. (Carvalho, 2021, p. 30)

Embora não seja nosso recorte, é possível ter uma ideia do graffiti naquela cidade, fortemente vinculado à cultura Hip-Hop, ao debate em torno das questões étnico-raciais, culturais e periféricas. Dentre os artistas da geração mais recente, o próprio Edi Bruzaca relata que, em seu processo formativo, teve a oportunidade de participar de uma oficina de graffiti e pintura em tela, no Centro de Cultura Negra do Maranhão (CCN-MA), no ano de 2008, e que depois passou a ministrar oficinas no mesmo movimento. Explica que não se tratava apenas do aprendizado de técnicas e práticas sobre arte, mas, também, da importância daquele conhecimento para um jovem negro.

Pelos estudos de Ferro (2016), é possível compreender tal fenômeno enquanto prática cultural, ou seja, situá-la enquanto fenômeno “glocal” que, apesar de emergir de uma cultura global vinculada ao Hip-Hop, é inovada localmente por um profundo debate étnico-racial, e ligado, também, à perspectiva de uma práxis política. É uma prática de rua que sempre gerou um debate sobre os modos como os espaços eram apropriados e, com reconhecimento público, passou a ser uma prática urbana financiada pelo governo, por meio de editais e seleção de locais específicos para a prática.

Para compreender o conceito de prática urbana, é importante considerar situações como a que ocorreu no primeiro semestre de 2023, quando o artista Origes teve um projeto aprovado no Edital Prêmio Funarte Murais Centenário da Semana da

Arte Moderna (Funarte) que resultou na produção de um mural de 300m² na caixa d'água de 300m² na da Rua Oswaldo Cruz, no centro de São Luís. Outra situação foi a que ocorreu em 2022, quando o Conjunto dos Bancários, do outro lado do centro, próximo ao Hospital Universitário, recebeu os trabalhos dos artistas Negônica (Monica Sá Durans), Origes (Igor Iges), Edi Bruzaca e Eduardo Inker. Essa segunda intervenção urbana foi financiada pelo projeto “Cores na Cidade”, foi fomentado pela Secretária de Estado das Cidades do Maranhão (SECID), e tinha como objetivo contar a história do Bumba meu Boi⁴², por meio do graffiti. Em ambas as situações, o uso da cidade combina os conhecimentos e influência política dos artistas de rua junto à órgãos estatais, que também possuem influência sobre as artes, quando definem temas e locais.

Imagem 6 - Tag do Origes no Centro Histórico de São Luís



Fonte: Marmanillo, 2023.

Mas, nem por isso, deixa de ser uma prática de rua e de mediação (Ferro, 2016), já que nem sempre é balizada, e gera um tipo de apropriação do espaço urbano, marcado pela mobilidade de símbolos produzidos taticamente por artistas que

⁴² Bumba meu boi: a) Etnol dança popular dramática, organizada em cortejo, com variedades regionais, com personagens humanas, tendo como figura central um boi, que morre e ressuscita; boi, boi-bumbá, bumba-boi, cavalo-marinho, folguedo do boi, rei de boi, reis de boi, três-pedaços. C.f.

MICHAELIS. Bumba. In: Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/bumba>. Acesso em: 5 nov. 2024.

transitam em vários universos, desde os mais periféricos até os de centralidade histórica e técnico administrativo, como é o caso dos editais. Nesse sentido, observamos as artes de Origes, não apenas nos locais relacionados aos editais de financiamento, mas também no próprio centro histórico, que é tombado como Patrimônio da Humanidade. E, nesse caso, feito sem permissão e com recursos próprios.

Já, próximo ao bairro da Camboa, é possível observar os resultados do projeto Galeria Urbana do Maranhão (GUMA), que se valeu dos pilares da Ponte Bandeira Tribuzi para expor os trabalhos de artistas como Gil Leros, W.B.S Barros. Destes artistas, vale destacar que Gil Leros, por meio do projeto “Amo, Poeta e Cantador: Murais da Memória pelo Maranhão”⁴³, já produziu vários mestres e cantadores de boi que marcam a cultura popular, dentre os quais, o Mestre Leonardo, fundador do Boi da Liberdade; Francisco Naiva, fundador do Boi de Axixá e; mais recentemente, o Mestre Mundoca, cantador do Boi da Floresta do Mestre Apolônio. Nesse viés que mescla graffiti e cultura popular, também é possível destacar o artista Romildo Rocha, ludovicense de 29 anos, que desenvolve projetos de graffiti com adolescentes no bairro periférico da Vila Embratel, onde vive e possui uma produção que utiliza a técnica de xilogravura e inspirações das religiões locais, do cordel, e já chegou a ser chamado como produtor da modalidade xilograffiti⁴⁴.

A inserção de muitos desses artistas no graffiti ocorreu via Hip-Hop, valendo salientar que muitos oferecem oficinas e *workshops* em eventos, como o “Kebrada”⁴⁵, que ocorre desde 2018, reunindo praticantes de grafite, *Rappers* e dançarinos de *break*. Na primeira edição desse evento, foi possível verificar que a programação contava com a presença do histórico Grupo Ganna, e ao mesmo tempo, com a presença de Edi Bruzaca. Acompanhando uma reportagem produzida por Sakamoto (2016) sobre esse evento, observamos novos nomes na cena, como o de Jonas Pires, apresentado como artista de graffiti, skatista, *videomaker* e produtor de eventos de skate. Esse rapaz aproximou-se do Hip-Hop por meio do ambiente da prática de skate e fundou a “Posse” Herdeiros de Zumbi. Para compreender isso, é importante ter em mente que,

⁴³ Financiado pelo Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES).

⁴⁴ Representou o Maranhão na exposição Xilograffiti ocorrida no SESC Consolação (SP). Mais informais disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/divulgacao/xilograffiti-sesc/>. Acesso em: 7 jun. 2024.

⁴⁵ Promovida pela Companhia Vale do Rio Doce.

Os bairros possuem um caráter todo especial para a realização das atividades de *Hip Hop* por São Luís, principalmente quando são criadas as “Posses”, que são mecanismos de atuação político-pedagógico do *Hip Hop* circunscritos às demandas dos bairros. Nestas “Posses” a aproximação e relação com as comunidades se estreitavam e, além das **práticas artísticas do *Hip Hop*, discutia-se problemas internos e possíveis soluções para esses bairros nos quais as “Posses” eram desenvolvidas.** Assim, tivemos as “Posses” da Vila Sarney, da Liberdade, do João Paulo, do Maiobão, da Divinéia, da Cidade Operária, etc. (Freitas, 2012, p. 15)

Portanto, desde o Quilombo Urbano até essas posses espalhadas pelos bairros de São Luís, o graffiti que, geralmente é utilizado por eles como um recurso pedagógico, um meio de mediação, transmissão de conhecimento e autoconhecimento demonstram um pouco do aspecto crítico, e sempre sintonizado com as questões étnicas e culturais da periferia.

Imagem 7 - Graffiti do W.B.S no bairro Ponta da Areia



Fonte: Marmanillo, 2022.

Assim, por mais que tudo isso tenha ligação com fitas VHS ou, mesmo, com as exposições de filmes, como “Beat Street”, exibidos no antigo Cine Monte Castelo, em 1983 e em 1984 (Dias, 2002). Tal prática ganhou outros sentidos, formas e significados na capital maranhense, dialogando com a cultura popular local, com os contextos políticos, com projetos de emancipação da juventude negra periférica. É

impossível não considerar que se trata de artistas imersos em um forte contexto cultural local marcado por Bumba Boi, das matracas da festa de São Marçal, entre outros, além do fato de que muitos mestres de boi de São Luís serem migrantes ligados a formação de bairros como Liberdade e Floresta, entre outros que caracterizam as primeiras periferias daquela capital.

2.2 Graffiti, Hip-Hop e skate na Amazônia oriental maranhense

A palavra graffiti passou a circular, primeiramente, na cidade de Imperatriz - MA, a partir do trabalho social de um conjunto de atores sociais, dentre os quais, vale destacar dois nomes vinculados ao universo do Hip-Hop local: Denis Marinho, artisticamente conhecido como MC Profeta e; Deysive Bezerra da Silva, mais conhecido como MC Deivis Brawn Bezerra.

Autores como Macedo (2016) e Lourenço (2010) explicam que o termo *hip hop* significa balançar o quadril e saltar, e designa um movimento amplo que se concretiza na música (*rap*), na pintura (graffiti) e na dança (*break*). A sigla *Rap*⁴⁶ significa ritmo e poesia; a sigla “MC” corresponde ao termo “Mestre de Cerimônia” e, geralmente, é quem canta o *rap* e compõe as letras; já o graffiti “é a expressão plástica elaborada pelos *writers* através de diversas técnicas de produção de imagens, mensagens em superfícies planas como muros” (Macedo, 2016, p. 26). Nesse debate, Tella (2000) destaca a importância do conhecimento musical e técnicas de discotecagem que ficam a cargo dos DJs (Disc Jockeys), sendo, portanto, uma cultura a partir de quatro artes de rua. Nesse sentido, veremos que MC Profeta MC Deivis Brawn estiveram ligados ao conjunto de esforços de promoção de grafismos em lugares públicos.

Denis Sousa Marinho de Castro, o MC Profeta, nasceu na cidade de Tucuruí, no Estado do Pará, e morou no centro de Imperatriz - MA, ao lado do prédio abandonado do antigo colégio Jonas Ribeiro, localizado na Rua Rui Barbosa. Entre 2009 e 2011, o MC Profeta foi o coordenador local da Central Única das Favelas (CUFA) de Imperatriz - MA, período em que ocupou o prédio da referida escola abandonada para implementar o projeto “Casarão – casa do hip-hop”, caracterizado no oferecimento de

⁴⁶ Para Macedo (2016), o *Rapping* poderia ser subdividido, ainda, em *Djing* e *Mcing*.

oficinas de *break dance* e graffiti, utilizadas para a formação de uma juventude cristã. Ele nos repassou uma fotografia de uma oficina desse projeto, oferecida no ano de 2009.

Imagem 8 - Oficina do projeto Casarão - casa do hip-hop



Fonte: Marinho, 2009.

Dialogando sobre essa fotografia (Imagem 8) com uma amiga dançarina de breakdance (B. Girl) chamada Thalyta Feitosa Freitas Martins que participou do movimento hip-hop local, entre 2008 e 2015, ela se reconheceu de camisa laranja na fotografia, ao lado Wesley Lucas Silva (Mc Mensageiro), mais adiante estava seu namorado, José de Arimatéia (B. Boy Bega), e de camisa amarela estava Maycon Yu Shinomia Leão (B. Boy Korea) executando o passo *Air Chair*. De camisa vermelha, mais afastado estava um rapaz conhecido como Fabrício que era filho da proprietária daquela edificação abandonada⁴⁷. Sobre a ocupação da escola, o Mc Profeta explicou que a escola abandonada foi ocupada para a prática de atividades de esporte e cultura, e que, como o graffiti estava inserido na cultura hip-hop, ele usou todas as articulações

⁴⁷ (MARTINS, Thalyta F.F. Depoimento oral. Imperatriz: set. 2024).

possíveis para garantir espaços para essa prática⁴⁸. Sobre essa relação entre as práticas dentro de uma mesma cultura de rua, Tella (2000) explica:

Artisticamente falando, a cultura hip-hop apresenta uma novidade na forma de se expressar, tornando-se a “arte das ruas”, assim representada pelo graffiti. **Esta forma de expressão é uma arte que se exterioriza por meio de desenhos pintados em muros e em locais públicos** (quase sempre autorizados). **Na maioria das vezes procura passar mensagens instrutivas, as vezes de revolta.** (Tella, 2000, p. 56, Grifos do autor)

Foi nesse contexto que, no dia 25 de outubro de 2012, ocorreu um marco na história do graffiti local, pois, por meio da parceria entre a CUFA e Companhia Energética do Maranhão (CEMAR), desenvolveu-se o projeto “Arte com segurança” que, em Imperatriz, ficou sob coordenação de Denis Marinho. Tal projeto financiou material de pintura e disponibilizou o muro da própria empresa, localizado nas margens da BR 010 – Belém-Brasília. Segundo a própria empresa, em seus relatórios de atividades dos anos de 2013 e 2014⁴⁹, o referido projeto reconhece que, “A grafiteagem é utilizada pela juventude das comunidades como autêntica forma de expressão e valorização artística” e, por isso, busca se aproximar de instituições que lidam com esse público jovem – reconhecendo, assim, o papel do “Casarão – casa do hip-hop”.

Vale ressaltar que a apoiadora Central Única das Favelas (CUFA) é uma organização de nível nacional que surgiu em 1999, na favela Cidade de Deus (RJ). Nesse sentido, esse projeto em Imperatriz - MA também estava integrado em uma ação e uma rede mais ampla. As intervenções artísticas ficaram disponíveis até março de 2022, quando a empresa refez o muro com outro artista local, chamada Edney Areia.⁵⁰

⁴⁸ (CASTRO, Denis Sousa Marinho. Depoimento escrito, Imperatriz - MA: fev. 2020).

⁴⁹ SOUSA, Janaína. Relatório Cemar 2013. Disponível em: <https://abrelink.me/qWRuT> . Acesso em: 17 set. 2024.

⁵⁰ Como veremos mais adiante, com o passar do tempo, o graffiti vinculado ao movimento Hip-Hop não conseguiu manter expressão na cidade, e outros artistas com outras características passaram a ocupar o espaço.

Imagem 9 - Muro da CEMAR



Fonte: Marmanillo, 2021.

Na reportagem “Arte nos muros” (20/03/2013)⁵¹, Denis Marinho apareceu junto com o artista urbano Paulo Rafael (Rafael P13S), explicando a respeito do graffiti para os telespectadores. Falou sobre o projeto chamado Mutirão de *Graffiti*, ressaltando que o objetivo era atuar sobre muros velhos e deixar a cidade mais cuidada. Pelo que pude averiguar, antes de se inserir nesse contexto de produção de graffiti, Paulo Rafael já possuía uma experiência com pintura em pistola de gravidade, e trabalhava em uma oficina de pintura automotiva. Nessa matéria, apareceram os graffitis produzidos no muro da CEMAR (Imagem 9) e outros, na “pista de skate” da Praça Mané Garrincha. Além dessas aparições na mídia local, vale destacar o evento “Hip-hop na Mané” como um importante momento de valorização da prática do graffiti na cidade. Ele ocorreu em 16 de fevereiro de 2013, e foi produzido pelo “Casarão - casa do hip-hop”. Sobre tal evento, a reportagem “Convite para evento de *Hip-hop* na Mané” nos fornece o seguinte relato, feito por Paulo Rafael:

⁵¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cs43OaaASZQ>. Acesso em: 18 fev. 2022.

Amanhã vai vim bastante gente para ajudar a gente. **Rubão, Eder...** A partir das 15 quem puder comparecer com a gente para pintar a praça, fazer bastante movimento com MC, pessoal cantando... Quem quiser ajudar e puder participar traga suas tintas. (Rafael, 2013)⁵²

Um dado interessante no trecho, é que ele cita os nomes de Rubem Augusto Montanha Ruiz, conhecido como Rubão e Eder Areia, dois importantes interlocutores que desenvolviam as práticas de skate e graffiti e que não eram adeptos da cultura Hip-Hop. Tal situação faz recordar os estudos de Ferro (2016), quando observa que nos Estados Unidos da América, o graffiti era uma prática antiga e anterior ao Hip-Hop, mas que foi incorporado e adquiriu grande difusão a partir dessa vinculação. Tanto, a dança, a produção de rimas e o graffiti funcionavam como uma maneira de combater as violências das gangues. Assim, ela explica que a proposta histórica do Hip-Hop era de substituir a violência do contexto das gangues juvenis por “batalhas” de *break dance*, graffiti e *rap*. No caso de Imperatriz, ocorre algo similar, tanto por esse esforço de atrair artistas do grafismo, quanto pelo combate à violência, embora por uma perspectiva cristã.

Imagem 10 - Graffiti no Hip-hop na Mané



Fonte: Facebook (2013).

Sobre essa aproximação com artistas do graffiti, verifiquei que Denis Marinho esteve próximo de Eder Areia em uma ação social, no bairro da CAEMA, em 2012, e

⁵² RAFAEL, Paulo. Convite para evento Hip Hop na mané. **YouTube**, 16 fevereiro. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lUs9CYmIlvg&t=143s>. Acesso em: 17 set. 2024.

que naquele mesmo ano, Eder Areia fez a *tag* “Hip-Hop” na Praça da Bíblia, principal local onde a comunidade Hip-Hop se reunia. Já Rubão desenvolveu sua prática de graffiti apenas no evento “Hip-Hop na Mané”, produzindo uma grande mão segurando um *skate longboard*, atrás de uma das rampas.

Outro importante nome do Movimento Hip-Hop ligado a promoção do graffiti e que esteve presente no evento “Hip-Hop na Mané” (em 16 de fevereiro de 2013), foi Deysyve Bezerra da Costa, conhecido como MC Devis Brawn. Ele tem 38 anos, mora no bairro Recanto Universitário e pertence a uma igreja evangélica. Ele esteve à frente de vários projetos sociais de inclusão social de jovens, em meio ao Hip-Hop cristão e oficinas de música, dança e graffiti, liderando o projeto “Casa do Hip-Hop”, no bairro universitário, na periferia de Imperatriz, a partir de 2017.

Um momento marcante de sua atuação em prol do graffiti local ocorreu entre maio e junho de 2018, quando, por meio de uma parceria com a prefeitura, obteve materiais e apoio para grafitar o viaduto da BR 010, Belém-Brasília. Naquela situação, reuniram-se, Devis Brawn Bezerra, Antônio Paulo Sousa (Paulo Graffiti)⁵³, Edson Sousa (Nego Drama) e Lionel Lima, para fazer o maior painel que já existiu na cidade de Imperatriz - MA. Contudo, no ano seguinte, a prefeitura rompeu a parceria e solicitou a devolução das tintas e equipamentos antes da finalização do trabalho. Foi um período conturbado que demonstra uma situação inédita no Estado. Devis Brawn divulgou em suas redes o momento em que os funcionários da prefeitura foram recolher os materiais, e a empresa de comunicação “Imperatriz online” passou a divulgar fotografias do trabalho nas redes sociais⁵⁴ com a seguinte mensagem: “Sabe aquele graffiti massa lá no viaduto? Então, para eles terminarem o desenho, precisam de materiais, tintas e tudo mais. Bora ajudar galera!”.

Após essa grande aparição, não observei mais nada nos três anos seguintes, nem tive notícias de algum graffiti no espaço público, feito por membros da Casa do Hip-Hop, nos últimos cinco anos. Ao buscar informações sobre os atores sociais que compuseram aquela enérgica cena juvenil mais atrelada ao “graffiti Hip-hop” (Silva e Silva, 2011), verifiquei que “Rafael P13S” mudou-se para São Paulo e Paulo Graffiti vive em Goiânia-GO. Denis Marinho mudou-se para Foz do Iguaçu e Devis Brawn

⁵³ É um Imperatrizense que mora em Goiânia há 15 anos, e que ganhou destaque por ter grafitado no parque temático Beto Carrero World, em Santa Catarina.

⁵⁴ Disponível em: <https://is.gd/VInOeo> Acesso em: 17 jan. 2022.

permanece em Imperatriz - MA, dedicando-se mais ao universo musical. Sobre Edson Sousa (Nego Drama) e Lionel Lima não tivemos informações e nem observamos suas artes na cidade, após a produção desse viaduto.

Imagem 11 - Graffiti no viaduto da BR 010



Fonte: Marmanillo, 2020.

Apesar de não ter ocorrido uma continuidade desse movimento, foi extremamente importante, no sentido de apresentar a prática do graffiti para a sociedade local, tanto nos muros quanto nas matérias televisivas. Um aspecto que merece destaque nesse processo é a distinção entre Graffiti e Pichação desenvolvida nos meios de comunicação, sempre no sentido de valorizar o aspecto artístico e educativo do primeiro, colocando-o em oposição ao segundo. Um exemplo disso pode ser observado no telejornal de 20 de março de 2013, onde a repórter Pollyana Carneiro dizia:

Aqui na Praça Mané Garrincha, graffiti invadiu as pistas de skate para cobrir as pichações, já no muro dessa empresa fornecedora de energia os desenhos são educativos, mostrando, por exemplo, que é arriscado soltar “pipas” próximo a rede elétrica. (Dias, 2013)⁵⁵

⁵⁵ DIAS. Pollyanna Vieira Carneiro. TV Mirante. Artes nos muros [Vídeo]. Youtube, Imperatriz, 20/03/2013. Disponível em: <https://is.gd/OQU3iV>. Acesso em: 20 out. 2024.

Sobre essa distinção, três importantes nomes que marcaram esse período. Tentando compreender a percepção dos praticantes a respeito do graffiti, buscamos uma tentativa de definição a partir dos relatos de Denis Marinho (MC Profeta), Deivis Brawn e Patrick Paulista⁵⁶, este era um dos artistas que oferecia a oficina de graffiti no projeto Casarão:

MC Profeta: **Graffiti é arte, é diferente da pichação. O graffiti que é importante, né? A pichação é crime.** A gente sempre chega e pede **autorização** para o dono do muro. Ou então, se for prefeitura, a gente manda um ofício. (Castro, 2013, Grifos meus)⁵⁷

MC Deivis Brawn: Guerreiro, o graffiti é uma forma de você falar através dos desenhos. **Os primeiros graffitis nasceram nos Estados Unidos, lá pela década de 70/80, e aí os gangsteres colocavam os graffitis del Mc es nos muros como avisos, né? Sobre o que eles faziam o que estava acontecendo dentro do bairro e tal, e aí, quando nasceu à cultura Hip Hop, foi engajado o graffiti junto.** E hoje o graffiti é uma forma de você falar através dos desenhos, através dessas pinturas, sabe! **O graffiti é uma arte urbana na qual você deixa em cada desenho um significado.** (Entrevista cedida ao Imperatriz Notícias, 2019, Grifos meus)

Patrick Martins: O Stencil não chega a ser o graffiti em si. Mas entra no processo de **graffiti porque é feito na rua e sem autorização. Então tem a subversão do graffiti, e é feito de forma rápida.** Se for andar pela cidade de Imperatriz, está difícil. É difícil estar classificando como graffiti. Eu classifico mais como muralismo. Que é o mural feito com pincel e com tinta látex e de parede. Ainda tá pouca a utilização do spray. Porque o que identifica o graffiti e a pichação é o spray, e a facilidade do aerossol. **Pra mim, o cara chegar lá com pincel e passar dois dias para fazer o desenho, já chega a ser um muralismo.** Vamos pintar o muro. Não chega a ser um graffiti porque não utiliza um Spray. **No caso do Stencil a gente e usa spray, mas pode usar pincel também.** (Entrevista realizada em 13 de fevereiro de 2020, Grifos meus)

De modo geral, as falas enfatizam a aproximação com a arte e distanciamento com a pichação, e o único ponto de divergência é quanto à questão da transgressão que não pode ser descontextualizada do fato de que os dois Mc's participam de instituições religiosas, enquanto Patrick Martins segue um estilo de vida mais próximo de estudantes universitários e outros artistas de rua, lhe conferindo um ambiente mais

⁵⁶ Desses três artistas, é importante frisar que Patrick é especialista na prática do *Stencil*, que é um tipo de pintura realizada com um molde, combinada com o uso de *spray* ou tinta e pincel. Patrick Martins (Zen) nasceu em Imperatriz - MA, mas foi em Guarulhos-SP, cidade onde passou a infância e a adolescência, que teve o primeiro contato com o grafismo urbano.

⁵⁷ CASTRO. Denis Sousa Marinho de. TV Mirante. Artes nos muros [Vídeo]. Youtube, Imperatriz, 20/03/2013. Disponível em: <https://is.gd/OQU3iV>. Acesso em: 20 out. 2024.

estimulador da crítica a estrutura. Não se trata de tomar tais ambientes e instituições como determinantes das posturas, mas que, naquela situação de “fala pública”, tais formas mais coletivas se fazem presentes por meio dessas interações.

Dessa maneira, enquanto Patrick transitava desde uma mensagem próxima da contracultura, com a valorização de elementos locais, até mesmo pichações com a sua assinatura “Zen”, os dois atores que lideravam os projetos relacionados ao Hip-Hop, possuem uma perspectiva cristã evangélica e uma moral distinta daquela narrada por Patrick, pois, enquanto buscavam localizar o graffiti como prática artística com a função de embelezar os muros da cidade com mensagens educativas, o oficinairo compreendia tal prática como associada a uma prática “subversiva” – porém, não criminosa. Provavelmente, o aspecto subversivo e radical promovido por eles é muito mais ligado a um disciplinamento e canalização (Elias e Dunning, 1992), quase esportiva, da violência juvenil.

Imagem 12 - Stencil e outras intervenções em Imperatriz



Fonte: Marmanillo, 2021.

Na imagem, é possível observar algumas das intervenções de Patrick (Zen) no centro de artesanato, na Universidade Federal do Maranhão, e outra bastante criativa

feita a partir de entulhos de lixo disponíveis na rua, no bairro Maranhão Novo. Era comum observar sua assinatura “Zen” em vários cantos da cidade, como na pista de skate, paredes de casas, muros etc.

Todas essas situações e relatos observados permitem concluir que é praticamente impossível chegar a uma definição de graffiti local sem considerar a análise das práticas e interações desenvolvidas por esses atores, cotidianamente. Nesse sentido, é interessante discorrer sobre um último evento ocorrido na Praça Mané Garrincha, que reuniu praticantes de Hip-Hop e do *Skateboard*, pois, por meio do mesmo, é possível ter uma ideia dos processos de interação que ocorriam nas bases sociais por onde desenvolveu-se a prática do graffiti em Imperatriz - MA.

Assim, o caso da promoção do campeonato de skate “O rei do nordeste”, que ocorreu em 2012 na Mané Garrincha, é um ótimo exemplo para ilustrar a complexidade e heterogeneidade do ambiente em torno daquele primeiro momento de observação. Naquela ocasião, o MC Profeta organizou o evento e produziu o *rap* chamado “O rei do nordeste”, que foi lançado no campeonato de mesmo nome. A letra da música é dedicada à prática do skate em Imperatriz, ressaltando as dificuldades cotidianas enfrentadas pelos praticantes.

Na arte de divulgação do lançamento do *rap*⁵⁸ “O rei do nordeste”, identificamos, na ponta esquerda (Imagem 13), Leonardo Carioca, segurando um skate. Ele era um participante ativo do movimento Hip-Hop e proprietário da marca *Street city Skate boarding*, que fabricava *shapes* de skate. Ao lado, há Wellington Sá Araujo, que é conhecido como “roqueiro”, e é uma das principais lideranças da prática de patins na cidade de Imperatriz. Assim, não por acaso, ele segura seu par de patins na mão esquerda. Depois, temos o “Profeta MC”, segurando um microfone, seguido de mais um patinador, conhecido como Raffa. Já na extrema direita, há Cláudio da Silva Pereira (Claudio Secco), que é o dono da marca de *shape*, *Hard Flip*, na fotografia, aparece segurando seu skate. Embora eles sejam mais que praticantes de skate, rimas ou patins, se apresentam com seus equipamentos nas mãos ou nos pés, sinalizando um uso dos objetos que, não necessariamente, é para seu fim ou objetivo primeiro, mas funciona muito mais como uma forma de comunicação com o público, em geral.

⁵⁸ Disponível em: <https://is.gd/l1t3N3> . Acesso em: 01 fev. 2022.

Imagem 13 - Rap e campeonato “O rei do nordeste”



Fonte: Facebook, 2021.

As posturas e artefatos não foram escolhidos por acaso, e podem ser compreendidos no âmbito das visualidades, de um controle de impressão e construção identitária de uma apresentação, ou fachada pública. Sobre isso, Campos (2010) explica que a visualidade constitui uma esfera privilegiada de comunicação, que se vale do próprio corpo e suas diferentes expressões (tatuagens, *piercings*, posturas e gestos), pelos adornos, vestuário, consumo da comunicação de massa e produção de objetos culturais e artefatos diversificados, como graffiti, *stickers*, tatuagens, fanzines, *web blogs*, *photologs* etc. (Campos, 2010, p. 65).

No caso da arte de divulgação, todos esses aspectos aparecem de duas maneiras, nos principais representantes da cultura de rua naquele contexto. Em casos como o de Cláudio Secco, que era o skatista mais experiente, de 40 anos, notei a postura, o vestuário e artefatos típicos que possibilitam enquadrá-lo naquele universo, ou seja, há uma certa facilidade caso se tentasse pensá-lo, hipoteticamente, a partir das características mais elementares dos skatistas. Avançando um pouco mais, se poderia dizer que se trata de um skatista que utiliza um colar bem regional, no pescoço, que o

relaciona diretamente com um estilo mais próximo do artesanato local. No outro extremo esquerdo da fotografia, há Leonardo carioca, com 28 anos, um jovem totalmente conectado nas artes gráficas digitais, com sua corrente de metal no pescoço e óculos escuros, um exemplo que, desde a escolha do nome de apresentação, sinaliza uma intencionalidade na construção de determinadas impressões no público.

Entre os dois casos há uma similaridade na maneira como ambos podem ser enquadrados em uma mesma prática de skate, mas há singularidades na forma como cada um se apropria desse papel socialmente reconhecido, no âmbito das representações, imprimindo características próprias que dialogam com suas trajetórias e experiências de vida. Em termos geracionais, ambos experimentaram diferentes velocidades de fluxos informacionais, enquanto Cláudio aprendeu a fazer *shapes* de skate fazendo ligações de “orelhões públicos”, com um gasto elevado de dinheiro; Leonardo Carioca já se apresentava dentro das habilidades digitais. De alguma maneira, isso não pode ser dissociado do fato de se ter diferentes modos de construção do *self* no diálogo com essas representações mais gerais, um que já nasce acostumado a ter acesso e mesclar muitas informações, e outro com diferentes velocidades e “digestão” das informações.

Por outro lado, a composição de uma imagem com diferentes gerações, hábitos e maneiras de lidar com as práticas também serve como uma construção continua e repertório de possibilidades para futuros praticantes. Na linguagem de Snow e Benford (2000), que também é orientada para a forma como as pessoas enquadram e compreendem as situações, a imagem representa um macro enquadramento, já que reúne as principais características que podem agrupar diferentes atores com habilidades das mais distintas em um único universo, organizado a partir da seleção de algumas características ou aspectos. Se formos inventariar as características simbólicas e culturais, arriscaria dizer que toda a organização desse enquadramento ocorre a partir das práticas do skate e patins, como universos que garantiam bastante *status* na cidade e cuja história remonta para o final da década de 1980. São duas práticas comuns reconhecidas por todos e que se mesclam com vários outros estilos estético musicais e artísticos.

Nesse evento, a relação de todas as práticas ainda foi ritualizada na letra da música *rap*, “Rei do nordeste”, produzida pelo MC Profeta. O *rap* enfatiza a luta cotidiana pelo reconhecimento do skate local, a visualidade dos atores demonstra um

skateboard plural e o trabalho gráfico da arte que sinaliza a arquitetura e clima local. Enfim, um primeiro aprendizado foi a impossibilidade de atrelar o graffiti como prática exclusiva de uma determinada morfologia social, pois, tal prática, assim como as do skate e Hip-Hop eram totalmente difundidas nos meios de comunicação, eventos, oficinas e nos próprios deslocamentos das pessoas.

Assim, se em São Luís, foi possível citar o caso de Jonas Pires, que era apresentado como praticantes do graffiti, skate, hip-hop e produção visual. Já na cidade de Imperatriz - MA, pude observar o caso de Leonardo Carioca (Imagem 12), que andava de skate, se apresentava “grafiteiro” e era atuante na cena Hip-hop. Para Leonardo Carioca, a prática do skate influencia positivamente no desenho e no hip-hop por conta do estilo de vida comum em ambas. Ele se valeu de uma habilidade com *design* gráfico para produzir a logomarca do “Casarão – casa do hip-hop” e, ao mesmo tempo, o contato com Cláudio Secco lhe possibilitou conhecimentos sobre a produção de *Shapes*, posteriormente expressadas na marca *Street city*. E, realmente, estudos mais especializados como os de Macedo (2016), Campos (2010) e Machado (2021) apontam que, respectivamente, as práticas do Hip-Hop, *Graffiti* e skate podem ser compreendidas como uma cultura de rua, que necessitam do espaço público para a própria reafirmação. Possuem, também, a função de caracterizar a expressão visual de cada agrupamento específico.

Com o sotaque carioca, correntes no pescoço e estilo despojado, ele era um exemplo de ator social que transitava pela Praça Mané Garrincha e pelo casarão das artes. É um exemplo de que “apesar de um indivíduo pode parar de falar, não pode parar de se comunicar através da linguagem do corpo” (Goffman, 2013, p. 45). Com o passar dos anos, essa presença maior do Hip-Hop nos espaços públicos foi diminuída por conta das mudanças de alguns nomes importantes para outras cidades. O próprio Leonardo e a marca *Streetcity* não se mantiveram naquele campo marcado pelas marcas *Hardflip*, *Go Skateboard* e pelo coletivo *Inrrugadus Family*. Tal fato também gera a hipótese de que não bastava ter conhecimentos técnicos, mas era necessário ter outras habilidades para se manter na relação, isso porque:

A fachada é uma imagem do eu delineada em termos de atributos sociais aprovados- mesmo que essa imagem possa ser compartilhada, como ocorre quando uma pessoa faz uma boa demonstração de sua profissão ou religião ao fazer uma demonstração de si mesma (Goffman, 2013, p. 14)

Nesse sentido, Leonardo Carioca era um dos muitos que utilizavam o espaço da Praça Mané Garrincha para fazer essas demonstrações de suas práticas e habilidades. Há uma aproximação do entendimento de Hannerz (2015), quando defende que as pessoas podem se definir e se apresentar seus “*selfies*” em situações e circunstância urbanas, pois a cidade oferece “excelentes oportunidades para as apresentações do *self* em alguns locais, de evitação e circulação por muitas situações nas metrópoles.

Se a cidade pode ser compreendida como esse cenário para as apresentações dos *selfs*, as situações e o status colocados em jogos demonstram que apesar de se observar uma mesma prática, o graffiti, o resultado é distinto, os símbolos mobilizados pelos praticantes são diferentes, os ambientes também. A relação entre graffiti e Hip-Hop nas duas cidades busca seguir um *script* comum presente na proposta norte-americana, contudo construindo relações com diferentes instituições e questões, pois em São Luís temas como a periferia, a cultura popular e o reconhecimento sinalizam um processo de institucionalização e reconhecimento que emerge de jovens da Liberdade, São Francisco e depois se ramifica para outros bairros. Em Imperatriz - MA, há uma relação forte entre o Hip-Hop e movimentos juvenis de igrejas neopentecostais locais que garantem outra característica e sentidos que não são unicamente atrelados ao universo da prática juvenil, ou seja, emerge e é estimulado com influência de uma instituição, que pode ser caracterizada como de controle social. Seu sentido é muito atrelado a mensagem cristã, o que o afasta diretamente do lado mais subversivo da prática.

Apesar dos eventos e iniciativas de MC Profeta e MC Deivis Brawn, não se chegou a se construir algum nome de artista que fosse mais vinculado ao ambiente do Hip-Hop, alguns praticantes se mudaram para outras cidades, MC Profeta foi para Foz do Iguaçu e Mc Deivis Brawn passou a se dedicar mais a música, evangelização no presidio da cidade e se lançou candidato a vereador no ano de 2021. Apesar de não ter se desenvolvido como na capital e de todas suas características mais peculiares, esses eventos locais colocaram a palavra graffiti nos meios de comunicação local e marcaram o viaduto da cidade, a praça Mané Garrincha e o muro da companhia energética.

2.3 Visualidades do *Graffiti* e skate em Imperatriz

Em uma observação preliminar, foi possível verificar que as conexões entre as culturas *Hip-Hop*, *skateboard* e o graffiti foram comuns em São Luís e Imperatriz⁵⁹, lugares onde houve a circulação de imagens em VHS, sobre essas práticas. Locais onde as rampas de skate serviam de suporte para os grafismos, e os jovens que as frequentavam eram possuidores de uma variedade de papeis e *status* sociais decorrentes dos vários espaços pelos quais transitavam.

Na cidade de Imperatriz - MA, o cenário não era diferente: o conhecimento sobre graffiti e a inserção em campo foi um tipo de continuidade de observações e engajamentos no ambiente do *skateboard* local. Inicialmente, observei que, a cada campeonato ou reforma da praça, as rampas apareciam com novas artes, e, posteriormente, acompanhei, por seis vezes, o processo de produção de grafismos nesse lugar.

Essa relação entre os dois universos pode ser observada por meio das visualidades, circulação de artefatos de ambos, e usos da pista de skate. Embora tenhamos separado três aspectos, as fronteiras entre essas dimensões são porosas e fluidas, portando, tal separação cumpre apenas a um fim didático de sistematização. O tema da visualidade é instigado e problematizado por Campos (2010) em relação aos processos identitários juvenis. Recorrendo aos estudos de Erving Goffman (2013), ele explica que a maneira como nós olhamos e nos expomos está diretamente ligada a forma como os outros nos observam:

O olhar dos outros reflectido [*sic*] nas enunciações daqueles que nos são próximos ou irradiados pelos diferentes *mass media* (televisão, cinema, publicidade, jornais etc..) funciona como um espelho que nos leva a rever a imagem que nós (enquanto indivíduos singulares ou membros de algum grupo ou comunidade). Logo a representação visual de alguém, pessoa, grupo ou comunidade, tem implicações no modo como alguém se imagina e se exhibe e, portanto, naquilo que poderíamos definir como a sua identidade visível ou visual. (Campos, 2010, pp. 63-64)

⁵⁹ Contudo, isso não parece ser uma característica exclusivamente local, pois estudos como o de Stabelini (2016), de Costa (2017), Domingos (*et al.*, 2022) observam essas conexões por meio de pesquisas realizadas, respectivamente, nas cidades de Santa Catarina (SC), São Paulo (SP) e Recife (PE).

Por isso, o autor afirma que não se pode ignorar a maneira como diferentes culturas juvenis têm operacionalizado a esfera da visualidade como mecanismo de expressão e comunicação, valendo-se de diferentes materiais, como o corpo⁶⁰ e a produção de objetos culturais diversificados, como grafitis, tatuagens, *weblogs*. As visualidades podem ser interpretadas como tipos de representações que seguem uma moral coletiva e são diretamente relacionadas com a noção do controle de impressões (Berreman, 1975), e a única maneira de analisar tais práticas é por meio da observação dos comportamentos em seus mínimos detalhes manifestados em expressões faciais, corporais e modos de interagir com as pessoas e objetos como roupas, acessórios, ferramentas e outros artefatos. São detalhes que normalmente não desapercebidos em entrevistas e são compreendidos por Malinowski (1975) como imponderáveis da vida real, ou seja, só podem ser percebidos no curso das interações da vida, no movimento das situações cotidianas, não podendo ser captado ou pesado, apenas, por meio de uma situação extraordinária de interação social- a entrevista.

A partir desse viés buscamos compreender a relação entre graffiti e skate em Imperatriz - MA, recorrendo, tanto a registros fotográficos, que demonstram como os artefatos de tais práticas se mesclam em determinados ambientes das duas práticas, quanto por uma observação direta e aplicação de entrevista com um dos interlocutores. Um exemplo disso pode ser observado no primeiro contato presencial que tive com H.K.

Sobre isso, recordo que, no domingo de 16 de fevereiro de 2020, às 18:00 horas, eu me dirigia para o bairro Beira Rio, mais especificamente, para o bar da “dona bela girl”, local onde H.K. havia grafitado uma “asa”. Se tratava da primeira oportunidade de encontro presencial, após três meses de diálogo pelo aplicativo WhatsApp. Desde esses primeiros contatos, eu já havia construído em minha cabeça uma série de imagens a respeito de como poderia ser H.K., presencialmente, baseado em suas próprias postagens. A presença dele na cidade era recente e, conforme explicado anteriormente, ele integrou-se com um grupo de estudantes e professores que possuía um posicionamento adverso a minha presença.

Apesar de observar o meio *skateboard* da cidade desde 2015, os três meses anteriores a data daquele evento foram marcados por demonstrações de cautela e

⁶⁰ Posturas, movimentos, *piercings*, tatuagens etc.

receio⁶¹, por parte de H.K. Sobre aquele momento, recordo de me identificar com as experiências e angústias de Berreman, que, ao narrar sobre seu trabalho etnográfico, explicava que,

O etnógrafo surge diante de seus sujeitos como um intruso desconhecido, geralmente inesperado e frequentemente indesejado. As impressões que estes têm dele determinarão o tipo e a validade dos dados aos quais será capaz de ter acesso e, portanto, o grau de sucesso de seu trabalho. Entre si, etnógrafo e seus sujeitos são, simultaneamente, atores e público. Têm que julgar os motivos e demais atributos de uns e do outro com base no contato breve, mas intenso, e em seguida, decidir que definição de si mesmos e da situação circundante desejam projetar; o que revelarão e o que ocultarão, e como será melhor fazê-lo. Cada um tentará dar ao outro a impressão que melhor serve aos seus interesses, tal como os vê. (Berreman, 1975, p. 141)

Uma oportunidade de encontro presencial, após certa resistência, significou um contexto no qual as impressões seriam decisivas para a continuidade da interação. Mais que isso, as visualidades que apontam a relação entre as práticas de skate e graffiti estavam presentes desde aquele momento. Devido à sua desconfiança, fui ao encontro com a ideia de que o contato não poderia ter continuidade, apesar de eu ter me esforçado em construir um conhecimento sobre a distribuição de suas artes na cidade, e observar os locais por onde tinha transitado, com o objetivo de compor um repertório de informações que possibilitasse uma fluidez do diálogo. Antes mesmo do contato visual presencial, a escolha do local, sugerido por ele, já sinalizava a tônica do diálogo. Tratava-se de um bar onde já havia feito um trabalho, e o lugar onde aquele recém-chegado na cidade estava se estabelecendo, localizado há poucos metros de sua residência, no boêmio bairro Beira Rio.

Chegando lá, com cabelo amarrado, brinco e minha camisa preta mais artesanal, que possuía um desenho colombiano de um tigre, me deparei visualmente

⁶¹ A primeira vez que eu avistei H.K. foi na primeira semana de novembro de 2019, quando eu caminhava com professores de outra universidade para um restaurante na Beira Rio. Naquela ocasião, paramos e observamos interagindo com a parede do *Meeting Pub*, por alguns minutos. E ele passou a interagir conosco (ele também não me conhecia ou tinha qualquer informação sobre mim, naquele momento), explicando que aquele era um graffiti encomendado por Charlie Russo (na época também, não o conhecia). Alguns dias depois, fiz contato com Leonardo Clemente – meu primeiro interlocutor da pesquisa sobre skate em Imperatriz - MA –, perguntando-lhe se poderia me indicar algum praticante de graffiti. Então, ele falou de um artista novo, que estava aparecendo bastante nos muros e paredes do centro, me indicando o perfil de Haresh Koury no instagram. Embora Leonardo Clemente tenha me falado que ele era bem acessível, passei todo o mês de dezembro tentando estabelecer diálogo com o referido artista pelas redes sociais até avançar para a plataforma Whatsapp. Por esse aplicativo, as conversas ocorriam quase sempre de forma lacônica com ele utilizando expressões como: “Ok Jovem”, “Ok”, “Grato”, “Se desocupar aviso”, não demonstrando nenhum interesse na manutenção do contato.

com um homem de aproximadamente 1,65m, magro, de cavanhaque, boné preto e uma camisa branca desenhada com um aerógrafo, contendo, nada mais nada menos que, seu nome artístico estampando um boné utilizado por uma caveira, com camisa folgada de skatista e mordendo um *truck* de skate. Aquele primeiro contato já expressada uma comunicação direta e não verbal, no âmbito do controle de impressões e visualidades. Considerando o estudo de Campos (2010), é possível enquadrar aquela situação com um contato mais amplo, no qual os jovens participam ativamente nos processos de produção e consumo de objetos e bens visuais, com os quais se expressam e se comunicam visualmente, são alvos de processos de representação virtuais convertidos em mercadorias, em que há uma relação entre esses dois aspectos. A situação faz lembrar que

A juventude não serve apenas de modelo a imagens produzidas, é, igualmente, agente de uma intensa laboração visual. A imagem, entendida, em termos latos, como o modo como os jovens se apresentam visualmente ao mundo, recorrendo a diferentes assessorios, como o corpo, o vestuário, a parafernália de bens de consumo etc... é uma dimensão fundamental para a organização simbólica desta categoria social. A estetização do cotidiano é evidente no universo juvenil, com um vigoroso auxílio da visualidade que tudo abarca, da ostentação corporal ao estilo, mas também à musicalidade, poesia e inventatividade que absorvem os escassos recursos do dia a dia na criação de monumentos à imaginação. (Campos, 2010, pp. 70-71)

Enfim, não se trata de imaginar uma simples interação da maneira mais subjetiva ou objetiva possível, no quadro de duas ou três pessoas conversando, bebendo e gesticulando como figurantes de um cenário, apenas para auxiliar na construção de maior realidade para a trama. Neste primeiro contato visual, aquele importante interlocutor já possuía seu trabalho e expressão na própria camisa grafitada por ele, no cavanhaque desenhado habilidosamente, na roupa folgada, livre e leve, carregada de símbolos comuns no universo do skate e da música punk, rock, metal. Ele se produziu e produziu impressões ligadas a esses consumos, práticas e universos, difundidos desde as velhas fitas VHS, e filmes que marcaram a juventude skatista e do hip-hop, no final das décadas de 1980.

Retornado para a situação, recordo que H.K. estava acompanhado de John John, um colega que fiz no ano de 2017, e que me auxiliou bastante na pesquisa sobre a institucionalização do skate em Imperatriz - MA. Além disso, ele estudava Ciências Contábeis no lugar onde trabalho; sua irmã havia sido minha aluna e; sua mãe

trabalhava na hemeroteca da Academia Imperatrizense de Letras, de onde eu a conhecia. Além das impressões que eu pudesse transmitir para H.K. naquele momento, descobri, tempos depois, que o próprio John John havia sido solicitado pelo artista no sentido de obtenção e confirmação de informações ao meu respeito, ou seja, a pesquisa parecia ocorrer dos dois lados, e não apenas de minha parte.

Imagem 14 - Santo John John de azul, entre H.K e Jesus



Fonte: Marques, 2020.

John John foi um relevante sujeito de mediação nesse contato, e a presença dele naquela situação foi importantíssima, no sentido de reforçar a situação de contato e espírito de amizade. Os primeiros contatos que fiz com Hareh, em dezembro de 2019, por meio das redes sociais, já valorizavam temas e colegas relacionados ao ambiente do *skateboard*, já que tal universo parecia constituir espaço semântico (Cardoso de Oliveira, 2006) compartilhado que poderia gerar aproximação. Nesse aspecto, John John representou uma espécie de legitimação desse espaço compartilhado.

Além da presença de um skatista amigo ter representado um auxílio importante nessa pesquisa, uma situação de conflito entre H.K. e Rubão também pode ter sido outro elemento impulsionador desse contato. Para compreender isso é importante considerar um diálogo, no whatsapp, ocorrido em 12 de fevereiro de 2020, no qual tentei buscar assuntos comuns entre nós dois, como é possível verificar:

Marmans: Vc anda de skate?
 Haresh Koury: Si.
 H K: Faço parte do grupo antigo do Skate de Imperatriz e outros lugares do brasil.
 Marmans: **Eu conheço o Rubão pq eu pesquisava os colegas do skate. Parece que há uma relação forte entre skate e arte urbana. Era tbm sobre esse ponto que queria dialogar.**
 H K: **não tenho mais relação com Rubão, apenas descartei.**
 H K: **Eu que tinha grafitado toda a pista antes.**
 H K: Tenho toda as fotos de lá.
 Marmans: Pois Haresh, queria tanto falar disso com vocês pq indica muito da relação das pessoas com a cidade.
 H K: <anexado: 00000051-PHOTO-2020-02-12-14-30-18.jpg>
 Marmans: Que massa!
 Marmans: Então você é um dos atores que tem essa relação de interação com a cidade, no skate e na arte urbana.
 Haresh Koury: mas a prefeitura revitalizou a pista que ficou legal e contratou um rapaz que trabalha com aerografia e aerografou a pista um pedaço só.
 Haresh Koury: **mas geralmente eu quando pego a pista a grafitar vou sozinho ganho as tintas e crio a arte no padrão da galera do skate e faço.**
 Marmans: Essa arte é de que ano?
 Haresh Koury: foi ano passado.

Assim, ao alimentar o diálogo inserindo a informação sobre Rubão, que também é skatista e artista de rua, percebi que o interlocutor não foi receptivo ao nome dele, indicando a existência de uma disputa. Apesar de meu medo, de que o interlocutor fechasse o canal de comunicação, ele passou a enviar mais e mais imagens de graffitis de sua autoria, anunciando um avanço no fornecimento de informações. Portanto, percebi que se passou a desenvolver uma interação no sentido de competir e invisibilizar o trabalho de Rubão, em fomento a sua própria valorização⁶². Naquele mesmo diálogo, ele relatou que o atrito todo foi pelo fato de Rubão ter jogado tinta branca em sua arte que é o anexo 00000051-PHOTO-2020-02-12-14-30-18 do diálogo que pode ser visualizado na Imagem 27.

⁶² Sendo, praticamente, um morador novo naquela cidade, ele ficou entre um grupo de professores “intelectuais e militantes”, com quem passou a andar juntamente com a namorada, e outro professor mal falado, que estava se aproximando de seu opositor no campo da arte de rua – dividido entre ganhar capital social no novo lugar, e minar as possibilidades do concorrente. Essas duas perspectivas sinalizam a complexidade que foi o processo de estabelecimento de um laço de confiança com o interlocutor, diante de relações e influências externas.

Imagem 15 - Território em disputa



Fonte: Acervo do interlocutor.

O diálogo é importante demais no sentido de reforça a relação dele com os skatistas já que ele se coloca como pertencente ao grupo e produtor de arte “no padrão da galera do skate”. Ao mesmo tempo serviu para situar o atrito entre os dois ocorrido no ano anterior, 2019, e sinalizar que estava entrando em um campo marcado pela disputa. Mais adiante, veremos que antes desse conflito, eles já tinham sido amigos e, inclusive, produzido um graffiti juntos nesse mesmo obstáculo, no ano de 2014.

Aqueles primeiros contatos mobilizaram justamente essas duas dimensões do graffiti, nos suportes materiais e nas imagens de arquivo que alimentavam diálogos e possibilitavam as narrativas em torno daquele conflito entre H.K. e Rubão. Naquele exato momento do diálogo não existia sequer a “arte apagada” em questão, restando apenas a fotografia e a narrativa. Segui, então, tentando manter diálogos sobre skate, sobre graffiti e buscando um espaço semântico partilhado, aproximando experiências e aprimorando a capacidade de “ouvir” (Oliveira, 2006). De modo pragmático, eu: 1) demonstrei interesse constante em aprender e conhecer seu trabalho; 2) acompanhei e fotografei os graffitis já produzidos por ele, e os divulgava em minha própria rede social⁶³. Estava bastante inspirado numa pesquisa realizada por Diógenes (2015),

⁶³ Desde junho de 2019, já realizava postagens sobre os graffitis de H.K. Conforme é possível verificar nos links: Instagram, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/40x43K7> . Acesso em: 3 nov. 2024. Instagram, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/4fmHvzY> Acesso em: 3 nov. 2024. Instagram, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3UYGWET> Acesso em: 3 nov. 2024. Instagram, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/4fbSgoU> Acesso em: 3 nov. 2024. Instagram, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/48xxUnM>

sobre graffiti na cidade de Lisboa (PT), valendo-se do meio digital para estabelecer contatos e estimular laços de confiança com os interlocutores daquele campo. Essa perspectiva é, inclusive, compartilhada por Campos (2010) quando nota que essa realidade de circulação das imagens dos graffiti, faz com que esse fenômeno adquira outro patamar de compreensão que não é mais limitado a experiência urbana que o toma exclusivamente como um fenômeno da rua.

Se por um lado, foi possível neutralizar um pouco as influências externas do campo universitário sobre H.K., por outro, a tensão entre ele e Rubão foi algo muito presente, ao longo dos dois anos e dois meses em que estivemos mais próximos. O ápice dessa tensão, que gerou uma ruptura e afastamento temporário de seis meses, entre Haresh e eu, ocorreu em setembro de 2021, quando Rubão produziu a parte de trás, limpa, de um biombo, cujo outro lado havia sido grafitado por Haresh, há, aproximadamente, três meses (Imagem 15). Em abril de 2022, retornei o contato com Haresh e, no mês seguinte, ele fez as pazes com Rubão, graças a uma mediação desenvolvida por Charlie Russo, a quem atribuo um tipo de liderança do *Inrrugadus Family* que é um importante coletivo de skatistas da cidade.

Além desses dois interlocutores estruturais dessa pesquisa, Eder Areia, também, possuía vínculo com aquele ambiente tanto pela prática do skate quanto por dois graffiti dele presentes na pista de skate, deixando evidente o quão forte era a relação entre essas duas práticas na cidade, e também o caminho do recorte de observação direta da pesquisa.

Conforme fui avançando no tempo de pesquisa, foi cada vez mais comum observar a presença de latas de spray e pistolas compressoras na pista de skate, assim como a presença de skates nos locais de arte de rua, fornecendo mais sentido as primeiras impressões mais fixas das artes produzidas na pista. A circulação dos objetos representa o movimento que confere existência e força para aquela cultura juvenil.

Na imagem 16, é possível observar dois momentos do trabalho de campo, com H.K. (em 19 de fevereiro de 2020) e Eder Areia (em 11 de novembro de 2011), nos quais, a presença do skate é um elemento comum em ambos os casos. É interessante

Acesso em: 3 nov. 2024. Instagram, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3Yq1qqQ> Acesso em: 3 nov. 2024.

ênfatizar que, cada um dos três, além de se relacionarem de modo interdependente na cena artística local, também se posicionavam entre si no âmbito dos agrupamentos de skatistas. Por esse caminho, observei que Rubão possuía certo prestígio por conta das filmagens e manobras, consideradas insanas por muitos membros do coletivo *Inrrugadus*. Haresh Koury se caracterizava por manobras mais tímidas, mas era bem participativo naquela configuração maior. Eder Areia era lembrado como um skatista da velha guarda, que aparecia com menor frequência na pista, por conta da própria necessidade de buscar trabalho.

Imagem 16 - Skates presentes durante produção



Fonte: Marmanillo, 2020/2021.

As visualidades e os cenários expressam muito dessa relação entre as duas práticas. Com o próprio H.K. era comum observar que seu capacete de ciclista e seus *shapes* também eram pintados e possuíam *stickers* da “lojinha do Russo” – principal local de venda de peças de skate, e concentração de skatistas para a organização de outras atividades, como reuniões, filmagens ou *sessions* nos picos da cidade⁶⁴. Para além de uma habilidade de observação dos espaços urbanos e objetos, como portões, tetos, caixotes, os interlocutores dessa pesquisa praticavam o desenho em, quase, qualquer objeto, como roupas, bonés, orelhões, bancos, capacetes, *shapes*, tênis, telas, papel, expressando-se, não apenas em suportes fixos da urbe, mas também, em “suportes” moveis, que constituem a própria visualidade juvenil.

Dialogando com a imagem 17, é possível exemplificar algumas situações de relação de intervenções gráficas que transitam pelo ambiente e cultura *skateboard*. A

⁶⁴ Significa busca de locais skatáveis na cidade. As *sessions* são os momentos de exploração da urbe, quando eles desenvolvem itinerários e descobrem locais (picos) onde realizam manobras e filmagens.

primeira parte da composição é foi possível ver um *shape*, da marca “*Deathwish pro Jamie Foy*”, com um adesivo do *Inrrugadus Family*, importante grupo de skate local, que também se notabilizou por intervenções artísticas na pista de skate.

Imagem 17 - Skate, graffiti nos assessorios de H.K.



Fonte: Marmanillo, 2022.

Ao buscar um pouco da história da arte desse adesivo, tive a informação de que ele foi produzido em computação gráfica por Lucas Menezes, mais conhecido como Calu, e teve uma circulação local, sendo grafitado na pista de skate no primeiro semestre de 2022, pelo skatista e tatuador Edison Lima da Silva, conhecido como passarinho e pelo skatista Francisco (Tio Chico). Na sequência, há uma lata vazia de *spray* customizada e produzida por H.K., com o mesmo desenho⁶⁵ e, por fim, seu capacete grafitado em azul, vermelho e branco, com adesivos da “lojinha do Russo”, do mesmo símbolo do *Inrrugadus* e um alienígena na parte inferior da imagem⁶⁶.

Com o passar do tempo, pude observar que essa habilidade de produzir grafismos em diversos suportes era algo que constituía as práticas de alguns skatistas, contudo, H. K, Eder Areia e Rubão apresentavam uma habilidade profissional reconhecida por todos os que frequentavam a pista de skate. Se apresentavam localmente, com bastante segurança e grande diálogo com aquele ambiente, sempre interagindo com os praticantes de skate, às vezes, bebendo algo, conversando,

⁶⁵ Que me foi dada como lembrança.

⁶⁶ Essa terceira imagem foi de uma saída de campo, em 25 de junho de 2022, na ocasião em que ele grafitou um obstáculo (segundo plano da imagem) para o evento *Skate Day*.

escutando música, atualizando-se das últimas novidades e inserindo a arte do grafismo naquele lugar. Isso podia ser verificado na maneira como alguns praticantes observavam os momentos de produção, ou recrutavam um ou outro para produzir as “artes oficiais” de alguns campeonatos desenvolvidos ali na pista.

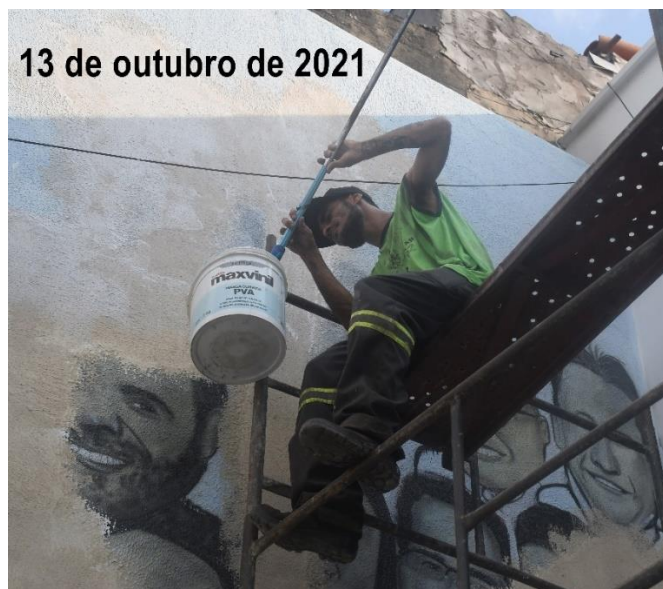
Imagem 18 - Skate e Graffiti na pista da Mané



Fonte: Marmanillo, 2020/2021.

Na composição da Imagem 18, que constituem um conjunto mais abrangente de observações, é possível verificar três jovens, que na situação estavam sentados sobre seus skates, observando Rubão produzindo uma “asa de morcego” no obstáculo. Entre os três, observei que o primeiro era conhecido como “DJota”, já o tendo visto, também, observando um momento de produção de H. K, na escadaria da Beira Rio. Muitos meses depois, verificamos o mesmo obstáculo da pista de skate sendo grafitado por Haresh Koury, contudo, no turno da manhã em um dia de domingo. Naquele dia, os observadores, que eram “Tio Chico” e o “De menor” (círculo amarelo), se posicionavam mais afastados sob a sombra de uma árvore, já que a pista é totalmente aberta e fica bastante quente em dias ensolarados, sendo comum chegar à temperatura de 37°C. Essa relação com a pista resultava, inclusive, no recrutamento de skatistas, em algumas situações de trabalhos comerciais desenvolvidos em uma ou outra ocasião.

Imagem 19 - Tio Chico preparando suporte para pintura



Fonte: Marmanillo, 2021.

Na fotografia, é possível observar Tio Chico preparando uma parede para ser grafitada por Haresh, no cursinho Mege na Rua Godofredo Viana, centro de Imperatriz - MA. Tio Chico é um dos nomes respeitados do skate local, e na situação estava com calças sinalizadas e botas com proteção, pois chegara direto de seu trabalho. Além dessa participação nesse tipo de cultura de rua, ele trabalha com mecânica de tratores e máquinas pesadas, chegando a passar meses em locais de construção de grandes obras, como ocorreu em 2022, quando passou meses trabalhando no Mato Grosso do Sul. Assim, é interessante compreender que ocorria um status dos artistas urbanos no ambiente da pista e que a relação entre o graffiti e o skate também passava por esse âmbito de cooperação no trabalho com grafismo.

Se pessoas e objetos do universo *skateboard* marcam presença no ambiente do graffiti, o processo inverso também ocorre, com as tintas, pinceis *sprays* e demais equipamentos sendo organizados na pista de skate. Isso foi verificado ao longo de oito situações, nas quais registrei o processo de produção de H.K. na Pista da Praça Mané Garrincha. Em duas delas, se tratava da produção de artes para ilustrar um campeonato de skate no local; e nas outras, foram sobre temas escolhidos por ele mesmo. Além dessas, que pude acompanhar o processo, também observei mais duas outras já

produzidas por Haresh, no mesmo lugar; e outras, também, já produzidas por Eder Areia e Rubão, além do processo de produção de uma arte de Rubão, em março de 2020, na mesma pista de skate.

Imagem 20 - H.K. na pista de skate



Fonte: Marmanillo, 2020/2021/2022.

As imagens trazem exemplos de graffitis feitos para campeonatos e outros produzidos cotidianamente. No primeiro caso, se representa uma situação extraordinária e os temas são totalmente relacionados ao skate. Por esse viés, tive a oportunidade de observar a organização do Campeonato *Dinos Street*, promovido pela *Hard flip*, em maio de 2021, e o *Skate Day*, em junho de 2022. Na primeira situação, H.K. produziu uma caveira sobre um fundo preto⁶⁷, e na segunda, fez uma espécie de monstrinho sobre um skate⁶⁸. Foram situações nas quais a pista de skate passou por uma preparação coletiva, com apoio de skatistas e empresários, e foi inserida dentro de uma vasta programação. Se trata de situações de produção de grafismos e de interação com membros daquela “comunidade” de skatistas, como é possível verificar nos dois

⁶⁷ Terceiro quadro da esquerda para direita, na parte superior da imagem 16.

⁶⁸ Segundo quadro da esquerda para direita, na parte superior da imagem 16.

primeiros quadros pequenos da primeira coluna, da imagem 16. Neles, vemos H.K. ao lado de Nikole dos Santos (A princesinha do skate), de Cláudio e Marcelo Pereira, skatistas ligados a *Hard Flip*, que marcam a segunda geração de praticantes na cidade. Na própria produção da caveira, para o campeonato, ocorreram até momentos em que H. K tentou ensinar a Claudio Secco (idealizador do evento) como utilizar a pistola do aerógrafo, como vemos na imagem a seguir:

Imagem 21 - Claudio Secco fazendo graffiti



Fonte: Marmanillo, 2021.

Já o *Skate Day* contou com articulação dos dois principais coletivos da cidade: *Inrrugadus Family* e o grupo da *Hard flip*. Nas duas situações, foi possível acompanhar o trabalho de Haresh fazendo as artes dos eventos no *quarter pipe* da pista, um trabalho gratuito, ou seja, sem custo algum. No caso do *Dinos Street*, ainda observamos que durante o evento, Haresh realizou um graffiti em uma Kombi branca, e tal prática foi transmitida em tempo real por meio da plataforma YouTube.

Nesse nível de exposição do grafismo mesclado com a prática de skate para um público externo mais amplo, só reflete a relação entre as práticas e a maneira como isso resulta em um tipo de visualidade que é reproduzida em diversos níveis, desde as interações primeiras entre indivíduos, como foi o caso do início da pesquisa de campo, até a produção de símbolos no âmbito de agrupamentos e transmissão desses para ambientes externos, tanto para transeuntes, de passagem pela pista de skate, quanto para os que “navegam” pela plataforma YouTube. A forma como H.K., Rubão entre outros se inserem nos vários espaços reafirmam como a identidade visual pode ser moldada pelos expectadores e representações externas, não sendo totalmente um

atributo individual, mas uma construção social. Ou seja, a visualidade desses dois interlocutores “se alimenta” e “alimenta” esses grupos e atores com os quais interage, inserindo-se em um processo maior de produção identitária.

Apesar de ter acompanhado a produção dos artistas, entre os anos de 2020 e 2022, na pista de skate da Mané Garrincha, minhas primeiras percepções sobre o graffiti naquele lugar datam desde os anos de 2015 e 2017, quando observei duas artes produzidas por Rubão, no obstáculo central daquela praça. Se tratava de uma fênix com a sigla SK8 (Skate) e de uma *tag* “*The Wall Ride*”, que significa “andar no muro”. Em 19 de março de 2017, o próprio Rubão explicou-me que fazia referência a cultura *street skate*, na qual os muros representam obstáculos a serem superados. Assim, naquele contexto era possível fazer essa leitura de, no mínimo, duas maneiras: diretamente, na *tag* que explicava a mensagem de forma literal; e na maneira como praticantes interagiam com o obstáculo grafitado, demonstrando a mensagem de forma prática.

Imagem 22 - Primeiros graffiti observados na Pista



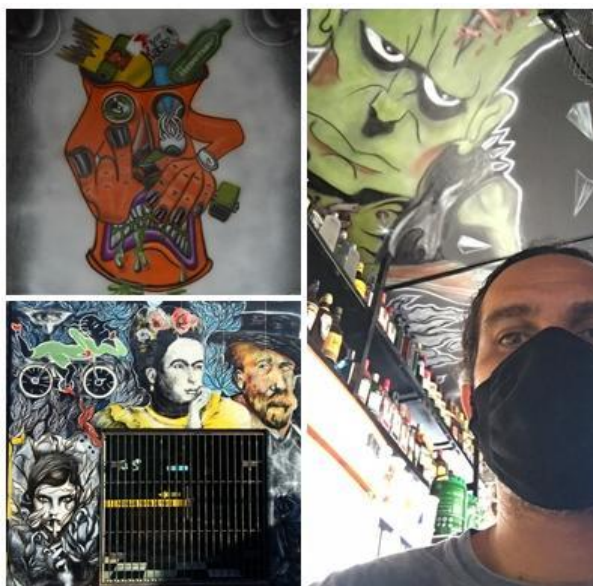
Fonte: Marmanillo, 2015; 2017.

Além disso, é impossível não observar que, tanto as letras desenhadas quanto os desenhos, se adequam harmonicamente nas dimensões dos obstáculos. Sobre o

contexto de produção das fotografias (Imagem 22), vale ressaltar que foram feitas, respectivamente, nos dias 06 de abril de 2015, quando fui observar o 3º Campeonato Chorão de Skate, e 03 de março de 2017, quando estava entrevistando Paulo Rasta, que é tatuador, prática skate naquela Praça e já realizou uma intervenção artística no interior da Universidade Federal do Maranhão, junto com Rubão, em 2015.

Além da Praça Mané Garrincha, outro lugar que expressava vivamente essa relação entre skate e graffiti, era o bar *Meeting Pub*, localizado na Rua 15 de Novembro, na esquina com a Urbano Santos, no bairro da Beira Rio. O estabelecimento possuía grafismos de H.K., Rubão e de Obadias Simão (que deixou o graffiti comercial após ser aprovado em um concurso para a guarda municipal). No primeiro andar desse estabelecimento, havia a “lojinha do Russo”, aberta em 2019. Um dos proprietários, Francisco Gomes Araujo, conhecido como Charlie, é um grande incentivador do skate e do graffiti local, contratando importantes nomes locais para fazer essa ambientação artística mais *underground*. Nesse ambiente todo grafitado e com muitas peças e acessórios de skate, participei de duas reuniões com as principais lideranças da cultura *skateboard* local, para organizar a reivindicação de uma nova pista e da criação de uma associação de skate local. Se tratava de um “pico” onde ocorriam as concentrações de jovens para desbravar a cidade com seus skates, o ponto de partida do *Skate Day* de 2022, e um lugar de confluência das duas práticas.

Imagem 23 - Rubão, H.K. e Obadias Simão



Fonte: Marmanillo, 2020/2021.

Nos dias 9 de abril e 15 de outubro de 2021, acompanhei Rubão, Divino Freitas e Charlie em uma *session* de *Long Board* na ladeira da Rua Rio Branco, no bairro Beira Rio, em Imperatriz - MA, observando que o lugar também possuía os grafismos de H.K. Naqueles dias, encontrei Rubão *Metting* e de lá seguimos andando alguns metros para realizar algumas filmagens⁶⁹ e imagens daquelas *sessions*. Como dito, o bar onde localizava-se a “lojinha do Russo” era um importante ponto de encontro. Lá, pude observar, além dessas duas saídas para a ladeira da Beira Rio, concentrações para ir em um “pico”, na cidade vizinha, João Lisboa-MA, que fica a 14,5km de distância⁷⁰. Lá, também participei de uma reunião, no dia 13 de novembro de 2021, para dialogar com o secretário de juventude a respeito da construção de uma nova pista de skate na cidade. A reunião, a organização do *Skate Day*, em 23 de junho de 2022, entre outros eventos confirmam a centralidade daquele lugar para os praticantes de skate e de graffiti. Todas essas ações é que conferiam existência ao grupo *Inrrugadus Family*. Em outra situação, organizado pelo grupo *Inrrugadus*, ocorreu o “*confraskate*”, no dia 30 de dezembro de 2021. O evento tinha como objetivo paralelo a arrecadação de alimentos para serem doados aos desabrigados da enchente da Beira Rio.⁷¹

Imagem 24 - Picos grafitados e a lojinha do Russo



Fonte: Marmanillo, 2021.

⁶⁹ Parte dessas experiências podem ser observadas nos vídeos disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=bto43c0DaCs>. Acesso em: 15 jun. 2024. https://www.youtube.com/watch?v=NWZ_jqRoCZc. Acesso em: 02 out. 2024.

⁷⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s5G-yAkFPJw>. Acesso em: 02 out. 2024.

⁷¹ Em dezembro de 2021 ocorreu enchente na parte mais baixa do bairro Beira Rio. O aumento no nível de água do rio Tocantins inundou casas e gerou um quadro de 85 famílias desabrigadas. Nesse sentido o evento mobilizou os praticantes de skate para que levassem um Kg de 1 alimento não perecível no dia da realização do encontro Confraskate, ocorrido no mesmo bairro. Tratou-se de uma confraternização de Natal e de uma ação solidária.

Ao me aproximar do Inrrugadus Family, pude compreender a importância de conhecer o maior número possível de aspectos relacionados ao objeto de pesquisa de modo a não prejudica-la com um foco reducionista do fenômeno, limitando-o a apenas uma prática ou papel social. Ficou evidente que o fenômeno não se restringia à pista de skate, ou, simplesmente, à prática de pintar objetos, mas se nutria de vários elementos que interagiam de forma simbiótica na constituição de uma visualidade e prática conectadas à vários contextos.

Após um certo envolvimento com esse universo, fui instigado por H.K. a montar uma espécie de “programa de entrevista” relacionado ao skate. Assim, durante aquele período pandêmico em que a universidade estava deserta, aproveitei o auditório, o apoio do querido técnico Wesley de Oliveira Carneiro, que nos ajudou com a parte tecnológica da transmissão do evento nas redes sociais, da própria “lojinha do Russo”, que forneceu alguns skates para compor o cenário; também foram fundamentais a ajuda de Wilson Leite, que produziu um grande biombo de cano *PVC* e lona; e dos artistas H. K e Rubão, que utilizaram esse artefato para pintar o cenário do programa com temas urbanos e ligados a cultura *skateboard*.

Todos esses esforços foram direcionados a um tipo de programa de extensão, chamado “Skate em Imperatriz: conversas e biografias”⁷², cujo objetivo era levar informações sobre importantes nomes do skate local para a população em geral, por meio dessas transmissões. O ambiente deserto provocado pela pandemia possibilitou bastante tranquilidade nas montagens e produções do cenário; foi disponibilizada uma sala, que utilizamos para guardar materiais de pintura. Chegamos, inclusive, a dialogar sobre a possibilidade de realizar filmagens de manobras nos bancos da instituição, mas não houve tempo de concretizar essa ideia, que seria muito simbólica para o skate local.

⁷² Institucionalmente, foi organizado no âmbito do Laboratório de Estudos e Pesquisas sobre Cidades (LAEPCI).

Imagem 25 - H. K., Rubão e o cenário do programa de Skate



Fonte: Marmanillo, 2021.

É importante enfatizar que, a estrutura que serviu de suporte para o cenário de fundo do programa, foi construída com o apoio de um aluno, chamado Wilson Leite, que, primeiramente, produziu o artefato com canos e lonas de propaganda política, para ser um biombo em uma mostra fotográfica. Após esse evento, pinte o artefato mais uma vez, para ser preparado para receber as artes desses dois importantes interlocutores da pesquisa. Com Mura (2011), observei que tal situação foi um exemplo típico de utilização de um repertório de possibilidades, já que naquele contexto foi mobilizada uma série de conhecimentos e experiências para produzir tal artefato a partir dos materiais disponíveis, e ativação de determinadas relações interpessoais. Com o diretor do campus, tive acesso a um conjunto de lonas com propagandas dos ex-candidatos a reitor na eleição de 2019; e, com Wilson Leite, tivemos a possibilidade de construção da estrutura, para esticar as lonas que foram pintadas com *spray*.

Com a situação foi possível observar a habilidade dos artistas em uma situação totalmente distinta daquelas que marcam o cotidiano deles. Isso porque estavam produzindo arte dentro de um ambiente totalmente institucional que, grosso modo, distingue-se do ambiente da cultura de rua na maneira como se organiza, como ocorre o controle dos espaços e nas visualidades que predominam em ambos os espaços.

Contudo, por mais que a visualidade desses artistas seja relacionada com a cultura de rua, tomamos isso apenas como um ponto de partida de um trânsito maior, deles, em outros espaços, tipos de suporte e situações. Colocando em outros termos, eles possuíam habilidade para pintar em obstáculos da pista de skate, paredes residenciais ou comerciais, suportes de PVC entre outros.

A experiência de campo, possibilita inferir que o grafismo se desenvolve para além dos muros, e de modo intimamente próximo da cultura *skateboard*. Uma maneira de abordar essa relação, sem cair em uma ideia estaque de compreender as duas práticas separadamente, especializadas em fronteiras intransponíveis, é observar os deslocamentos dos objetos, ambientes, atores e práticas. Pensar o processo a partir da mistura desses elementos parece ser um caminho interessante para compreender as atualizações do conhecimento diante de novas situações.

Os diferentes usos das técnicas de pintura em diferentes suportes apontam para a necessidade de se buscar mais informações sobre os processos formativos desses artistas urbanos, compreendendo uma ideia de educação, não apenas no âmbito formal, mas, também, pelo acompanhamento das experiências de vida e itinerários desses interlocutores. Mais que compreender o graffiti como uma prática homogênea, mecânica e repetitiva realizada por muitos atores sociais, Hannerz (1992) chama atenção para se considerar as práticas cotidianas de produção (e reprodução) de padrões em diferentes lugares, atentando-se para refletir como tais práticas são adaptadas materialmente a determinadas circunstâncias, que orientam mudança ou estabilidade da cultura.

CAPÍTULO 3 - DE CASA PARA A RUA

3.1 Haresh Koury

Herik Wilks Borcen da Silva, conhecido artisticamente como Haresh Koury (H. K.), nasceu em Belém-PA, em 1974, e tem 15 anos de experiência como ilustrador, além de trabalhos com areografia em camisetas, graffiti e pintura em tela. Sua relação com a cidade de Imperatriz - MA remonta à década de 1980, quando seu pai trabalhou em uma grande madeireira, na região, e seu tio iniciou-se no comércio local.

Ele recorda que chegou a passar um período curto na cidade de Imperatriz, logo mudando-se para Belém; depois, Manaus-AM, Florianópolis-SC, e para uma série de lugares, até retornar para Imperatriz - MA . Após a separação dos pais, em Belém, mudou-se com a mãe para Manaus-AM, com aproximadamente 20 ou 21 anos. Da capital do Pará, recorda que morou um apartamento alugado no bairro Batista Campos e que trabalhava em uma loja do skate no Shopping Iguatemi, localizada naquele mesmo bairro. Que estudou o ensino médio no bairro Nazaré e de seus deslocamentos até a Praça da República, no bairro Campina, onde socializava-se com skatistas e assistia a shows de bandas locais de rock.

Em Manaus, ele fez um curso técnico em enfermagem, e trabalhou com aplicação de *piercing* em estúdios de tatuagem, marcando, ali, um primeiro contato com uma atividade que envolvia a habilidade de desenhar. Naquela cidade, dedicou-se a trabalhar para ajudar a mãe, e acumular alguma reserva que, posteriormente, lhe possibilitou iniciar aprendizados em outras regiões. Assim, aos 35 anos de idade, no ano de 2009, foi para a cidade de Catalão-GO, onde passou um tempo produzindo artesanato e adquiriu um aerógrafo⁷³. Teve uma curta passagem por Salvador-BA, lugar onde recebeu uma crítica sobre a qualidade de seu trabalho com o aerógrafo, que lhe serviu de estímulo para buscar mais conhecimentos em arte.

⁷³ Trata-se de uma pistola de ar comprimido usado para produzir determinados efeitos em desenhos, pintura e tarefas similares.

No ano seguinte, viajou para Florianópolis-SC onde dedicou-se em um curso na escola de artes de Marshall Mundo Paralelo⁷⁴ dirigida pelo artista plástico Alexandre Marshal na cidade de Florianópolis-SC. Naquela cidade, iniciou-se nesse aprendizado e teve suas primeiras experiências profissionais. Ao observar o perfil de H. K. no Instagram é possível notar um percurso que conta com trabalhos de desenho em caneta, pintura em tela e areografia. Elas permitem refletir sobre o movimento desse ator social ao longo de suas experiências formativas, dentro de um processo de deslocamento-conhecimento.

Imagem 26 - Experiências e aprendizados técnicos de H.K.



Fonte: Arquivo pessoal do artista, 2021.

Na imagem acima, é possível apreciar um pouco do caminho da aprendizagem técnica desse artista. Nela é possível entender que os três primeiros quadros correspondem ao período formativo na Escola de Artes Marshall Mundo Paralelo, enquanto o quarto quadro traz um registro de campo, de 28 de fevereiro de 2021, já na cidade de Imperatriz - MA. A composição expressa uma narrativa imagética sobre a relação entre as técnicas corporais e as de pintura, ao longo do tempo, e marca um deslocamento, do ateliê para as ruas. Elas formam um conjunto de experiências, nas quais, cada posição corporal – seja sentado, em pé ou agachado – enfatiza um momento, e a experimentação de determinadas técnicas corporal e de pintura.

Na Escola de Artes, desenhava-se com o papel e as mãos postos sobre a mesa e, ao alcance da visão, que acompanha todo o processo. Já no estágio da pintura em

⁷⁴ Na primeira fase desse curso, os alunos aprendem a desenhar realisticamente.

tela, a visão é direcionada frontalmente para telas presas a cavaletes e, as mãos e os punhos se conectam ao restante do corpo, o que possibilitaria um tipo específico de consciência corporal, mais abrangente que na situação produzida com mesas e cadeiras.

Quando H. K. saiu do estúdio para as ruas, trocando a preponderância dos pincéis por latas de *spray*, ocorreu uma mudança substancial no uso do corpo, na técnica e na construção da fachada desse ator: primeiramente, porque as artes nas paredes começam a ser assinadas com a sigla H. K., marcando um tipo específico de fachada e apresentação pública; depois, porque as cadeiras passaram a ter outros usos e combinações com o corpo, no momento de execução dos trabalhos em graffiti, ou seja, ocorreu uma mudança do corpo operacionalizado da cintura para cima, em detrimento do uso total. Embora cada técnica remeta a um determinado momento da formação e do deslocamento do interlocutor, no processo cotidiano ele executa todas as técnicas, de todas as fases, em um único trabalho. Por exemplo, usa o ateliê para fazer o esboço, com lápis, no papel e executa-o em muros e paredes, valendo-se de todo o corpo.

Esse caminho, do estúdio para a rua, representa uma mudança e um incremento nas posturas corporais (sentado, de pé), que nos remetem aos estudos de Ingold (2015) sobre uma cultura que hierarquiza o corpo entre partes superiores e inferiores – invisibilizando as pernas e produzindo narrativas ancoradas nos trabalhos da mente e das mãos. No caso desse ator social, por mais que as mãos e o corpo tenham sido disciplinados na sala de aula, para a apreensão de um conjunto de técnicas, verificamos que um arcabouço de experiências lhe possibilitou o contato com a rua e com formas de pintar que se adaptavam às paisagens. Pela perspectiva ingoldiana, diríamos que é um exemplo de “conhecimento ambulatório”, obtido por meio do fluxo do ator. Sobre isso ele explica:

O viés da cabeça sobre os calcanhares influencia a psicologia da percepção ambiental de outra maneira. Já vimos como as práticas de viagem orientada para um destino encorajam a crença de que o conhecimento é integrado não por caminhos de movimentos pedestres, mas através da acumulação de observações feitas a partir de pontos sucessivos de repouso. Assim, tendemos a imaginar que as coisas sejam percebidas a partir de uma plataforma fixa, como se estivéssemos sentados com as pernas e os pés inativos. Para percebermos uma coisa a partir de ângulos diferentes, supõe-se que possamos girá-la em nossas mãos, ou executar uma operação computacional equivalente em nossas mentes. Mas na vida real, na

maioria das vezes, não percebemos não percebemos as coisas a partir de um único ponto de vista, mas sim andando por elas (...) A locomoção, e não a cognição, deve ser o ponto de partida para o estudo da atividade perceptiva (..) ou, mais estritamente, a cognição não deve partir da locomoção ao longo das linhas de uma divisão entre cabeça e calcanhares, uma vez que caminhar é, em si mesmo, uma forma de conhecimento ambulatório. (Ingold, 2015 [2011], p. 88)

Por esse viés, os quatro quadros da composição da imagem 22 não representariam pontos isolados de absorção de conhecimento, mas pontos conectados e constituintes do próprio trajeto. Produzidos no próprio movimento dele em diferentes experiências, ambientes e interações. Por isso também não é estático, mas criativo e passível de atualização, pois o H. K. da situação de campo registrada o quarto frame da composição não está isolado das experiências anteriores, dos trajetos de maneiras que novos conhecimentos e habilidades podem ser formadas a partir da interação dos repertórios de possibilidade desse ator com as novas situações, conferido um caráter dinâmico para o conhecimento. O conhecimento de H. K. é ambulatório suas questões mais práticas e desafios do cotidiano não estão apartados do itinerário que o constrói socialmente e tecnicamente como artista de rua. Enfim, é ambulatório porque só é possível compreender esse interlocutor por essa perspectiva de movimento e devir.

Na cidade de Florianópolis, no início da década de 2010, ele teve suas primeiras experiências profissionais nesse campo. Lá, conseguiu um espaço no mercado público para vender sua arte, e sempre ficava observando oportunidades de espaço em grandes eventos sazonais, como, por exemplo, a Festa Nacional da Ostra, que ocorria naquele lugar. Com o tempo, passou a trabalhar com arte publicitária para barbearias e comércios, em algumas cidades do Estado vizinho, o Paraná. Dessa fase inicial, é possível visualizar dois trabalhos (Imagem 24) realizados por ele: uma jaqueta com o desenho da personagem “Arlequina”, da *DC Comics* e um Leão em uma porta de aço.

Imagem 27 - Trabalho de H. K. em Florianópolis



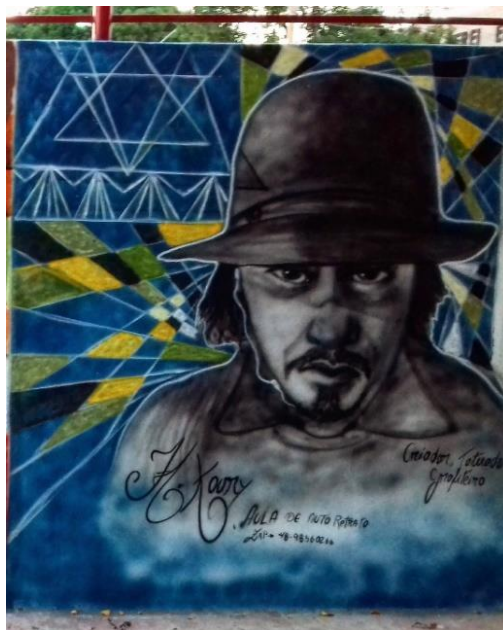
Fonte: Koury, 2017.

Em 11 novembro de 2014, H. K. esteve em Imperatriz, mais precisamente na Praça de Fátima (região central de Imperatriz - MA), com uma tenda cheia de camisas brancas e um aerógrafo, com o qual desenhava caricaturas nas camisetas, a pedido dos clientes. Foi nessa situação em que ocorreu o primeiro contato dele com outro artista local conhecido como Rubão. O interessante desse período é que, em diálogos com o próprio Rubão e Leonardo Carioca⁷⁵, H.K. era citado por seu nome próprio Herik e não como Haresh ou H. Koury, sinalizando que o referido interlocutor passou por um processo de construção identitária artística na cidade por meio da mobilização de conhecimento, interações sociais e mudança de status. Mas enfim, naquele momento da Praça de Fatima, no espaço social da pista de skate se tratava de Herik e não de H.K.

Após esse esclarecimento, é cômodo dizer que após um dia de trabalho na Praça de Fatima Herik Wilks e Rubão grafitaram juntos o “macaco Cesar” na pista de skate da Praça Mané Garrincha. Nesse segundo lugar, ele e Rubão passaram a noite, conversando, bebendo vinho e usando o moto compressor e pistola de gravidade para fazer a arte, até as primeiras horas do dia seguinte quando Herik dirigiu-se ao aeroporto e retornou para Florianópolis-SC.

⁷⁵ (RUIZ, Augusto Montanha. Depoimento Oral. Imperatriz: Mar, 2020) e (RODRIGUES, Leonardo da Paz. Depoimento oral. Imperatriz:mar. 2017).

Imagem 28 - Graffiti cartão de visita



Fonte: Marmanillo, 2017.

Em outubro de 2017, observei uma nova arte dele no muro de um dos *quarter pipe* da Praça Mané Garrincha, localizado ao lado esquerdo da “banca de revista do baixinho e outra de um leão (similar ao Imagem 27) no meio da pista de skate. Nessa segunda visita a Imperatriz - MA, ele instalou sua tenda de camisas no Shopping Imperial e fez as artes de rua sozinho, com seu próprio aerógrafo. Um dado interessante é que o autorretrato, ele deixou o seu contato, com o DDD de Florianópolis, e assinou como H. Koury. Naquela arte, ele se apresentava como criador, tatuador, praticante de graffiti e professor de autorretrato, conforme é possível visualizar na imagem 28.

Trazia, assim, alguma uma similaridade como o trajeto de seu professor Alexandre Marshall, quanto a prática de ensino e da técnica de autorretrato, mas, ao mesmo tempo acrescentou o graffiti como um dos componentes de seu ofício. Assim, é interessante notar como o itinerário de H.K. é composto por um conjunto de novas situações e atores ajudam a explicar a dinâmica e atualização de seu conhecimento, em relação a formação que teve em Florianópolis-SC.

Nesse sentido, é interessante considerar os estudos de Barth (2000), quando percebe que há uma dinâmica no conhecimento que é capaz de transitar entre lugares, contextos sociais e situações, conforme o próprio movimento dos atores sociais. A

partir daí é possível ter uma ideia do trabalho sociotécnico que gerou a transformação de Herik Wilks em H. Koury, como ele se apresentou. O anúncio da aula de autorretrato (Imagem 24) em sua arte, demarca uma posição em relação a outra artista local conhecido como Edney Areia, que, de início, apresentava-se publicamente como receptor de um dom de família, já que seu pai era um artista que obteve certo conhecimento local. Já H. K., desde nossos primeiros contatos se contrapunha a essa narrativa do “dom” e sempre valorizava o fato de ter ido atrás de conhecimento na escola de artes e de continuar estudando.

Ao buscar mais informações sobre ele, naquele ano, foi possível encontrar um desenho de Salvador Dali com a *hashtag* do Imperial Shopping, em Imperatriz. Tal informação nos conduziu a reportagem “Artista plástico realiza exposição de caricaturas pintadas em camisetas” publicada no site “Imirante”. Por meio dessa, tive conhecimento que H. K. se apresentou no Shopping Imperial por meio da exposição “Arte usável” e lá, fazia caricaturas em 15 minutos e desenhos dos clientes em camisetas. Na reportagem, ele explicava:

Eu trabalho com retratos em camisetas e em telas, com a **técnica⁷⁶ do surrealismo**. As pessoas irão ter, em uma camiseta, uma arte que não terão em nenhum outro lugar. Ela pode trazer uma foto, **que pode ser desenhada na íntegra ou em forma de caricatura e até posso transformar em cartoon**. Dá pra fazer muita coisa, a pedido do cliente. (Silva, 2017, grifos do autor)⁷⁷

Para a manutenção dessa fachada (Goffman, 2013), cita-se a o uso do conhecimento no surrealismo, o estilo *cartoon* ou caricatural expondo sua habilidade em produzir algo exclusivo a partir de fotografias dos clientes e de suas preferências. A relação entre conhecimento e *status* aparece de forma direta nas palavras do interlocutor, situando-o dentro de um processo que é próprio de seu itinerário. Em termos de status social, pode-se dizer que Herik saiu da Praça de Fátima e o artista plástico H. K chegou no Imperial Shopping. Em comum entre as duas situações foram seus graffiti produzidos na Praça Mané Garrinha, o primeiro com aspecto totalmente lúdico, e o segundo já trazendo uma mensagem profissional. São duas situações

⁷⁶ Embora possa se manifestar enquanto técnica, o surrealismo é um movimento de vanguarda, que deriva em parte do dadaísmo na Europa tendo influência na pintura, literatura, escultura, instalações, cinema, teatro.

⁷⁷ SILVA, H. W. Borcen da. IMIRANTE. Artista plástico realiza exposição de caricaturas pintadas em camisetas. *Imirante - Entretenimento*, 17 out. 2017. Disponível em: <https://is.gd/gMWLhG> . Acesso em: 26 out. 2024.

importantes para se compreender a maneira como ele foi se apresentado para o público em geral.

Após passar alguns dias no Imperial Shopping (Imagem 29), enfatizando seu *status* artístico e oferecendo seu trabalho em camisas e telas, H. K. viajou para a cidade de Balsas-MA, onde fez uma homenagem a um amigo tatuador. Em 2018, foi para Belém-PA, e apareceu nas redes sociais em uma fotografia, ao lado de um antigo amigo retratista, na Praça da República. Já no segundo semestre de 2019, ele retornou a Imperatriz e passou a desenvolver trabalhos comerciais, como, por exemplo, os grafittis produzidos no prédio Amandha, no Bar Brasis e no *Metting Spot Pub*. A partir desse período ele se fixou na cidade até o ano de 2023, o que possibilitou que eu o acompanhasse entre 2020 e 2022. Além dos trabalhos comerciais, geralmente para o empresariado local, ele foi responsável pelo graffiti de divulgação do 3º Campeonato de Skate Dino's Street, produzido na pista de skate da Praça Mané Garrincha, uma produção totalmente atrelada ao pertencimento dele naquele espaço social de jovens praticantes de skate.

Imagem 29 - H.K. no Imperial Shopping



Fonte: “Na Mira”, 2017.

O mural do Bar Brasis (Anexo 1) foi um de seus primeiros murais na cidade, naquele ano de 2019 e durou até 2022 quando aquele ponto comercial mudou de proprietário. Já a arte da 3ª edição do Campeonato de Skate Dino's Street (Anexo 2), durou somente até 2020, quando a prefeitura isolou a praça para reformar a pista e realizar a pintura das rampas. É interessante notar que, no caso da arte para o

campeonato, é mencionada a marca *Hard Flip* de *shapes*, que era a organizadora do evento, comandada pelo skatista Claudio Seco, um dos mais experientes da cidade. Nesse trabalho, Haresh Koury não cobrou nenhum valor monetário, contudo, a arte também o integra naquele outro universo do qual participava.

Nesses dois exemplos, verificados no ano de 2019, é possível notar uma distinção entre o graffiti por prazer e como modo de sobrevivência. Além de ocorrer uma diferença em relação a retribuição material, a distinção entre essas duas modalidades pode ser feita quando se verificar os locais onde são produzidos. A seleção do lugar a ser grafitado sempre foi um dos dados que chamou atenção desde o início das observações. Verifiquei que, com exceção dos graffiti comerciais, nos quais os locais já são definidos pela clientela, observei que H. K selecionava os locais de acordo com o objetivo do contexto de produção da arte e a função dessa, após sua finalização.

Imagem 30 - Locais e situações do graffiti de H.K.



Fonte: Marmanillo, 2021/2022.

Locais mais isolados, como Alameda Guilherme Cortez (Beco da varig) ou mais frequentados como alguns picos de skate caracterizavam locais onde ele possuía maior liberdade criativa com temas vinculados ao seu próprio universo social. Isso pode ser observado em alguns trabalhos, como o desenho do praticante de graffiti com uma “bandana gangster” com a sigla do grupo de skatista *Inrrugadus* que fazia referência a ele mesmo, produzido na referida alameda, ou com caveira de óculos produzida na pista, ambos em 2022. Locais assim funcionavam como uma espécie de ateliê ao ar livre onde H.K. fazia suas experimentações, testava ideias e buscava se aprimorar em termos criativos.

Enquanto a seleção de locais de maior visibilidade públicas e circulação de pessoas eram vinculados a uma prática de graffiti com um viés mais propagandístico e dialogado com as características da maioria da população. Um exemplo desse segundo tipo de seleção ocorreu quando H.K. produziu o muro do colégio Artceb⁷⁸ com uma arte que fazia referência na obra o grito, de Edvard Munch. Além de ser um colégio de classe média da cidade é localizado na principal via de acesso ao bairro Jardim São Luís, caracterizando-se por um lugar de alto fluxo de pessoas. A ideia dessa intervenção dele também estava relacionada com uma articulação promovida pela professora de artes daquela instituição. Outro exemplo similar ocorreu no centro de artesanato de Imperatriz, onde ele produziu indígenas, paisagens e símbolos com o intuito de valorizar a cultura da cidade. Nessa segunda ocasião, vale ressaltar que o centro de artesanato é um dos locais de maior concentração de turistas e eventos culturais no centro da cidade, caracterizando, também, um contexto de fluxo de pessoas⁷⁹.

⁷⁸ Observei situações similares nos trabalhos realizados no Curso Mege e no projeto social Batuk cujas artes refletiam fortemente as características demandas pelos clientes. Na primeira situação H. K produziu um grande mural com os rostos de todos os professores do curso, em instituições educativas e que exigiam uma postura mais enquadrada com as características normativas locais. E no segundo, fez a lutadores Chris Cyborg, já que se tratava de um projeto que envolvia artes marciais. Para além de uma definição de graffiti por prazer ou trabalho resultante das representações sociais de lazer e trabalho, é possível compreender tais situações por meio das interações e características do ambiente e de quem demanda as artes.

⁷⁹ A experiência cotidiana mostrou que essas fronteiras não eram tão fixas assim, ocorrendo situações em que os grafittis feitos livremente⁷⁹ na rua funcionavam como propaganda e isso implicava no conhecimento dele sobre os locais com maior movimentação e visibilidade na cidade. Por outro lado, alguns clientes, demonstravam empatia pelo artista e ofereciam cerveja, dialogavam sobre temas mais próximos e o tratavam com certa liberdade. Principalmente os empresários do setor de entretenimento juvenil. Havia, assim, situações em que trabalho e prazer poderiam ser mesclados e caracterizados no ambiente onde se produzia as artes.

Contudo, é importante enfatizar que alguns estabelecimentos comerciais solicitavam temas ou símbolos próximos do repertório utilizados pelo artista, como uma estratégia de atrair determinado público. Isso foi observado em casos como os trabalhos produzidos na oficina de motos 'Rota 99', em maio de 2021, no Bar da Polly em setembro de 2021 e barbearia Rockfeller, em abril de 2022. Todos possuíam diferentes imagens de caveira buscando gerar alguma relação com o público, mas se tratava, antes de tudo, de locais de comercialização de produtos. Por diferentes motivos e sentidos, essas situações comerciais mais especializadas em públicos juvenis e as práticas de graffiti livre dialogam com uma perspectiva de juventude que é entendida como aquela portadora de tempo livre, pois,

Esses grupos reúnem-se no tempo de lazer para procurar atividades de diversão; desenvolvem um estilo próprio de vestimenta, carregados de simbolismos, e elegem elementos privilegiados de consumo, que se tornam também simbólicos e em torno dos quais marcam uma identidade distintiva. (Abramo, 1994, p. 32)

Seja na Alameda Guilherme Cortez, na pista de skate ou nos bares, o contexto de produção e contemplação dessas artes eram bastante marcados pelo *rock and roll*, heavy metal e música eletrônica, em alguns bares. Eram situações em que, constantemente, se fazia o uso de cerveja, no caso dos ambientes públicos ainda atraía jovens que observavam a prática do graffiti como um evento extraordinário, um tipo de lazer. Caracterizando-se, assim, situações distintas de uma escola de ensino médio, cursinho preparatório para concursos ou projeto infanto-juvenil ligado ao esporte. Quanto aos graffitis produzidos nos becos, casas abandonadas, poderiam ainda ser compreendidos como na modalidade *vandal*, no sentido de ser uma produção sem autorização para o uso do muro. Sobre esses termos compreende-se que

O termo *vandal* adquire outro significado que não a tradução direta do inglês- vandalismo ou vândalo-, que confere um sentido negativo relacionado a depredação intencional; neste contexto, *Vandal* faz referência à pintura não autorizada [...] para expressar uma representação compartilhada de graffiti de verdade, que diz respeito a algo que está para além do domínio estético. Em geral, tal enaltecimento indica uma busca pela manutenção de maneiras de fazer que remetem às origens do graffiti; ao mesmo tempo, assinala um distanciamento e diferenciação em relação às pinturas comissionadas que, apesar de muitas vezes apresentarem uma estética próxima e serem feitas pelos mesmos sujeitos, não são por eles consideradas graffiti, visto que integram outro campo de significados e representações. (Leal, 2023, p. 192)

Nessa questão de se remontar a ideia das origens foi algo muito presente no contexto de H.K., principalmente no fato de valorizar a velocidade da pintura e explorar os lugares e suportes de forma bastante criativa, observando a iluminação, os ângulos de visualização e outros detalhes. Em algumas situações em que ocorriam muitas mudanças nas ideias dos clientes e demora na execução do trabalho geravam incomodo nesse interlocutor, me comentando certa vez que alguns clientes não compreendiam esse estilo dele. Nessa modalidade, Leal (2023) explica que os artistas se valem de galpões abandonados, muretas, partes internas dos viadutos, portas de ação, tapumes de obras, e que, geralmente, são associados a uma ideia e representação de “graffiti verdadeiro”, embora eles também possam desenvolver com autorização, mediante fins econômicos.

Tal definição não é tão diferente do que chamamos de graffiti por lazer ou prazer, compreendendo que o sentido da ação estaria muito mais na satisfação do interlocutor do que na relação de proibição ou não. Nesse sentido, H.K. apresenta uma realidade distinta da cidade de São Paulo, pois ocorreram situações em que ele obtinha autorização e isso não implicava em negar características presentes nas origens da prática. Muito pelo contrário, H.K. fez da cultura de rua seu repertório de possibilidades para negociar materiais e espaços, fosse com autorização ou não.

Contudo, em algumas situações, ocorreu certa desconfiança e vigilância, quando se tratava de áreas em que não se tinha conhecimento algum dos proprietários ou vizinhança, como foram os casos: do graffiti feito na ponte Dom Afonso Gregory, em 07 de março de 2021; das produções em uma casa abandonada, na Rua XV de Novembro, em maio de 2021 e; na *tag* feita na Rua Urbano Santos, durante a noite de 04 de setembro de 2021. No primeiro caso, era uma loja abandonada em uma área central, totalmente residencial, o que sempre gerava um desconforto de ser visto por algum morador, embora a ação tenha ocorrido durante a noite. A escolha da *tag* Koury foi ideal, por ser uma arte que não exigia muito detalhamento, podendo ser produzida em poucos minutos. Já, o caso da ponte Dom Afonso Gregory, ocorreu em uma área de concentração de usuários de crack, mas que, no momento da produção, estava vazia. Lá, Haresh me mostrou recipientes artesanais para o consumo das “pedras” e, rapidamente, produziu um peixe, preparando o fundo do suporte, já na forma do animal, com a utilização de um *spray* amarelo. Nele, habilmente, fez o olho, desenhou

escamas e contornos internos com pincel, e produziu outros detalhes com as cores laranja, azul e branco.

Além desses casos em que eram utilizados locais abandonados, ou sem autorização, ocorriam também as produções nas quais se conversava com os donos dos muros, como o caso do muro⁸⁰ localizado na Rua XV de Novembro, próximo ao mercado público, e ao lado do acesso para a Beira Rio. Trata-se de uma das ruas históricas e tradicionais da cidade, caracterizada pela permanência de pessoas em bares, transeuntes e moradores locais, que representavam uma possibilidade de interação muito maior.

O acompanhei cinco vezes, nesse muro: a primeira ocorreu no mesmo dia em que fez a, já citada, *tag* na Urbano Santos. Mas, antes de descrever o momento do primeiro contato com o referido suporte, é importante contextualizá-lo no âmbito de um “role” maior (trajeto pontilhado no mapa da Imagem 31). Naquela noite, a noite de 04 de setembro de 2021 ocorreu o Rock da City Festival, na Praça Mané Garrincha. No início da noite, H.K. produziu uma *tag* “Koury” super detalhada, no *quarter pipe* da pista, enquanto os skatistas praticavam suas manobras e as bandas tocavam no estacionamento daquele *skatepark*. Com *sprays* amarelo, laranja e preto, fez as letras garrafais de sua assinatura, valendo ressaltar que o observamos produzindo aquele obstáculo por seis vezes, entre 12 de fevereiro de 2021 e 25 de junho de 2022, com variados temas, e para diversas situações.

Além dos colegas do skate, uma das bandas que tocou, chamada Reverso, era composta por uma amiga em comum, a Thalyta, que, na época, treinava jiu-jitsu comigo. Ela foi *B-girl*⁸¹ no projeto “Casarão – casa do hip-hop”, já explanado anteriormente, reforçando o argumento da pluralidade e trânsito dos jovens por diversos espaços sociais, naquele contexto urbano.

⁸⁰ Onde funcionava o antigo bar Texana.

⁸¹ Nomenclatura dada as dançarinas de Break Dance.

Imagem 31 - Rolê na noite do Rock na City



Fonte: GoogleEarth e Pereira (2021).

Retornando ao itinerário do rolê daquela noite, é importante relatar que, da pista fomos para a loja abandonada da Rua Urbano Santos, onde Haresh fez a outra *tag*, bem mais simples e rápida, já que apenas desenhou a letra “K” sem realizar preenchimento algum. A diferença no estilo e produção é totalmente relacionada a questão ambiental e percepção de risco, expressas no modo como o artista se coloca e se percebe nos lugares. Isso fica mais evidente na terceira situação ocorrida, na sequência da noite, quando fomos em um pequeno comércio chamado “*Pub Fiction*”, localizado em frente ao muro da Rua XV de Novembro. Lá, Haresh comprou um drink e pintou dois olhos, marcando sua primeira intervenção naquele muro. Do terceiro *frame*, é relevante mencionar as duas bicicletas encostadas no meio fio da calçada, pois elas foram o principal meio de locomoção e exploração da cidade, ao longo dos meses de convivência com Haresh, sendo também utilizadas como suporte de câmeras de filmagem, como sinalizadores, para que os carros não passassem sobre os materiais e equipamentos de filmagem, e como “escadas” para Haresh alcançar alturas maiores. Na tarde do dia 18 de setembro, estávamos, mais uma vez, em frente àquele mesmo muro. Contudo, antes de iniciar os trabalhos, era necessário termos uma escada e uma garrafa pet com água para produzir pigmentações com tinta acrílica. Tais recursos foram obtidos graças a rede de relações anteriores, estabelecida naquele lugar. A

escada veio diretamente do bar da Polly, uma espécie de clube bar LGBTQIA+⁸², no qual Haresh trabalhou na primeira semana de setembro de 2021. Já, as garrafas descartáveis e a água, foram obtidas no *Meeting Pub*, diretamente com o Russo, da lojinha de skate.

A situação do muro da Rua XV de Novembro demonstra que não se tratava, estritamente, de contextualizar o conhecimento adquirido na Escola de Artes Mundo Paralelo, mas de se valer de uma rede de relações sociais naquele ambiente para obter determinados materiais, bem como aproveitar o máximo de recursos possíveis na rua. Seguindo os estudos de Mura (2011; 2017), observamos que o interlocutor lança mão de um repertório de possibilidades, ou seja, mobiliza estratégias em campo para superar os limites e contorna a situação de falta de um equipamento ou outro. Demonstra uma habilidade (Ingold, 2015) que só pode ser compreendida no âmbito de uma cultura de rua, que marca o cotidiano daquele ator, que também já foi residente daquele bairro, que é frequentador e conhecido naqueles ambientes.

A manhã do dia 19 de setembro de 2021 foi marcada, inicialmente, por um cafezinho no mercado da Beira Rio e, depois, na busca da escada no bar da *polly*, contudo, fomos surpreendidos por um cachorro de vigilância, que se encontrava no mesmo terraço gradeado onde estava a escada. Nos organizamos numa estratégia, de modo que eu distraia o cachorro, enquanto ele se esticava para alcançar alguma parte da escada que pudesse puxar. Após algumas tentativas, conseguimos, e nos dirigimos para dar continuidade ao trabalho no muro. Na tarde do dia seguinte não ocorreu nada demais, Haresh disse que iria fazer as partes baixas e não necessitaríamos da escada, mas, quando passou a anoitecer, chegou seu amigo Tio Chico com sua bicicleta verde, antiga, modelo “barra circular”, que foi utilizada como uma espécie de suporte para que Haresh alcançasse os pontos mais altos do muro. Em determinado momento, Tio Chico engajou-se na pintura com *spray*.

⁸² Que atende, especialmente, o público Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Queer, intersexuais, assexuais.

Imagem 32 - Morador de Beira Rio oferecendo água



Fonte: Marmanillo, 2020.

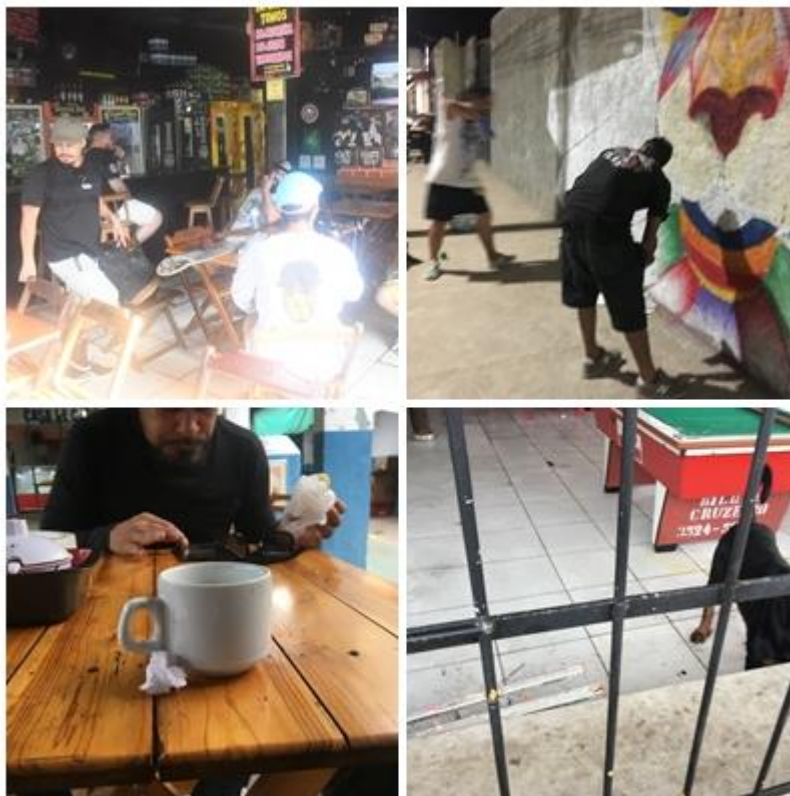
Alguns meses depois, em 8 de maio de 2022, retornamos ao local, mas com um propósito mais lúdico, pois Tio Chico levou uma caixa térmica com cerveja e uma caixinha de som. Antes de iniciar os trabalhos, fomos no *Meeting Pub*, local onde já se comentava o evento *Skate Day*, que ocorreria no mês seguinte. Naquela tarde, o trabalho no muro estava situado nesse ambiente mais voltado ao *skate street* e aos diálogos durante a pintura do muro. Ao anoitecer, deixamos o lugar: eu empurrando minha bicicleta, Haresh e Tio Chico carregando seus *shapes*. Daquela arte do leão, nos direcionamos até a Alameda Guilherme Cortez (Beco da Varig) onde Haresh tinha produzido imagens de animais, como gatos e cachorros com trajes de soldados e lá avistamos o carro de o automóvel de um dos réus envolvidos no processo judicial que mobilizei para me defender. Recordo que, na companhia deles, me sentia mais seguro em caminhar pelas ruas da cidade e isso ajudou a não parar totalmente a pesquisa de campo, no ano de 2022.

Enfim, seguimos à Rua XV de Novembro até finalizar a parte histórica de paralelepípedos e, assim que se chegou no asfalto, eles foram “remando”⁸³ em seus

⁸³ Disponível em: <https://youtu.be/YgkzYLgKNBg>. Acesso em: 26 out. 2024.

shapes, e eu os acompanhava até um local de venda de gelo, para colocar na caixa térmica.

Imagem 33 - Algumas situações relacionadas ao muro da XV



Fonte: Marmanillo, 2021.

Enfim, entre as primeiras aparições no Shopping Imperial (Imagem 25), em 2017, e o Haresh de cinco anos depois, ocorreu uma mudança que pode ser explicada pelo seu acúmulo de experiência social na área do centro da cidade, a rede de contatos que ele foi estabelecendo com os comerciantes, com os praticantes de skate e a maneira como ele expressava sua cultura de rua. Estes são aspectos fundamentais para compreender como ocorre uma mescla de características que envolvem a trajetória de interlocutor que se vale de conhecimentos de um artista de estúdio, mas sem renunciar à cultura de rua. Além da importância de suas caminhadas na cidade, para seu processo de construção identitária, um ponto bastante simbólico desse processo, é que, inicialmente, suas postagens alternavam-se entre vídeos e fotografias de suas atividades em seu box, no centro de artesanato de Imperatriz.

Esse processo pode ser situado nos primeiros meses de 2020, quando ele morava no bairro da Beira Rio, e no mesmo bairro, possuía um box no centro de artesanato, onde deixava seus materiais, divulgava o trabalho com caricaturas, customização de toneis, bancos com desenhos e demais serviços relacionados. Ele mudou-se para o bairro Bacuri, vizinho ao centro, e montou uma mesa maior, com a superfície de vidro, onde ficava seu *notebook*, apostilas de desenho, lápis, papel, tintas, caracterizando um local de trabalho e que sempre podia ser visualizado em suas transmissões, em seu próprio perfil na internet.

Com o passar do tempo, as transmissões e imagens desse ateliê foram ficando cada vez mais escassas, em razão de sua maior aparição na rua, em serviços comerciais de graffiti ou nessas outras situações de lazer, por mais que essas também significassem divulgação de seu trabalho e aplicação de seu conhecimento sobre as vias mais movimentadas, e melhores para divulgar sua arte, como nos casos dos muros da Rua XV de Novembro e da Universidade Federal do Maranhão.

Para se ter ideia das mudanças na forma como ele se construiu nessa habilidade, entre os anos de 2020 e 2023, tive a oportunidade de observar Haresh utilizando pinceis, de forma preponderante, com o *Spray Color Gin* (tinta automotiva) para auxiliar nos períodos iniciais. E com o passar do tempo adquiriu um compressor portátil, sprays de melhor qualidade, como os da marca *Color Gin* arte urbana e o *Nou Color*, e passou a produzir cada vez mais com spray, investindo em *fatcaps* e na variedade de cores disponíveis.

Essa obtenção de conhecimento está diretamente ligada às suas experiências na rua, nas viagens, nos cursos realizados e em sua atitude de buscar mais conhecimentos por meio da internet, e continuar viajando. Haresh, não só acompanha os perfis de importantes artistas do graffiti em nível nacional e internacional, como também está em um constante processo de socialização e integração com ambientes que lhe proporcionem algo novo em seu estilo de graffiti. Um exemplo disso, foi quando ele viajou para Manaus, em dezembro de 2020. Quando o reencontrei, em Imperatriz, em 26 de janeiro de 2021, ele me contava de sua experiência no “Centro Cultural Casarão de Ideias” naquela metrópole da Região Norte. Tratava-se de uma importante associação de artistas que promoveu um interessante projeto, batizado de “Grafitê é arte”, que visava dar maior visibilidade a essas intervenções urbanas. Desse modo, é impossível não considerar esse contato, no fato dele ter desenvolvido muitas artes com

temas ligados a natureza, ao lado de seus grafismos relacionados à prática de *skateboard*.

A relação com o skate é um ponto forte nas características de H.K. Ele produziu, ainda, a arte da 4ª edição do “Dino’s Street”, em 2021, e do “Skate Day”, em julho de 2022. Além disso, frequentava os “picos” da Mané Garrincha, Beira Rio, a ladeira na lateral do *Meeting Pub* entre outros. Entre 2020 e 2022, era comum observá-lo e acompanhá-lo até a pista de skate, após os trabalhos com graffiti. E nesse período notamos que ele transitou entre os principais coletivos de skate da cidade⁸⁴, tendo produzido, tanto para a *Hard Flip* quanto no *Meeting Pub*, em 2019.

Uma experiência mais próxima, vivenciada com ele, e que lhe trouxe as características livre e subversiva do skate, ocorreu em 06 de novembro de 2022⁸⁵, quando ele e um amigo comum, chamado Tio Chico, andaram de skate dentro do Shopping Tocantins, desafiando a segurança local, que não permitia tal prática naquele lugar. Como quase sempre, cumpri com meu papel de fotógrafo, ou responsável pelos registros visuais, e segui filmando seu itinerário, desde o referido Shopping até o pátio da Beira Rio, onde estavam concentrados os membros dos *Inrrugadus Family*. Quando eles aceleravam os passos para pegar impulso, logo chamavam a atenção das pessoas; faziam trechos retos e logo retornavam para a posição de um transeunte normal, no final de cada percurso, como forma de não chamar a atenção dos seguranças. Esse tipo de conduta nos remete a noção de tática, de Certeau (2014), pela maneira como eles produziram a intervenção, transformando aquele cenário que, embora fosse totalmente disciplinado, ainda havia campos de visão não tomados pela segurança, e a possibilidade de reorganizar o espaço, construindo algum tipo de mensagem relacionada a cultura *skateboard* se concretizou com sucesso. Para tanto, se valeram da habilidade para seguir um viés criador que surgia da tensão com o disciplinamento dos espaços.

As situações, ao longo de sua trajetória, o colocaram em contato com uma diversidade de pessoas e experiências que está diretamente relacionada à sua maneira de se construir como artista de rua. Possui um trajeto próprio marcado por muitas viagens e conexões com a cultura de rua; é um exemplo, também, de uma educação

⁸⁴ *Hard Flip* e *Inrrugadus Family*.

⁸⁵ Disponível em: <https://youtu.be/DRsrQV6zUeY>. Acesso em: 26 out. 2024.

focada na atenção (Ingold, 2015) a um modo peculiar, e distinto daquela ideia de conhecimento transmitido de geração em geração, sem pulsão de vida feito um “corpo morto”. O conhecimento sobre arte, na trajetória de Haresh, somado às situações e experiências na rua, possibilitaram a esse interlocutor a construção de um conhecimento técnico próprio (Sigaut, 1994), isto é, a construção de sua própria identidade, sempre atualizada.

Caricaturas, pinturas em camisas, pintura em tela, em aerógrafo e *sprays* são etapas que, para além de uma organização cronológica, destacam o repertório desse interlocutor e sua “caixa de ferramentas” sempre pronta a ser atualizada de acordo com cada situação.

3.2 Rubão

Em 2017, tive contato com Ruben Augusto Montanha Ruiz, conhecido como Rubão. Ele tem 41 anos, nasceu na cidade de Arapongas, no Paraná, morou um tempo em São José dos Campos (SP) e retornou para Arapongas aos 11 anos. Com 21 anos, mudou-se para Imperatriz - MA, em 2004. Em São José dos Campos-SP, teve contato com o skate por via de um amigo de infância, mas já praticava, também, *bicicross* e patins, nesse tempo em que viveu nas Regiões Sul e Sudeste. Em Arapongas, trabalhou na seção de skate da loja *Disco Shop*, de onde obteve patrocínio, e chegou à quinta colocação em um campeonato organizado pela CBK (Confederação Brasileira de Skateboarding), na cidade de Londrina-PR.

Conversando, em março de 2020, ele nos mostrou uma fotografia do *skatepark* do Parque dos Pássaros, que evidencia um pouco da cena da prática de skate em sua cidade natal, e sua própria prática fotográfica. Uma característica comum naquela paisagem era a produção de graffitis de super-heróis, caricaturas, *bombing* e outros grafismos comuns no universo da cultura *skateboard*.



Fonte: Arquivo de Rubão, 2020.

Ainda no Paraná, ele trabalhou por dois meses em uma pequena fábrica de bonés, na qual sua função era customizar esses objetos com desenhos, produzidos com o uso de um aerógrafo. Trata-se de um tipo de pistola ou caneta conectado em um pequeno motor compressor. Por meio desse equipamento, é possível utilizar a pressão do ar para expelir tintas sobre qualquer superfície. Não é uma operação simples, mas um tipo de conhecimento que exige sensibilidade e interação com o equipamento, no sentido de compreender os níveis de pressão, libras utilizadas e a relação com os sons do motor e maneira como a tinta é expelida, e seus traços na superfície. Sobre esse momento, ele relata:

Lá no Paraná, eu comecei a grafitar boné, né, numa fabriquinha lá, com aerografia. Ganhando mixaria mesmo, mas aí, era mais para entrar na área de fazer arte. Daí, eu aprendi a fazer isso, e trabalhei dois meses lá, e ficou em minha cabeça. Daí, vim morar aqui, depois de um tempo e conheci o Tony, aqui, que mora atrás do estádio. E ele foi o cara que me deu apoio, assim... as dicas sobre graffiti comercial. (Ruiz, 2020)⁸⁶

Já na cidade de Imperatriz, Rubão narrou que esse contato com o aerógrafo lhe possibilitou um tipo de ligação com Antônio Francisco do Nascimento, conhecido localmente como “Tony *Grafit*”, que lhe ensinou, tanto sobre as artes como sobre o próprio processo de negociação do trabalho. Ele é conhecido localmente por suas pinturas de viés religioso ou de super-heróis e personagens infantis, e possui

⁸⁶ RUIZ, Ruben A.M. Depoimento oral. Imperatriz: mar. 2020.

experiência em pinturas em tela, parede, metal e com decorações de festas. Ele possuiu uma espécie de oficina na Rua Gonçalves Dias, atrás do estádio Frei Epifânio, onde produz peças de decoração, moveis e outros trabalhos.

Muito diferente da ideia geral e corrente de graffiti relacionado a produção de territorialidades juvenis, o trabalho de Tony Grafit é bastante relacionado a moralidade e representações laborais que são difundidas localmente, principalmente por empresários e lideranças que valorizam uma ideia de trabalho pragmática que só é possível na produção de capital, seja na indústria, na produção agrícola, comercio ou oferta de serviços. Na imagem 33 é possível visualizar um trabalho dele produzido na empresa New Holland⁸⁷, em 2015, e outra arte de viés religioso produzida por ele ao lado de sua residência e oficina.

Imagem 35 - Oficina e alguns trabalhos de Tony Grafit



Fonte: Marmanillo, 2019 e arquivo de Tony Grafit.

Aproximando-se de flanelinhas ou de malabaristas, nos semáforos, verificamos que as narrativas de “desenvolvimento”, em Imperatriz - MA, fazem parte de uma linha que associa trabalho ao fornecimento de serviços, produtos. e outras variáveis que seguem um viés “capitalcêntrico”, que ignora quaisquer outros valores humanos

⁸⁷ Empresa especializada em maquinário e produtos agrícolas.

ou sociais. Essa perspectiva é difundida em importantes centros de produção intelectual e editorial, vinculados ao empresariado local. Portanto, era comum que a primeira geração de pintores artísticos, como Tony Grafit, Kidney Lopes, entre outros, realizassem seus trabalhos em contextos relacionados com instituições religiosas ou econômicas.

Retornando a nossa narrativa, Adriana de Sá (2013)⁸⁸ relata que, assim que Rubão chegou à cidade, acompanhou Tony por um ano e meio, e depois foi se desvinculando, buscando seu próprio espaço. Tal como seu mestre, ele aprendeu a desenvolver pinturas em geral: desenhos, decorações de ambientes e faixas, além do graffiti. Porém, o jovem artista possui a especificidade de desenvolver suas artes em locais que são próprios de seus itinerários no universo *skateboard*: no *skatepark* da Praça Mané Garrincha, no *Meeting pub* que, como já citamos, era um importante local de concentração e que vendia equipamentos de skate. Sobre essa segunda modalidade de atuação, atrelada a cultura *skateboard* e que expressar uma prática livre e mais vinculada ao prazer, ele explica: “Eu gosto de tirar a tensão. De ir lá brincar, desenhar alguma coisa na praça [Mané Garrincha] ou na minha casa, mesmo. Estou pegando serviços por aí, só pra cumprir agenda mesmo” (Ruiz, 2020)⁸⁹. Nas palavras do interlocutor, fica implícita a diferença da prática do graffiti em relação ao lazer e ao trabalho.

Durante a pesquisa de campo, foi possível averiguar que há uma tradição de conhecimento relacionada à prática de skate, que é bastante presente no graffiti produzido por Rubão, principalmente o aspecto lúdico, já que, segundo ele, tal prática teria um significado de “tirar a tensão. De ir lá brincar, desenhar alguma coisa na praça ou na minha casa mesmo”, ou seja, é algo muito próximo de um ideal de liberdade presente na cultura do *skateboard*. Assim, não por acaso, o *skatepark* da Mané Garrincha, as ladeiras da Beira Rio ou o *Meeting Pub*, que eram picos de encontro de skatistas, sejam esses locais onde também se observou a presença do graffiti. Para ilustrar essa relação, dos 18 acompanhamentos realizados ao lado de Rubão, 10 foram em situações que envolviam skate e, 8, em trabalhos que, não necessariamente, eram vinculados ao skate ou graffiti.

⁸⁸ SÁ, Adriana de. *Grafite: a arte que transforma o espaço*. Jornal Arrocha, Imperatriz, n. 19, 2013. Disponível em: <https://issuu.com/imperatriznoticias/docs/vidadeartista>. Acesso em: 7 nov. 2024.

⁸⁹ Relato livre. RUIZ, Ruben A.M. Depoimento oral. Imperatriz: mar. 2020.

Entre março de 2017 e abril de 2022, observamos que a vinculação de Rubão com a prática de skate não se remetia apenas a uma lembrança de infância, mas que lhe possibilitava estimular, manter e projetar seus grafismos naquela cultura juvenil local, na cidade de Imperatriz - MA. Isso ficou evidente quando passamos a frequentar o *skatepark* da Praça Mané Garrincha e o *Meeting Pub*, considerados dois importantes “picos” de skatistas, naquele período. Mas, também eram locais que possuíam os grafismos de Rubão, o que reforçou o desejo de refletir e investigar a relação entre as duas diferentes tradições de conhecimento. Além disso, na própria rede social desse interlocutor foi uma rica fonte para se observar essa relação entre skate e graffiti.

Um primeiro lugar onde estabelecemos contato direto com Rubão, em 2017, foi justamente o *skatepark* da Praça Mané Garrincha. Contudo, já observávamos seus grafismos nessa praça, desde 2015 e de períodos anteriores, por meio de fotografias disponibilizadas pelo fotógrafo Daniel Senna. Tal situação nos possibilitou a formação de um arquivo, e de condições para a efetivação de encontros (Fabian, 2005), bem como uma série de situações e reflexões que apontam, que antes mesmo de se iniciar a pesquisa de modo institucional, já havia algum sinal de imaginação sociológica (Mills, 2009), desenvolvida naquele contexto.

Imagem 36 - Rubão skatista e seu the Wall ride



Fonte: Marmanillo, 2017.

Com um estilo “insano”, como dizem os colegas do skate, a “remada” feita por Rubão impressionava grande parte dos praticantes, dos “picos” da cidade. Mais que

isso, a velocidade, o corpo inclinado e o olhar resignado refletiam uma postura despojada diante dos riscos e na execução de manobras, algo que também aparece presente em sua arte cheia de liberdade, quando a executava nos “picos” de skate. Os primeiros registros de graffiti que temos dele, são uma “fênix” e “uma mão segurando o skate”, produzidos em 2013, no *skatepark* da Mané Garrincha.

De maneira similar, o próprio artista, quando grafitou a *tag* “hip-hop”, faz referência a outra experiência vivida por ele, no evento “Hip-hop na Mané”, ocorrido em 16 de fevereiro de 2013. Na postagem⁹⁰ de Denis Marinho, publicada dias antes do evento, foi anunciado que aquela atração cultural contaria com batalha de MC’s e com os “grafiteiros” Rafa, Eder Areia e Rubão, demonstrando que já havia um reconhecimento do artista em questão, entre os organizadores do evento.

Imagem 37 - Rubão no Hip Hop na Mané



Fonte: YouTube⁹¹.

Por meio de uma reportagem, veiculada na TV Mirante (Imagem 37), em 18 de fevereiro de 2013, foi possível visualizar, em primeiro plano, o MC Davis Brown, e um outro MC segurando uma Bíblia, enquanto, em terceiro plano, estava Rubão, de camisa verde, preparando a parte detrás da rampa, para realizar a arte, bem como sua lambreta vermelha. Quando analisamos a relação entre os artistas e os organizadores do evento, notamos que, dos três anunciados, apenas Rafa era próximo de uma cultura

⁹⁰ Disponível em: <https://goo.su/YvEZJfz>. Acesso em: 02 out. 2024.

⁹¹ Disponível em: <https://goo.su/s0fYT>. Acesso em: 04 nov. 2024 (Frame do min 2:00).

Hip-hop, enquanto Eder Areia e Rubão não seguiam esse viés – talvez por serem cristãos –, não dançavam *break dance* nem apreciavam o estilo de música.

Por meio do trabalho fotojornalístico de Daniel Sena, publicado na sessão Imperatriz Fotos, no Jornal local “Correio” (5 e 6 de maio de 2013), há um pouco mais da atuação de Rubão no referido evento. Na sequência de oito fotografias(Imagem 38), é possível observar uma narrativa coerente, mas não totalmente ordenada, que aponta algumas etapas, como: ter um esboço da arte em um papel, transportar e organizar os equipamentos, preparar o suporte par receber a arte, se valer de técnicas que possibilitem simetria e proporcionalidade (barbante), entre outras.

Imagem 38 - Cobertura jornalística sobre Rubão

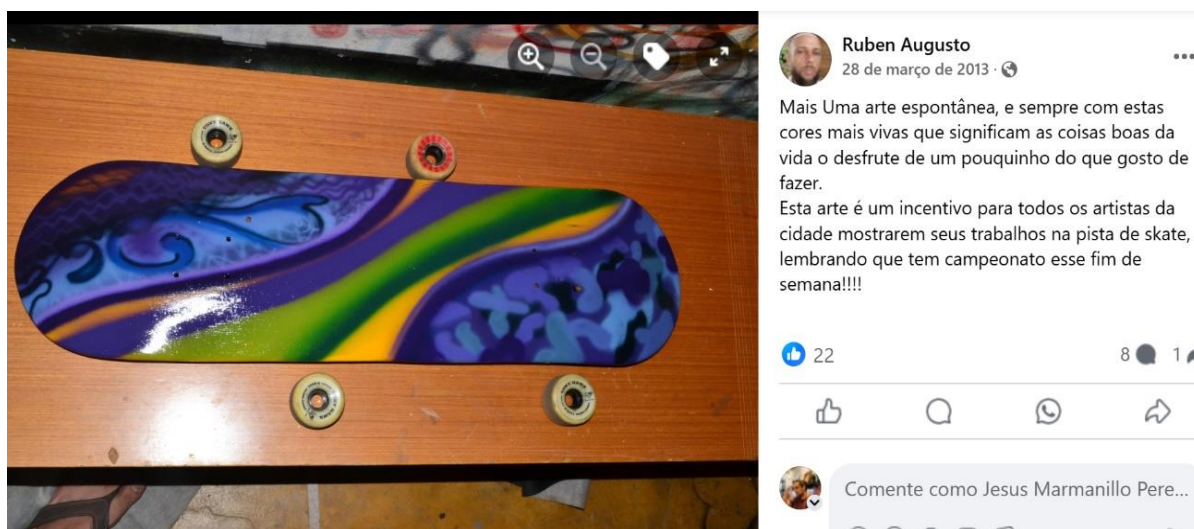


Fonte: Facebook, 2013.⁹²

⁹² Disponível em: <https://goo.su/WmNuvXa>. Acesso em: 04 nov. 2024.

Os diferentes tipos de pintura, com pincel de rolo, pincel simples e pistola de gravidade, foram captados pelo fotógrafo, assim como diferentes movimentos e posturas indicados nas imagens. É importante ressaltar que esses registros foram influenciados pela relação existente entre o fotógrafo e Rubão, já que participavam de um mesmo grupo de fotógrafos que se reunia para fazer registros da cidade. Principalmente os anos de 2012 e 2013 foi possível observar uma série de fotografias em sua rede social facebook, contendo a assinatura “Rubão Fotos”, nelas foi possível observar uma série de atores sociais vinculados a arte de rua como o grupo de malabaristas de rua, o próprio Daniel Sena. Dentre muitas, nos chamou a atenção uma fotografia (Anexo 3) postada em 16 de dezembro de 2012⁹³, com a legenda “Eder Areia em mais um treino noturno com seu varial nose grab” Além de demonstrar seu conhecimento com uma fotografia mais especializada na prática de skate, a fotografia ainda sinaliza a aproximação dele com Eder Areia na pista de skate na Praça Mané Garrinha. Navegando pelo perfil dele foi possível visualizar, também, uma postagem em março de 2013, na qual exibe um shape grafitado com um aerógrafo.

Imagem 39 - O shape grafitado de Rubão



Fonte: Facebook, 2013.⁹⁴

⁹³ Disponível em: <https://goo.su/A0QmG>. Acesso em: 04 nov. 2024.

⁹⁴ Disponível em: <https://goo.su/VHTqcx5>. Acesso em: 04 nov. 2024.

O shape grafitado em si já simboliza bastante uma forma desse interlocutor conectar diretamente as duas práticas. O texto que acompanhava a fotografia postada ressaltava aquela experiência artística dele no shape e incentivava que outros artistas expusessem seus trabalhos na pista de skate, reforçando, assim seu laço com a Praça Mané Garrincha. Vale ressaltar que a relação entre skate e arte já foi objeto de estudo de pesquisas como a de Cupertino (2016), que analisou a relação entre arquitetura, skate e corpo por meio do estudo de caso de um skatista, fotógrafo e artista, chamado Fabiano Rodrigues, em São Paulo. O pesquisador enfatiza que a produção visual, o graffiti e a arquitetura urbana estão totalmente inseridas na cultura do skate, destacando que muitos skatistas transitam pelos campos da fotografia e do graffiti.

Imagem 40 - Rubão e Eder grafitando a pista



Fonte: Rubão, 2020.⁹⁵

O itinerário de Rubão é interessante no sentido de apontar sua conexão com o skate, a arte e outros dois interlocutores com características similares. Como mencionado muitas vezes, nesse trabalho, um rico campo de observação é o próprio

⁹⁵ Da esquerda para a direita: Passarinho de boné branco, Fabiano, Branquelo de chapéu marron, Maxwell de camisa Branca, Eder Areia de camisa regata e calça jeans e Rubão de camisa vermelha.

skatepark da Praça Mané Garrincha, local que reúne os jovens com características mais *underground* da cidade. Isso pode ser observado em uma fotografia (Imagem 40) que mostra um grupo de amigos bebendo, grafitando e conversando naquele lugar, na noite de 05 de janeiro de 2013. Nessa imagem, identificamos Edson Lima da Silva Junior, de chapéu branco, conhecido como “Passarinho”, que na época possuía 24 anos. Além de frequentar aquele “pico”, ele também trabalhava como tatuador. No mesmo contexto, estavam dois skatistas, um conhecido como Fabiano, e o outro era o Maxwell, que já promoveu alguns eventos de competição, mobilizando praticantes e outros segmentos da cidade. Naquela concentração, Rubão teve um papel fundamental, já que foi o responsável por levar o compressor, as tintas e a pistola de gravidade.

A primeira coisa que nos chamou a atenção, foi a maneira como skates e equipamentos de artes aparecem dispostos naquele ambiente, algo bastante simbólico, pois, como já mencionamos, as disposições dos artefatos de ambas as práticas também denotam a relação entre elas. No lado direito da composição, observamos Eder Areia⁹⁶ usando máscara de pintura profissional, tênis próprio para a prática de skate, e colocando tinta no reservatório da pistola de gravidade. Ao conversar com Rubão sobre essa situação dos registros daquela noite, ele explicou:

Rubão: Olha ai na praça! Os barrigudos, de cachaça.

Marmanillo: Isso foi quando, Rubão?

Rubão: Isso foi em 2013.

Marmanillo: Quem é esse rapaz?

Rubão: É o Eder. Eu incentivando eles com todos meus materiais. Olha aquela caixa lá, oh! Daí, eu disse, “ah bicho, tu só mexe com pincel. Que é isso? Vamos usar as pistolas também”.

Fizeram até uma foto d’eu pulando ele. Ele bêbado no meio da pista e eu lá, o pulando.⁹⁷

Rubão recordou e situou aquele momento lúdico marcado por diálogos, graffiti e manobras de skate, apresentando uma sociabilidade juvenil definida pela confluência dessas práticas. Ele explicou que levou seus próprios equipamentos guardados em uma caixa plástica para incentivar os amigos, e nesse contexto estimulou Eder Areia a variar sua técnica de grafismo. Ressaltamos que a compreensão de sociabilidade, explorada nesta pesquisa, ancora-se na concepção de Simmel (2006), para quem, sociabilidade

⁹⁶ Assim, é importante compreender que Eder Areia é o irmão mais novo de Edney Areia, e filho de Kidney Areia, que já era um artista plástico na cidade. De maneira geral, o trabalho deles é marcado preponderantemente pelo uso de pinceis e telas.

⁹⁷ RUIZ, Ruben A.M. Depoimento oral. Imperatriz: mar. 2020.

significa um tipo de associação e símbolo que adquire uma forma autônoma e lúdica, seguindo o fluxo de um jogo prazeroso. Sendo autônoma, ela se desvincula dos conteúdos individuais e exige um tato dos participantes, para se tornarem sociavelmente iguais, compartilhando a satisfação de estar socializado. Em outros termos, poderíamos afirmar que, apesar de algumas especificidades dos participantes daquela situação, o prazer da companhia e o compartilhamento dessas práticas, eram os elementos que geravam algum tipo de compensação emocional que iriam muito além daqueles primeiros motivos que os levaram para a mesma praça, anos antes.

Compartilhando tempo, bebida e conhecimentos sobre manobras de skate e técnicas de grafismo, aqueles seis rapazes ultrapassaram um simples processo de socialização, de busca de relaxamento e prazer, para a construção do que Simmel (2006) chama de forma social, ou seja, independentemente dos motivos que os levaram a frequentar aquele lugar, a partir dali, passam a algo distinto a partir daquelas interações. Ao compartilhar os mesmos registros fotográficos (Imagem 40) com Eder Areia, ele explicou o aspecto lúdico e prazeroso de estar junto naquela noite, reforçando a narrativa de Rubão e as próprias expressões engajadas desenvolvidas por eles nas imagens.

Um outro dado muito importante que observamos, também, foi a difusão de um conhecimento técnico sobre *grafitti*, pois, tratava-se do momento pioneiro em que tais equipamentos passavam a se associar com aqueles praticantes de skate⁹⁸, ou seja, quando o graffiti, de fato, chegou na pista. Antes disso, entre 2009 e 2011, a única grafia realizada na praça foi a sigla CUFA, como nos relatou Divino Freitas, um skatista veterano, e colega naquele lugar.

Como já citado anteriormente, lá também foi o lugar de encontro entre Rubão e H.K. em 2014. Naquela situação, Haresh usou o motor compressor com a pistola de gravidade de Rubão, para fazer o personagem Macaco Max (Imagem 41), do épico filme “O planeta dos macacos”. Segundo Rubão, ocorreu uma dificuldade na finalização da mão direita do macaco, exigindo que ele mesmo finalizasse essa parte do graffiti.

⁹⁸ Apesar do irmão mais velho de Eder já ter tido contato com esse tipo de técnica, para o próprio Eder, se tratava de uma novidade.

Imagem 41 - Rubão e H.K. em 2014



Fonte: Arquivo de Rubão, 2021.

Na tarde de 19 de março de 2017, tivemos a oportunidade de encontrar com Rubão e informações sobre alguns significados de seus graffitis. Naquele momento, a disposição dos graffitis já era totalmente distinta da que observamos entre 2013 e 2015. Nesse sentido, Rubão relatou:

Tinha um macaco desenhado [(Imagem 38)] ali, que o Erick Koury [H.K.] fez. Tem umas caricaturas ali atrás, a foto dele. Ali, a gente tinha feito uma arte. Aqui tinha, a gente tinha uma Fênix gigante, aqui, e agora tem umas três ou quatro artes: uma é minha, *the wall ride* [(Imagem 34)] é meu, aquele “hip-hop”. Eu, na verdade, não tive tanta criatividade nesses dias, mas eu queria garantir os meus murais. Então, na hora que eu quiser apagar aquele ali, eu apago e faço outra coisa mais legal, que são os melhores lugares aqui da frente. Quem quiser que faça em outro lugar onde ainda tá branco. (Ruiz, 2017)⁹⁹

De acordo com o relato, é possível perceber um tipo de organização “interna” em relação aos suportes. A questão do “espaço garantido” é um ponto observado ao

⁹⁹ RUIZ, Ruben A.M. Depoimento oral. Imperatriz: mar. 2017.

longo dos itinerários de todos os artistas urbanos da cidade, na maneira como eles tentam se projetar e adquirir visibilidade. Assim, a pista da praça Mané Garrincha pode ser compreendida como um interessante campo onde se delinearam as primeiras tensões entre os artistas.

Dos quatro artistas observados na cidade, a relação de Rubão com o *Meeting Pub* é a que mais se destaca, em especial com a “lojinha do Russo”, montada no primeiro andar daquele prédio, no início de 2019. Um dos proprietários, Francisco Gomes Araujo, conhecido como Charlie, explicou que Rubão foi um dos maiores incentivadores desse empreendimento especializado em skate, contribuindo com dicas sobre esse campo. Outros skatistas próximos, e que já trabalharam lá, como Icaro Amorim, também reforçam essa narrativa. Essa vinculação entre Rubão e a “lojinha do Russo” ficou mais evidente, para mim, durante a produção da *live* “Skate em Imperatriz: Conversas e Biografias”, realizada no dia 13 de outubro de 2021.

Naquela situação, ele levou uma série de *shapes* de vários estilos, pertencentes a “lojinha do Russo”, e alguns estilizados com a logomarca do grupo *Inrrugadus Skateboard*. Lá, expôs e explicou o funcionamento de um skate simulador de *surf*, um *skate street longboard*, e falou do modelo “tubarão”¹⁰⁰, além de ter produzido o próprio painel de fundo da *live*. Provavelmente, ele seja um dos artistas que possui maior respeito e presença no *Inrrugadus Family* e, ao acompanhá-lo por esses espaços, tive a experiência de participar de três “*sessions*”¹⁰¹ de descidas de *long board* nas cidades de Imperatriz e João Lisboa¹⁰².

Tal contexto demonstra algo similar ao que Domingos, Silva e Zanetti (2022) observaram em cidades metropolitanas do Estado de São Paulo. Para essas pesquisadoras, ocorrem trocas simbólicas e imagéticas entre skatistas e artistas urbanos. Para esses autores, existem tanto skatistas praticantes de graffiti, quanto praticantes de graffiti que são skatistas e essas interações entre práticas devem ser analisada de acordo com a perspectiva da *cidadinidade*, noção analítica que possibilita compreender o desenvolvimento dessa cultura segundo as práticas e representações de indivíduos e grupos, entendidos como atores sociais, e como uma relação dinâmica

¹⁰⁰ O modelo Shark (tubarão) é um modelo skate cujo shape possui uma forma similar ao desenho de um tubarão. Foi bastante popular durante as décadas de 1970 e 1980.

¹⁰¹ O mesmo que rolê. Saída em grupo para explorar os locais skatáveis da cidade (picos).

¹⁰² No ano de 2014, Rubão participava de um grupo de *Drift Trike* e *Long Board*. Por meio do vídeo – Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lwQ9J-LgQxA> Acesso em: 04 nov. 2024.

entre um ator individual (ou coletivo) e o objeto urbano (Domingos *et al.*, 2022, p. 221).

Essas autoras recorrem à geografa Isabelle Berry-Chichaoui (2009), que prioriza a reflexão sobre práticas e representações a partir dos processos de interação, mais especificamente, na maneira como as interações possibilitam a construção de territórios coletivos, e o papel das memórias nessas construções. Justamente por acreditarem em abordagens como essa, que priorizam os processos de interação, os deslocamentos e dinâmicas da cultura, é que consideramos impossível compreender o itinerário de Rubão fixando em um espaço específico, e não considerando as interações estabelecidas durante seus trajetos cotidianos.

Dialogando com essa perspectiva apresentada, observei que alguns muros abandonados de Imperatriz carregam o graffiti livre e por prazer, marcando territórios de prática de skate e renunciando a aproximação entre os dois tipos de arte urbana que constituem aquela cultura juvenil local. Concordando com Young (2014), é bastante complicado categorizar a cultura *skateboard* e o graffiti, como grupos distintos a partir das especificidades de suas práticas. Ela explica que os artistas de rua não devem ser isolados num grupo distinto, enfatizando que alguns começaram como pichadores ou skatistas, sendo bastante frágil substancializar o debate ou criar conclusões apressadas. Com base nesses pesquisadores, compreendemos que, tanto o graffiti quanto o skate, seriam elementos que compõem uma cultura local, dialogando com vários outros aspectos, como as próprias interações estabelecidas entre os praticantes.

O itinerário de Rubão demonstra como é problemático tratar uma realidade complexa, em termos de “gavetas”, ou áreas com fronteiras intransponíveis. Em nosso campo de pesquisa, era muito comum observar paredes, rampas ou outros suportes com grafismos que remetiam à temática do skate, ou mesmo, ver o próprio artefato grafitado com desenhos ou nomes dos grupos. As cores, os adesivos e vários outros símbolos revelam quão forte é a presença do graffiti no mundo do skate, e o quanto esse último também é inspiração na produção dos grafismos. Além de observar isso na Praça Mané Garrincha, em algumas situações, também, acompanhamos Rubão em outros locais da cidade, para desenvolver a modalidade *street* (skate de rua).

Uma outra perspectiva observada no cotidiano de Rubão foi a da produção de graffitis comerciais, pinturas residenciais e produção de letreiros que o aproximam das

características dos primeiros trabalhadores desse ramo, na cidade. Nesse âmbito, era comum ouvir seus relatos sobre a desvalorização do trabalho e sobre técnicas corporais e conhecimentos utilizados para poupar energia e materiais, caracterizando uma maneira de manter a existência e adaptação, no contexto de trabalho precarizado. Poderia ser uma posição do braço diferenciada, para conseguir executar um movimento repetitivo ao longo de uma superfície extensa e de difícil acesso, por um tempo prolongado, ou o próprio o uso do motor compressor, ao invés de *spray*, como maneira de economizar com tinta. Ele possuía um repertório próprio para economizar materiais, tempo e seu próprio organismo. Sobre o contexto laboral local, ele comenta:

[...] o povo é muito canguinha, né, véi. Só dá valor a impressão. **Ah, o cara, para botar uma impressão digital, ele paga mil e duzentos. Eu sei fazer isso também, né. Mas quando é um cara, lá, pra fazer manualmente, ele não paga não.** Aí, tem que ser barato. **Não pode cobrar 110 pelo metro pintado. Tem que cobrar R\$ 25, no máximo.** Os caras chegam lá com tudo prontinho, parafusa na parede, aí pode. **Agora, o artista não pode ganhar esse dinheiro.** (Ruiz, 2020)¹⁰³

A fala de Rubão nos faz perceber que o ele lida com muitas variáveis, ao oferecer seu trabalho. Indo, desde a questão do uso das tecnologias gráficas e de impressão até a moralidade local, que reafirma um baixo valor para a arte. São aspectos que entram em seu cálculo, ao pensar suas estratégias de inserção e manutenção nesse campo de trabalho. Além dos diálogos, pude observar nove situações, entre os anos de 2020 e 2022, em que Rubão desenvolveu o graffiti enquanto trabalho e modo de subsistência material.¹⁰⁴ Em um desses encontros¹⁰⁵, ele me mostrou um restaurante popular, cujo preço da comida era muito mais baixo que o normal, na cidade. Nesse lugar, observei *hippies* e artistas de rua forasteiros, e dialogávamos sobre o valor nutritivo daqueles alimentos. Falávamos sobre fogões elétricos e a possibilidade de produzir boas refeições com baixo custo.¹⁰⁶

No dia 18 de fevereiro de 2020, foi, de fato, a primeira vez em que observei Rubão utilizando suas habilidades no grafismo para o desenvolvimento de trabalho

¹⁰³ RUIZ, Ruben A.M. Depoimento oral. Imperatriz: mar. 2017.

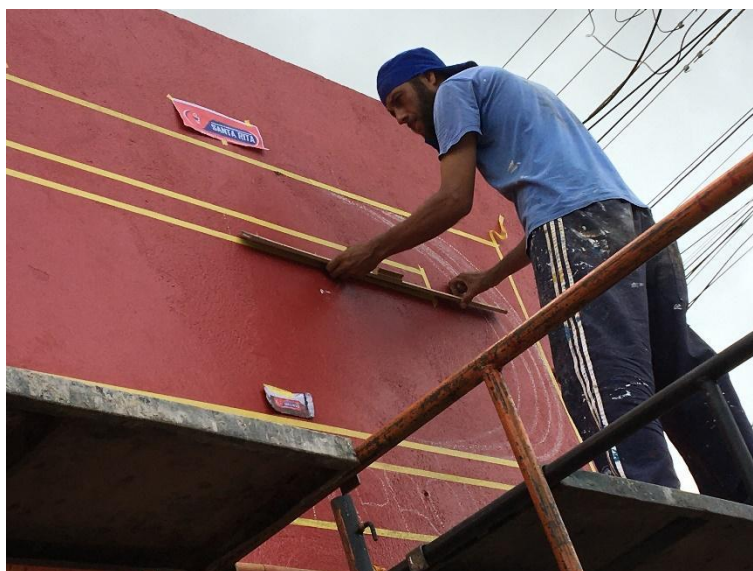
¹⁰⁴ O observamos em sete trabalhos.

¹⁰⁵ Fabian (2005) explica que uma característica lógica do encontro é a reciprocidade, ou seja, as partes deviam se movimentar no mesmo sentido de encontro, e não ter um tipo de “acerto ao alvo” (*treffen*), no qual, um lado age sobre outro. Por outro lado, Da Matta (1985) comenta a importância dos aspectos carismáticos e extraordinários, existentes nas relações entre pesquisador e nativo, como possibilidade de aproximação dos universos de significação, resultando, também, em uma forma de encontro.

¹⁰⁶ Eu explicando que ele poderia fazer um cuscuz e comer com ovos.

remunerado. Por volta do meio-dia, no sol escaldante de Imperatriz - MA, encontramos Rubão na Avenida Jacob do bairro Parque Amazonas, sobre um andaime, fazendo o letreiro da farmácia popular Santa Rita. Naquele contexto, a visualidade dele era totalmente distinta daquela do Rubão da Praça Mané Garrincha. Ali, as roupas leves e mais curtas que facilitavam os movimentos do corpo, cederam lugar para calças, camisas e chapéu com mais volume, utilizados como meio de proteção para o sol. Naquele primeiro contato com essa realidade laboral, notei Rubão com o aspecto cansado, naquele dia bastante ensolarado, manuseando trena, fitas e se colocando em um andaime, na produção do letreiro de uma farmácia.

Imagem 42 - Rubão fazendo um letreiro em uma farmácia



Fonte: Marmanillo, 2020.

Contudo, essa transformação de visualidades não se tratava de uma regra, embora ocorresse na maioria das situações laborais. Transitando pelo cruzamento das ruas João Lisboa com a Rio de Janeiro, no bairro Entroncamento, observamos, em 12 de setembro daquele mesmo ano, Rubão produzindo o letreiro de uma loja de tapeçaria automotiva. Nessa outra situação, já se aproximava de uma visualidade skatista, utilizando bermuda e tênis próprio para aderência aos *shapes*. Nesse tipo de trabalho comercial, foi comum observar os proprietários falarem sobre prazos, exercerem um tipo de vigilância esporádica sobre o trabalho, manifestando interações totalmente distintas daquelas observadas na Praça Mané Garrincha. Situações e papéis distintos possibilitavam “*scripts*” específicos para as interações no âmbito laboral, pois, só

naquele médio tempo de observação, o vi prestando serviços para um dono de motel, um empresário jovem de família conhecida na cidade, um bar LGBTQI+, pequenos comerciantes locais, entre outros.

Embora, na maioria das vezes, ele trabalhasse de forma solitária nos ambientes, foi interessante a situação em que ele trabalhou na ampliação do Motel Afrodite, localizado na Avenida Pedro Neiva. Lá, o trabalho dele era sincronizado com o trabalho dos pedreiros, já que caracterizava uma das etapas da produção dos novos apartamentos do motel. Assim, conforme os novos cômodos eram construídos, ele já teria mais paredes para pintar, e em seguida, vieram outras etapas relacionadas a mobília e decoração.

Imagem 43 - Rubão no ambiente de trabalho



Fonte: Marmanillo, 2022.

Seja no motel da Avenida Pedro Neiva ou na farmácia bairro Parque Amazonas, uma situação em comum, que observei em todos os espaços, era o processo de interação de Rubão com o ambiente circundante. Sendo mais que uma peça especializada, dentro de uma engrenagem, ele possuía seus próprios itinerários e percepções, e isso ficou evidente na mesma rua do Parque Amazonas, onde trabalhava na farmácia. Lá, havia outros pequenos comércios com seus trabalhos nas paredes

frontais das edificações, revelando outras interações, desenvolvidas naquele mesmo ambiente.

Já no motel, dialogamos com os trabalhadores da construção civil a respeito de bicicletas, prazos, entre outros temas. Lá, ele me mostrou a cozinha do lugar, um ponto estratégico de onde podíamos obter água e café, com as funcionárias que lá trabalhavam. No corredor que conectava a cozinha aos quartos, brincávamos e comentávamos sobre o “gosto musical duvidoso” dos clientes e demais sons que ecoavam de lá. Café, água, diálogos esporádicos e jocosidades podem ser compreendidos como parte do processo, um tipo de técnica para gerar ânimo e um resultado eficaz, tais como os talismãs interpretados por Mauss (2003), nos contextos de caça; um tipo de ruptura com aquele contexto de forte exposição à fragmentos de tinta e pouca ventilação do ar. Ele compunha aquela paisagem de tarefas e de forma bastante lúcida, brincava com a situação demonstrando técnica e auto reflexividade. Em outro breve momento de descanso, naquele local, ele olhou para a hidromassagem em construção e comentou sobre os altos valores que custariam aqueles quartos, e que provavelmente não teria recursos para levar a própria namorada naquele lugar.

Por fim, chegamos em algo semelhante ao seu trânsito entre as práticas de skate, graffiti livre e o graffiti comercial, ou seja, a capacidade de se movimentar, não apenas entre ambientes, mas dentro dos próprios ambientes, elevando, portanto, o nível de complexidade da compreensão desse interlocutor, que se constrói como pessoa nesse gesto de “caminhar”, portanto, em um processo que antecede a especialização dos papéis e lugares. Ele se (auto) produz nesse devir interacional com o ambiente e pessoas que possibilitam, tanto a construção e atualização de conhecimentos quanto os sentidos que movimentam seus trânsitos. As últimas notícias que tive de Rubão foram em 27 de junho de 2024, quando realizamos uma chamada de vídeo, e, por suas roupas de frio e relato, soube que tinha retornado para sua cidade natal, Arapongas-PA, em 13 de junho daquele ano. Naquele contexto de 14 graus, ele comentava sobre o frio e me falou sobre seu processo de adaptação ao lugar, citando os trabalhos, o patrão.

3.3 Eder Areia

Eder Areia possui 32 anos, e reside no bairro do Bom Jesus, localizado à cerca de 10 km do centro de Imperatriz - MA, nas mediações do Residencial Teotônio Vilela. Ele é filho de Kidney Lopes, um paraense que se iniciou no trabalho com pinturas publicitárias (letreros e desenhos), em lojas da área comercial da cidade de Imperatriz - MA, a partir de 1959. Vale ressaltar que seu pai é bastante relacionado¹⁰⁷ com um artista local chamado Ton Neves¹⁰⁸, que chegou à cidade na década posterior. Já, o irmão de Eder, o Edney Areia, era conhecido inicialmente, na arte local, como uma espécie de continuador dessa tradição da família, ganhando bastante destaque na mídia local.

Apesar desse contexto social, Eder Areia traçou uma trajetória distinta dessa tradição de conhecimento artística, embora traga consigo algumas características comuns. Ele integrou-se em sociabilidades juvenis em torno da cultura *skateboard*, obtendo um estilo de vida, itinerário urbano e influências que o tornaram um dos artistas mais heterogêneos, dentre os quatro, observados, com um trânsito que vai, desde as instituições religiosa e familiar até a cultura de rua, presente na prática do *skate street*. Mescla, portanto, um estilo que traz elementos da tradição técnica de seu pai, Kidney Lopes, com uma visualidade que expressa subversão, reflexão e ruptura, para o qual canaliza seu espírito inquieto e crítico.

Ele relatou que nunca teve um ensinamento direto sobre arte, em casa, mas que, foi, em maior parte, por meio da observação e engajamento, que teve uma experiência e aprendizado. Nesse âmbito familiar, ainda citou que ocorria um tipo de competição saudável com o irmão, no sentido de aprimoramento de técnicas e estilos. Tal relato nos remeteu à lembrança do concurso “Imperatriz em tela”¹⁰⁹, ocorrido em

¹⁰⁷ Essa relação de amizade foi uma base importante para que eles desenvolvessem um conhecimento sobre artes plásticas, e isso pode ser observado na entrevista, presente no vídeo “Ton Neves e Kydney - Artistas Plásticos de Imperatriz, MA”, na qual Kydney Lopes relata que eles iniciaram juntos, apoiando-se mutuamente, compartilhando experiências, dificuldades e acertos. Em outro momento, explica que certa vez produziram uma tela em parceria, cuja divisão do trabalho era baseada na melhor habilidade de cada um: Kydney iniciou pelo céu e Tom Neves pela terra. Enfim, são migrantes de origem humilde, cujo aprendizado na pintura em telas estava relacionado às experiências laborais cotidianas e às trocas de conhecimento desenvolvidas no âmbito da amizade.

¹⁰⁸ Nascido em Pedreiras-MA, José Antônio Neves Silva é filho de pai agricultor e mãe costureira. Chegou à Imperatriz na década de 1980, e já realizou diversas exposições e trabalhos, de lá para cá.

¹⁰⁹ Trata-se de um concurso promovido pela prefeitura, desde o ano de 2010.

novembro de 2014, no qual Eder Areia ganhou o terceiro lugar, ao lado do pai e irmão que conquistaram, respectivamente, primeiro e segundo lugar.

Em período posterior, teve contato com a prática de skate, graffiti de rua e cultura musical juvenil, que marcou as décadas de 1980 e 1990. Na relação entre skate e estilo musical, Brandão e Machado (2021) observam que, desde as revistas especializadas até as estampas de camisa e grafismos nos *shapes*, faziam referência a bandas punks, a partir da segunda metade da década de 1980, valorizando bandas nacionais e estrangeiras. Buscando, em outros estudos especializados, e em relatos de praticantes, esses autores observam que o estilo punk-rock foi um dos responsáveis pela popularização do skate na década de 1980. Contudo, eles notam que também ocorreu uma relação entre skate e Hip-Hop, principalmente, na transição da década de 1980 para 1990. Por meio dos estudos de Dayrell (2003), é possível compreender que a relação entre música e juventude resulta geralmente em laços de sociabilidade e experiências que possibilitam, aos praticantes, ultrapassarem os limites dos bairros e ampliar os domínios do espaço urbano. Dessa forma, compreende-se que,

A música, para o skatista, é uma espécie de narrativa que proporciona não somente concentração e ritmo à sua performance, mas também uma espacialidade outra, talvez a da subjetividade, através da qual a cidade é *in-corporada*, ou seja, culturalmente absorvida pelo corpo. (Azevedo e Pereira, 2020, p. 24)

Foi nessa relação, entre música, skate e graffiti, que Eder Areia passou a se distinguir do irmão mais velho e aproximar-se dos outros dois colegas de skate e arte de rua, Rubão e H. K. De modo mais preciso, esse processo ocorreu, aproximadamente, em 2005, quando Eder deixou o cabelo crescer, colocou alargador na orelha esquerda e passou a apreciar o estilo de música metal. Em 2009, já praticava skate nos principais “picos” do centro da cidade.

Em 2012, engajou-se em um movimento social de viés religioso, chamado “Petra-missões urbanas”, que aglutinava jovens com esse estilo de vida similar, ligados a prática do hip-hop, das variantes do *rock’n roll*, patins e *skate*. Tratava-se de um grupo atualizado com a linguagem e estilo juvenis contemporâneo. A partir dessa inserção, verificamos que ele participou, junto com Denis Marinho¹¹⁰, de uma ação no

¹¹⁰ Como mencionado, anteriormente, Denis Marinho era um importante nome na cena Hip-hop local e coordenador local da Central Única das Favelas, em Imperatriz - MA.

Dia das Crianças de 2012, no antigo prédio abandonado da CAEMA¹¹¹, no bairro conhecido, também, como CAEMA.

Na parede (Imagem 44), ele produziu várias mensagens com letras desenhadas que podem ser interpretadas como graffiti *hip-hop*, mas que não podem ser desvinculadas de seu contato com o próprio ofício de sua família, que incluía a produção de letreiros para lojas e comércios. A mensagem produzida remetia aos direitos das crianças, trazendo o desenho de brinquedos entre as letras. A parede continha, ainda, a pixação “+ Além Profeta MC”, de Denis Marinho, compondo a intervenção.

Imagem 44 - O Graffiti engajado de Eder Areia



Fonte: Babaçu, 2011.

Contudo, essa relação não se encerra nessa situação, já que, posteriormente, Eder Areia foi convidado para desenvolver seu graffiti no evento “Hip-hop na Mané”, ocorrido em 2013. Naquele mesmo ano, ele produziu a *tag Hip-Hop* no chão da Praça da Bíblia, local de maior concentração dos praticantes do Hip-hop, naquela época. Na

¹¹¹ Companhia de Saneamento Ambiental do Maranhão.

imagem, também o observamos realizar um graffiti em uma escola de um bairro periférico, chamado Parque Alvorada. Essa situação foi mediada por Thalita Feitosa Freitas Martins¹¹², que possuía aproximação com o Petra, e participava de um grupo de *break dance* vinculado ao “Casarão – casa do Hip-hop”, organizado por Denis Marinho.

Esse interesse e potencial artístico de Eder Areia, e seu uso para causas sociais surgiu, em grande medida, da sua aparição e realização de seu primeiro trabalho no *skatepark* da Praça Mané Garrincha. Ele possuía toda a estética juvenil urbana que, geralmente, é um foco desses tipos de agrupamentos religiosos, e ao mesmo tempo, sua socialização primária era bastante próxima desse tipo de instituição, já que vinha de uma família adventista.

Imagem 45 - Eder e sua arte na pista da Mané



Fonte: Eder Areia, 2009.

¹¹² Ela também era amiga de Eder Areia, e eles dividiam espaços comuns nesse trânsito por situações sociais.

Na imagem, observamos o primeiro graffiti de Eder na cidade. Produzido em 2009, mesmo ano em que se iniciou na prática do skate, e passou a frequentar a Praça Mané Garrincha. Ele comentou que a primeira arte tinha o sentido de lutar contra uma visão estigmatizadora sobre o skate local, que, antes de se tornar esporte olímpico, era visto como prática marginal, na cidade. Então, a mensagem transmitia a necessidade de “uma dose de visão”¹¹³.

A aproximação com Eder Areia estava relacionada com uma situação envolvendo os dois interlocutores apresentados anteriormente. H.K. e Rubão possuíam uma relação de conflito, que expressava uma disputa territorial em espaços da Praça Mané Garrincha. Tal conjuntura deixou-me em uma situação frágil, em relação ao contato com Haresh, meu primeiro interlocutor, e com quem tive maior contato. Apesar de conhecer Rubão desde 2017, a partir de 2020, com os acompanhamentos cotidianos, junto com Haresh, tive que administrar tal circunstância até 15 de setembro de 2021, quando descobriu que Rubão tinha produzido o painel de fundo do programa “Skate em Imperatriz: conversas e biografias”, que eu coordenava, rompeu relações comigo, naquele 15 de setembro de 2021. Diante daquele contexto, e após 1 mês de falecimento de meu orientador, Professor Mauro Koury, me vi obrigado a reiniciar todo o processo de inserção em campo, com outros interlocutores: traçar estratégias que possibilitassem a continuidade da coleta de dados, resultando em uma maior aproximação com Eder, Rubão e Edney Areia.

Quase 1 mês depois da ruptura, consegui contato com Eder Areia e marcamos um encontro, no dia 22 de outubro, às 17:00h na Praça Mané Garrincha. Naquele contexto em que tive contato com suas características, que o diferenciavam dos dois anteriores, atestando que não se tratava apenas de um artista urbano do graffiti ou skate, mas era, também, pai e marido, e, portanto, seu trabalho estava atrelado a um contexto mais complexo que os anteriores, pois, além de uma forma de lazer e trabalho para sustento próprio, Eder necessitava manter sua casa e família. Diferentemente dos interlocutores anteriores, que residiam na área central e possuíam experiências de outras cidades, Eder Areia residia distante do centro e deslocava-se em uma bicicleta antiga e sem freio, salientando uma condição econômica mais frágil. Apesar de já estar inserido em um contexto de “maiores” responsabilidades relacionadas a criação do

¹¹³ AREIA, Eder. Depoimento oral. Imperatriz: ago. 2024.

filho e manutenção da família, ele é o mais jovem, dentre os três interlocutores mencionados.

Naquela conversa, algumas vezes, ele comentou que a situação de trabalho estava difícil e indagou se eu não teria algum projeto ou algo assim. Diante disso, me comprometi a conseguir materiais de pintura, e autorização para utilizar parte do muro frontal da universidade, mas expliquei que necessitaria de informações sobre a arte, para dialogar com o Diretor do campus. A ideia era aproveitar a popularidade da Raissa Leal (skatista que trouxe uma medalha das Olimpíadas de Tóquio), e fazer uma homenagem que, de alguma forma, a utilizasse como um símbolo da própria cidade, explorando o orgulho local. Era uma espécie de montagem de duas imagens justapostas que a apresentavam vestida de fadinha, fazendo a manobra em uma paisagem com elementos que marcavam o Estado do Maranhão, e, ao mesmo tempo, a imagem dela, já na fase adolescente, em um corrimão posicionado em frente a um templo japonês, reafirmando sua vitória nos Jogos Olímpicos de Tóquio. A partir desse trabalho, em frente a Universidade, foram construídas outras oportunidades de acompanhar trabalhos paralelos, dele e de seu irmão, Edney Areia Santos, no trabalho das artes no Centro Comercial Getúlio Vargas.

A respeito daquela relação entre graffiti enquanto lazer ou trabalho, observei que esse interlocutor estava muito mais engajado no campo do trabalho, naquela fase da vida. De graffiti produzidos na Praça Mané Garrincha, observamos pelas redes sociais, sua atuação em abril de 2020, em uma das rampas da Praça Mané Garrincha, e o desenho de um gato não concluído, e não assinado, em maio de 2022. Embora o graffiti de Eder, representando Raissa Leal¹¹⁴ em frente a universidade, fosse realizado sem prazo e com certa liberdade, era compreendido, muito mais, como uma forma de propaganda, já que aquela localização era bastante central na cidade de Imperatriz, marcada por um grande fluxo cotidiano de pessoas que teriam contato com o trabalho dele.

¹¹⁴ Disponível em: <https://bit.ly/4fd1IIM>. Acesso em: jun. 2014.

Imagem 46 - O skate na arte e a arte no Skate



Fonte: Marmanillo, 2021.

Tal situação, nos remete ao estudo de Pochmann (2004, p.231) quando que por mais que a fase juvenil ocorra em todas as classes, ela não se dá de maneira homogênea sendo diretamente influenciada quando existem diferenças significativas entre estratos de renda no conjunto da população. De modo direto, nota que “os jovens filhos de pobres no país encontraram-se praticamente condenados ao trabalho como uma das poucas condições de mobilidade social”. Já Dayrell (2003) ao realizar estudos sobre juventude em classes populares, demonstra com duas trajetórias de jovens imersos na cultura funk e Hip-Hop que embora essas práticas busquem construir um espaço de sociabilidade juvenil, o momento geral deles era de dificuldades concretas de sobrevivência e tensões com instituições como o trabalho e a escola. Tal como Pochmann (2004) nota que ocorrem relações precárias e subalternizadas de trabalho com o jovem pobre.

Outrossim, em sua atuação focada no aspecto laboral, observamos quatro ocasiões de trabalho e duas, parciais, onde passamos pouco tempo, sem acompanhar o

desenvolvimento do trabalho de maneira completa. Esses trabalhos ocorreram em uma hamburgueria¹¹⁵ localizada na Avenida Pedro Neiva de Santana, no outro lado da BR 010, em uma papelaria¹¹⁶, um restaurante mexicano¹¹⁷, uma sorveteria e uma homenagem ao Dia Internacional da Mulher¹¹⁸, no centro da cidade. Em alguns trabalhos, utilizei as fotografias e vídeos para produzir outros vídeos, que serviam para que ele fizesse propaganda de seu trabalho, nas redes sociais. A característica heterogênea do interlocutor pode ser relacionada aos tipos de clientes que o solicitavam, pois, os donos da papelaria, do restaurante mexicano e da sorveteria, pertenciam a uma mesma rede de relações, alguns, participantes da igreja adventista. Já o grafismo do Dia Internacional da Mulher foi encomendado pelo movimento feminista da cidade, que, normalmente, apresenta aspecto político e ideológico contrário ao religioso, daquele lugar.

3.4 Edney Areia

Edney Areia Santos é um ator social que passou a ser bastante mencionado, como praticante de graffiti, na mídia local da cidade de Imperatriz - MA, desde 2018. Ele é imperatrizense, possui 43 anos e reside no bairro periférico Parque Universitário¹¹⁹. Tal como seus pais, ele é adventista, e foi Professor de Desenho na FUNAC (Fundação da Criança e do Adolescente), onde utilizava o ensino de pintura como ferramenta socioeducativa. Se, atualmente, ele é apresentado profissionalmente como artista plástico, ou praticante de graffiti, isso resultou de um processo contínuo marcado por interações, experiências e transações do conhecimento.

Ao lado de Eder Areia, Haresh Koury e Rubão, ele é um dos quatro artistas de rua dedicados ao graffiti na cidade de Imperatriz - MA. Apesar de serem de faixas etárias próximas, e de Eder Areia ser seu irmão mais novo, Edney Areia possui um estilo de vida distinto dos demais artistas. Enquanto os outros manifestam publicamente uma visualidade que remete a cultura *skateboard*, nosso interlocutor traz

¹¹⁵ Disponível em: <https://bit.ly/4edx7JK>. Acesso em: jun. 2014.

¹¹⁶ Disponível em: <https://bit.ly/3NRV9iL>. Acesso em: jun. 2014.

¹¹⁷ Disponível em: <https://bit.ly/3C93Typ>. Acesso em: jun. 2014.

¹¹⁸ Disponível em: <https://abrir.link/pBCmG>. Acesso em: jun. 2014.

¹¹⁹ Bairro periférico, localizado a cerca de 6km do centro da cidade. Trata-se de um bairro afastado e com sinais de abandono do poder público.

consigo uma indumentária caracterizada pelo uso de calças jeans, bermudas, camisa polo ou camisetas básicas. O cabelo segue sempre o corte social mais tradicional, um pouco mais alto em cima e curto dos lados, e sua barba nunca chega a ter um volume médio. Não há nada de extravagante, que chame a atenção, no estilo básico de Edney Areia, enquanto algum símbolo de resistência geracional, pois seu estilo é bastante comum à maioria da população local.

Tais aspectos garantem que o estudo do perfil deste ator social seja bastante distinto dos demais praticantes do graffiti, que, via de regra, apresentam um estilo de vida fortemente vinculado à cultura *skateboard* e ao hip-hop, visualidades juvenis próprias desses contextos. Isso, porque, Edney Areia possui um repertório simbólico, gestual e cultural atrelado às instituições religiosa e familiar, distanciando-se da cultura da rua, geralmente marcada por subversão, táticas e formas de existir, nos grupos juvenis relacionados às práticas citadas.

Nesse debate ligado ao controle de impressões, Campos (2010) enfatiza que as culturas juvenis se valem da visualidade como esfera privilegiada de comunicação, utilizando o próprio corpo nesse processo, bem como tatuagens, posturas, objetos culturais, entre outros. Em caminho próximo, Feixa (1998) nota que uma questão fundamental, na análise das culturas juvenis, é a dissecação das imagens culturais com as quais eles se apresentam publicamente.

Trata-se de manifestações simbólicas com certo grau de coerência, compostas por elementos materiais e imateriais, que os jovens consideram representativos de sua identidade como grupo. Valendo-se dos estudos de Bachelard (1996), podemos dizer que, à primeira vista, se trata, apenas, de um jovem adventista e, não de um artista de rua, pois ele não sustenta nenhum elemento que o identifique com a representação comum de arte de rua, tampouco se assemelha visualmente com os atores sociais presentes nos estudos clássicos sobre o tema.

Deixando as primeiras impressões de lado, é importante explicitar que Edney Areia é o terceiro filho de uma família adventista, e que ganhou destaque na cidade, primeiramente, por ter sua imagem bem relacionada à de seu pai, Kydney Lopes, e outros artistas pioneiros, que compunham aquele círculo social. Na reportagem “Cartazes de cinema são inspiração para artista por trás dos muros da Funac”, produzida por Barbosa e Feitosa (2019) é possível ter acesso a algumas informações biográficas desse artista, que relatou que desde a infância acompanhava o próprio pai

nas situações de trabalho, para auxiliá-lo e agilizar o trabalho com o preenchimento de letreiros e desenhos. O documento narra que

[...] aos sete anos de idade, lembra-se que se sentava de frente para **a televisão, olhava os desenhos e personagens de filmes e ia copiando os traços no papel.** Recorda-se com nitidez do dia em que seu **pai pintou um quadro do Rambo, filme interpretado pelo ator Sylvester Stallone:** “até hoje não sai da minha cabeça aquela pintura que ele fez, de tão perfeita que ficou, e quando eu vi aquilo, eu disse: ‘eu quero isso para minha vida’”. (Barbosa e Feitosa, 2019)¹²⁰

Ainda nesse viés lúdico, ele também explica que tinta guache e pincel passaram a ser os presentes favoritos. A admiração pela habilidade do pai, e seus relatos revelam que, desde cedo, a pintura pode ser compreendida por um duplo sentido, na infância de Edney Areia: ora como lazer, ora como trabalho. Contudo, ambos os sentidos totalmente integrados na dinâmica de sua própria família e relações primárias.

Tal cenário nos remete ao estudo de Sposito (1993) que, ao analisar a relação entre juventude, trabalho e família, aponta que, no caso brasileiro, é importante considerar que existem situações em que as relações com o mundo do trabalho ocorrem de maneira precoce e influenciam nos âmbitos da família e do mundo escolar. Ela explica que “muitas vezes a inserção no mundo do trabalho é movida pela pressão familiar, tanto para melhorar o nível de subsistência do grupo quanto para ocupar o tempo ocioso do adolescente ou do jovem, frequentemente” (Sposito, 1993, p. 165), possibilitando, assim, um conjunto de relações solidárias no ambiente da família.

Além da questão material, é importante ressaltar que a família nuclear de Edney também é estruturada sobre valores e condutas da igreja adventista. Entre outras coisas, é justificável a compreensão de que ocorra certo controle em relação à cultura de rua, algo bem característico em instituições totais, ou que almejam esse sentido. Para Goffman (2001), as instituições totais possuem controle e vigilância sobre seus membros, tendem ao fechamento simbólico em relação a outros ambientes sociais por meio de um controle da comunicação, e concentram um conjunto de funções e rotinas em seu interior, favorecendo a maior permanência de seus membros. Tais aspectos são

¹²⁰ BARBOSA, Cyarla; FEITOSA, Ester. *Cartazes de cinema são inspiração para artista por trás dos muros da Funac*. Imperatriz Notícias, 28 out. 2019. Disponível em: <https://imperatriznoticias.ufma.br/cartazes-de-cinema-sao-inspiracao-para-artista-por-tras-dos-muros-da-funac/>. Acesso em: 4 nov. 2024.

totalmente presentes no cotidiano desse ator social, cujos membros da família, incluindo a esposa, participam de atividades juvenis, como escoteiros, grupos de estudo ou de ações sociais vinculadas à instituição religiosa.

É possível identificar as instituições religiosa e familiar como espaços de socialização, nos quais Edney Areia constituiu seus primeiros laços, afastando-o de uma possibilidade do aprendizado mais relacionado a uma cultura que, para eles, era considerada “mundana”, ou seja, uma cultura supostamente ligada aos vícios, à falta de regras, ao uso de drogas, à prostituição, e todos os estigmas que recaem, geralmente, sobre skatistas e praticantes de hip-hop, na cidade de Imperatriz - MA.

Focamos prioritariamente no plano da base e em alguns pontos da cultura parental. Trata-se de planos que permitem a visualização de um debate sobre a distinção entre “sucessão” e “sobreposição” (aspectos diacrônicos e sincrônicos), em relação ao tema do conhecimento, transmitido ou transacionado. Por ora, buscamos apenas um afastamento da oposição binária entre as perspectivas “integração” e “conflito”¹²¹, para pensar sobre aspectos de reflexividade, arranjos e negociações. Sobre as abordagens macro e micro, nos estudos sobre juventude, Groppo (2017) faz menção direta aos trabalhos de Talcott Parsons e William Foote Whyte, ao citar que as pesquisas conduzidas pelo viés estrutural-funcionalista, focalizavam as classes escolares e cultura escolar, enquanto a outra, próxima da Sociologia urbana, priorizava a cultura e sociedade “dramatizadas nas ruas e esquinas”. Enfim, trazem um olhar para a estrutura e outro para o cotidiano.

Portanto, a compreensão do tipo de transação do conhecimento, no caso de Edney Areia, passa, primeiramente, pela identificação do papel social do seu pai na cidade, que é marcado pelo respeito dos pares e reconhecimento social dos moradores mais antigos – caracterizado em premiações e trabalhos notáveis, como foi o caso da pintura na Igreja Nossa Senhora de Fátima.

Considerando esse *status* e o engajamento de Edney no trabalho em pintura comercial, temos um modelo de tradição do conhecimento próximo daquele classificado como o dos “iniciadores”. Ou seja, foi afastado de uma ideia tradicional de professor, que se vale de uma hierarquia, de muitos escritos e de massas de informações oferecidas de cima para baixo. Falamos de uma preponderância de

¹²¹ Estrutural funcionalista e classista.

características, mas não de um rótulo fechado, até mesmo porque Kidney Areia já chegou a repassar um material escrito sobre brilho, sombra e profundidade, o que auxiliou o desenvolvimento da habilidade de Edney na prática de retratismo.

Ao lado do pai e do amigo Tom Neves, ele passou a compor o cenário das exposições locais de artes plásticas, situações que sinalizam um rico momento de socialização. Um exemplo disso pode ser observado na exposição “Vida e obra de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião”, realizada em dezembro de 2012, no Imperial Shopping. Na reportagem “Exposição homenageia centenário de Luiz Gonzaga”, Junior (2016)¹²² explica:

A exposição foi composta a partir das obras de vários artistas, como Antônio Amorim, Ton Neves, Silvano Araújo, Edney Areia, Kleison Abreu, Daniel Licá e Kydney Lopes que juntos, resolveram trazer este presente da cultura nordestina ao público de Imperatriz. (Junior, 2016)

Trata-se de um momento que representa o trânsito de Edney Areia em uma comunidade maior de artistas locais dedicados às pinturas em telas. Dois anos depois, em 2014, seu pai, ele e seu irmão mais novo, ganharam o concurso “Imperatriz em telas”, promovido pela prefeitura da cidade, obtendo as posições de primeiro, segundo e terceiro lugar, respectivamente.

A aparição do interlocutor entre artistas consagrados reafirmou seu papel público, sendo mencionado como retratista ou artista plástico, pelos repórteres da época. Os bastidores desse evento (Goffman, 2013) resultam das interações estabelecidas no âmbito da amizade e de uma sociabilidade em torno da arte. Sobre esse âmbito de relações interpessoais, Barth (1978) enfatiza que, ao contrário desse mundo moderno impessoal, a “estrutura da pessoa” também fornece proliferações de relações. No caso de Edney Areia, a estrutura revelava relações de parentesco e amizade, constituindo um tipo de cultura parental, compreendida aqui como:

Conjunto de formas devidas e valores característicos e distintivos de certos grupos de adultos, que correspondem genericamente a identidades de classe (culturas trabalhadoras, burgueses, camponeses, etc.). (Feixa, 1998, p. 269)

¹²² JUNIOR, Carloto. Exposição de desenhos realistas e surrealistas é destaque no Tocantins. Carloto Junior, 14 nov. 2016. Disponível em: <https://www.carlotojunior.com.br/2016/11/exposicao-de-desenhos-realistas-e.html?m=1>. Acesso em: 4 nov. 2024.

Edney Areia possuía admiração pelos artistas mais experientes que se consagraram na década de 1980. Em diálogo informal, ele expressou admiração pelo trabalho de Antônio Carlos, conhecido por desenhar carros nas empresas ligadas ao ramo de autopeças, localizadas próximas à BR Belém - Brasília. Um documento que sinaliza essa relação com a antiga geração é uma edição especial do Jornal Arrocha, intitulada “Vida de artista”, realizada por Bruna Viveiros (2013), que cita a relação de apadrinhamento de Tom Neves com Edney Areia como propiciadora de grande incentivo em termos de experiência e materiais artísticos. O trecho da entrevista de Viveiros (2013) traz a seguinte interação de Edney Areia:

Você vê essa tela aqui? (Aponta para trás de si e exhibe o grande quadro ainda em branco), foi ele que me deu. **Não seria possível eu tirar o alimento da minha família, para comprar uma dessas, por exemplo.** (Viveiros, 2013, p. 5, grifos do autor)¹²³

Apesar desse artista já possuir certo reconhecimento, sendo citado por Bruna Viveiros no Jornal Arrocha, o trecho relata um dilema entre praticar a arte e trabalhar para sustentar a família: uma experiência similar à vivenciada por Kydney, décadas antes. Casado e com uma filha, ele teve que focar em suprir as novas necessidades vinculadas ao seu contexto matrimonial e de paternidade.

No caso estudado, não houve agências privilegiadas de socialização secundária, como a escola, por exemplo. Sua tradição de conhecimento, pautada na prática (do iniciador), sempre o encaminhou para outros espaços sociais que lhe possibilitavam relações sociais e oportunidades de trabalho. Pelo viés de Certeau (2018), é possível pensar que não havia a possibilidade de construção de um projeto global de artista de rua, mas que ele foi aproveitando pequenos movimentos e se projetando, dependendo totalmente da própria astúcia e percepção para seguir sobrevivendo.

Uma situação emblemática em seu aprendizado foi a atuação nos salões de games, cujos frequentadores eram da mesma faixa etária e possuíam gostos similares. Sobre esse contexto, a reportagem de Barbosa e Feitosa (2019) traz o seguinte relato, feito por Edney:

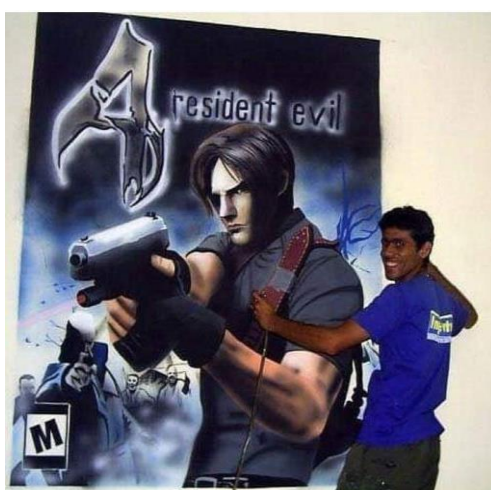
¹²³ VIVEIROS, Bruna*. Desenhista gostaria de ter seu talento mais reconhecido na cidade. Jornal Arrocha, Imperatriz, n. 19, 2013. Disponível em: <https://issuu.com/imperatriznoticias/docs/vidadeartista>. Acesso em 07 nov. 2024.

O primeiro serviço que fiz sozinho, eu tinha 15 anos de idade. Só que antes o meu pai já me levava para ajudar no trabalho, preenchendo alguma letra, ele desenhava e eu preenchia. Então, aos 15 anos de idade, eu fiz um serviço sozinho, foi em um salão de videogame no ano de 1996. Fiquei muito nervoso quando foi para fazer a primeira vez, nunca tinha feito em parede grande, mas em coisa pequena, agora em parede grande não. Porém, deu tudo certo, o pessoal gostou, na época retratei o Mário Bros, personagens do Street Fighter, Mortal Kombat e Sonic. (Barbosa e Feitosa, 2019)

Esse é um momento bem característico da década de 1990, quando as locadoras de games, de fitas VHS, salões de games e fliperamas ganharam espaços em muitas metrópoles. Foi nesse período que ele afirma ter decidido que teria essa atividade como uma forma de “ganhar a vida”. Assim, todo o movimento de Edney Areia sempre traz uma mescla entre a continuidade de um saber da geração anterior e sua própria forma de apropriação e modificação, como, por exemplo, aprimorar a técnica com uso de motor de compressão ou utilizar o conhecimento para atuar como professor na FUNAC.

O prazer da descoberta de uma nova técnica e de outras possibilidades caracterizam esse seu primeiro trabalho no salão de games, durante a década de 1990. Na imagem 47, é possível observar o artista (em seus primeiros trabalhos) posando para uma foto, enquanto segura uma pequena pistola de aerógrafo, técnica que já o diferenciaria em relação ao seu grupo de socialização primária, no âmbito da arte.

Imagem 47 - Pintura em salão de games na década de 1990



Fonte: Arquivo do interlocutor, 1996.

Esse foi o contexto no qual ele passou dos desenhos bidimensionais para os tridimensionais, acompanhando a própria evolução dos gráficos dos games. Acompanhou, assim, a tendência estética daquela época, mobilizando saberes e a própria experiência sobre profundidade, luz, sombra e contrastes, que foram nitidamente aplicados na nova situação. Isso induz a pensar que renovação e atualização do conhecimento técnico estão totalmente relacionadas ao decurso da ação prática, esfera que não pode ser apartada do conhecimento nem das competências (Sigaut, 1994).

Essa mudança de suporte, das telas para as paredes e muros ganhou notoriedade quando ele preencheu quase dois lados de muro da atuação FUNAC¹²⁴, em 2018. Lá, ele produziu grafismos de Ayrton Senna, do Rocky Balboa, da Turma do Chaves¹²⁵ e dos atores da série “Os Trapalhões”, garantindo sua primeira aparição pública nas ruas da cidade. Nesse novo contexto, teve que lidar com proporções ainda maiores do que as das paredes das casas de jogos, e trabalhar de forma totalmente exposta aos transeuntes observadores que passam pela rua. Para buscar concentração, ele se valeu do uso de *headphone* para ouvir música enquanto pintava.

Nessa arte que marca sua estreia pública nas ruas de Imperatriz - MA, em 2018, fica expressa a ligação de sua arte com a cultura de massa (Horkheimer, Adorno, 2002) ligada ao entretenimento e a reprodução de alguns símbolos que possuem forte valorização social. Já a utilização de imagens de celebridades, de temas comuns daquela época, a similaridade com a estética industrial das imagens originais do cinema, TV e a inserção disso na vida cotidiana dos transeuntes possibilitaria qualquer especialista o enquadrá-lo esteticamente no rótulo de *pop-art*, contudo o sentido da prática de Edney Areia é distinguido¹²⁶, já que ele próprio se coloca como consumidor desses “bens de consumo”.

¹²⁴ Localizada na esquina das Ruas Dom Cesário e Bahia, no Bairro Jardim Três Poderes.

¹²⁵ Em termos das representações sociais da cidade, essa “estreia” resultou na reportagem intitulada “Artista plástico de Imperatriz faz homenagem a turma do Chaves em muros da cidade e viraliza na internet” (Castro, 2018), e no dia seguinte observamos a publicação de uma entrevista com Edney Areia no site da Mirante comunicação (filiada da TV Globo no Maranhão), na qual foi dado um especial destaque a referida esquina, que passou a ser tratada como um novo ponto turístico na cidade.

¹²⁶ Artistas da *pop-art* como Andy Warhol, por exemplo, se valem do uso de símbolos da cultura de massa para realizar uma crítica contra o materialismo, o consumismo e a mercadologização da vida.

Imagem 48 - Primeiras aparições nas ruas



Fonte: Marmanillo, 2019.

Na reportagem “Conheça o trabalho do artista plástico maranhense que está transformando as ruas de Imperatriz”, ele explicou que a preferência dele por personagens da cultura pop é algo que ele gosta por fazer parte da infância dele, mas que também há o desenho de gerar nostalgia e conexão com outras pessoas que também possuem a mesma preferência. Assim, segundo ele: “Ainda na infância, nos apegamos com estes personagens de super-heróis e toda cultura pop. Era algo que eu amava desenhar e na verdade, amo até hoje” (Areia, 2018)¹²⁷.

¹²⁷ AREIA, Edney. Relato citado em: CONHEÇA o trabalho do artista plástico maranhense que está transformando as ruas de Imperatriz. Imirante, 13 dez. 2018. Disponível em: <https://abrelink.me/EJHUr>. Acesso em: 4 nov. 2024.

Além das reportagens, também foi possível observá-lo em materiais videográficos: “Graffiti em Imperatriz” (TVMN, 2021), e “A Arte do Graffiti colore as ruas de Imperatriz - MA” (TVI, 03/11/2020), entre outras. Todas as fontes apontam várias classificações para ele, sendo chamado de “grafiteiro”, “muralista” e, às vezes, “artista plástico”. Sejam quais fossem as classificações, temos a certeza de que já não se tratava mais daquele Edney Areia das exposições, ao lado dos artistas mais antigos.

Não se falava tanto no Edney das artes plásticas, mas em um artista urbano que estava sempre colorindo a cidade. E essa mudança de papel e *status* não está desvinculada da aparição de outros artistas que passaram a ocupar as áreas centrais da cidade, principalmente, Haresh Koury, em 2019, que era um artista de Belém-PA, adepto fortemente de um graffiti mais atrelado à cultura de rua.

A cidade passou a ser dividida pelas intervenções de Edney Areia, H.K, Rubão e Eder Areia, estes dois últimos, em menor escala. Sobre a distribuição geográfica dos trabalhos de Edney, verificamos que, de 43, apenas 8 estavam no centro da cidade, enquanto 35 concentravam-se nos bairros periféricos, até o ano de 2022. Tal dado está vinculado ao fato de ele possuir um trânsito cotidiano pelo bairro Parque Universitário, onde mora, e outros próximos, que ficam no caminho para o centro, como, por exemplo, Vila Nova, Jardim São Luís, entre outros.

Desses casos, podemos destacar alguns realizados no bairro Jardim São Luís. Lugar onde encontramos artes produzidas em homenagem ao escritor e editor da *Marvel Comics*, Stan Lee¹²⁸, na esquina das Ruas José Bonifácio com Dezesete de abril. Já na esquina seguinte, das Ruas Dezesete de abril com Tupinambá, havia um muro dedicado aos *Simpsons*. Alguns metros depois, observamos um grande mural em homenagem a Roberto Bolaños, na esquina das Ruas Euclides da Cunha com a Manoel Saraiva. Para a produção desse último mural, Edney teve que apagar a antiga arte, que homenageava Michael Jackson, produzida naquele mesmo suporte, em 2019. Nesse último muro, há, ainda, os grafismos de heróis da “Liga da Justiça”, ao lado de uma enfermeira.

¹²⁸ Falecido em 12 de novembro de 2018.

Imagem 49 - Edney Areia no bairro Jardim São Luís



Fonte: Marmanillo, 2021.

Todos esses trabalhos ganharam destaque na mídia local, mas o mural dos heróis da *DC Comics* ao lado da enfermeira, teve repercussão em nível Estadual, no Maranhão, por meio da reportagem do G1-MA, em 2021¹²⁹: “Artista faz mural em homenagem a profissionais da saúde que atuam contra a COVID-19 em Imperatriz”. Nela, o artista declarou que desejava fazer a arte próxima ao hospital “Socorrão” ou da Unidade de Pronto Atendimento da Av. Bernardo Sayão, contudo, não encontrou autorização para realizar o trabalho. Já, no Jardim São Luís, o proprietário do muro, não apenas autorizou como permitiu que fossem feitos outros trabalhos na extensão do muro. No final do texto, afirmou: “Eu ainda quero fazer outra homenagem aos profissionais, só que no Centro, fazer algo bem impactante” (Edney Areia)¹³⁰. Em outro momento, ele reforçou a questão da falta de espaço para com a arte, enfatizando

¹²⁹ Localmente, o conjunto foi interpretado como os heróis da ficção e os heróis da vida real.

¹³⁰ AREIA, Edney. Relato citado em: ARTISTA FAZ mural em homenagem a profissionais da saúde que atuam contra a Covid-19 em Imperatriz. G1, 11 maio 2021. Disponível em: <https://abrelink.me/SrIWG> Acesso em: 4 nov. 2024.

que, por isso, teve que fazer a enfermeira no trecho restante do muro, ao lado dos heróis de DC. Observamos, por meio de um vídeo produzido pela TV Assembleia¹³¹, uma reportagem que apontava aquela arte como “um presente dado pelo artista plástico e por um grafiteiro”.

A partir daí, conseguimos observar sua relação pública com outros artistas e atores de rua, como, por exemplo, o MC Davis Brown. Esse material produzido pela TV Assembleia é interessante porque demonstra a maneira como Edney Areia se modificou a partir da interação com o MC Davis Brown. Na reportagem é possível ter acesso as seguintes declarações:

Edney: Eu tive essa **ideia desde o ano** passado quando vi alguns profissionais sofrendo por conta desse vírus [coronavírus], e estando a frente dessa batalha. Então, **nesse ano**, eu tive oportunidade de realizar essa vontade e fazer uma homenagem aos profissionais da saúde.¹³²

Davis Brown: **Vindo aqui homenagear vocês da saúde, através desse lindo graffiti.** Representando todos **vocês**. **Vocês** que estão de enfrentando o corona vírus a todo vapor, trazendo esperança, amor à nossas vidas e a vida de todos maranhenses e todos brasileiros. Então pra **vocês** profissionais da saúde, aqui está a **nossa** homenagem, do **nosso** mano Edney Areia e “**é nois**”. Cultura Hip hop homenageando a saúde do Maranhão.¹³³

A primeira questão é a diferença na maneira como eles se apresentam: enquanto um utiliza o singular (eu), Davi Brown utiliza o plural (nós) de maneira contínua. O MC Davis Brown se protagoniza a partir da expressão “através desse lindo graffiti”, e se coloca em comunicação direta com os profissionais de saúde, elogiando a capacidade deles de trazer amor, esperança etc. Demonstra experiência com as telas e opera de maneira táctica (Certeau, 2018), pois consegue lidar com aquela situação mesmo sem ter participação alguma na produção do mural¹³⁴. Já, nosso interlocutor, apresenta uma linguagem bastante polida, sem gírias e com uma forma de se vestir mais séria e institucional (*Frame 2*). Enfatizou os aspectos materiais da produção: a

¹³¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=liRxPHXllQ4>. Acesso em: 4 nov. 2024.

¹³² AREIA, Edney. Relato citado em: YOUTUBE. Artistas maranhenses homenageiam profissionais da saúde que atuam contra a Covid-19. Disponível em: <https://abrelink.me/tBQnu> Acesso em: 4 nov. 2024.

¹³³ BEZERRA, Devis Brawn. Relato citado em: YOUTUBE. Artistas maranhenses homenageiam profissionais da saúde que atuam contra a Covid-19. Disponível em: <https://abrelink.me/LipeL> Acesso em: 4 nov. 2024.

¹³⁴ De modo mais pragmático, qualquer transeunte verá que a arte no muro foi assinada por Edney Areia. Apesar de não ser integrado em uma cultura *skateboard* ou *hip-hop*, ele é reconhecido pelos pares como alguém que não se limita ao rótulo de artista plástico.

difículdade de obtenção de espaço que resultou em uma distância temporal de um ano, entre a ideia e a execução da homenagem.

Mais que uma disputa entre um “nós” e o “eu” que sinaliza uma disputa em torno da produção artística, aquela a situação pode ser compreendida como uma experiência que resulta na produção de conhecimento para nosso interlocutor. Para compreender isso, capturamos três *frames* de duas matérias sobre a mesma arte. A primeira é a, já citada, produzida pela TV Assembleia, cujos frames 1 e 2 podem ser observados na imagem 50.

Imagem 50 - Interações com a cultura de rua



Fonte: TV Assembleia (2021) e Imperatriz Online (2021).

Já, o *frame* 3, é oriundo da segunda reportagem, produzida pela empresa Imperatriz Online, que foi veiculada nas redes sociais¹³⁵, 42 dias depois da situação em que ele apareceu ao lado de Davis Brown. A principal distinção entre as duas situações e que demonstra uma aquisição de conhecimento tático de Edney é o fato de ele aparecer (*frame* 3, da imagem 50) totalmente diferente, mais despojado e de modo central no quadro da imagem da arte, com braços cruzados. Ele demonstra que aprendeu a se protagonizar diante do próprio trabalho. Os *frames* indicam aquele primeiro obstáculo, pois, para qualquer expectador ou leitor mais apressado, a leitura dos *frames* 1 e 2 indicaria que Davis Brown seria o produtor da arte, reforçando uma ideia já consagrada de graffiti vinculado ao Hip-Hop.

A partir do ano de 2022, Edney Areia passou a aparecer nas redes sociais, com o spray em mãos, sinalizando um processo de obtenção de outra técnica de grafismo. Pelo viés de Barth (2000), isso não pode ser apartado das interações estabelecidas com outros artistas da cidade, criando condições para o transacionamento do conhecimento.

Quadro 5 - Postagens com menção a técnica de pintura

Ano	2019	2020	2021	2022
Pincel	55	42	62	38
Compressor	0	2	3	1
Spray	0	0	0	4

Fonte: Elaborado pelo pesquisador, 2022.

Por meio de levantamento, expresso no quadro 1, verificamos que suas fotografias priorizaram sempre a imagem da exposição do pincel, e que apenas em 2022, ele apareceu quatro vezes segurando latas de *spray*. Tal fato não pode ser afastado de dois pontos: 1) Que o artista de Belém-PA, H.K. passou a fazer graffiti com spray na cidade em 2019; e 2) Que a marca de *spray* *NOU* passou a ser comercializada na cidade em fevereiro de 2022. Antes dessa data, temos o conhecimento de que Haresh Koury realizava os pedidos de *Spray* da *Color Gin* Arte urbana, em lojas de Belém-PA, e que esses eram transportados por ônibus até Imperatriz - MA. Dessa situação, podemos inferir que, tanto a circulação de objetos e

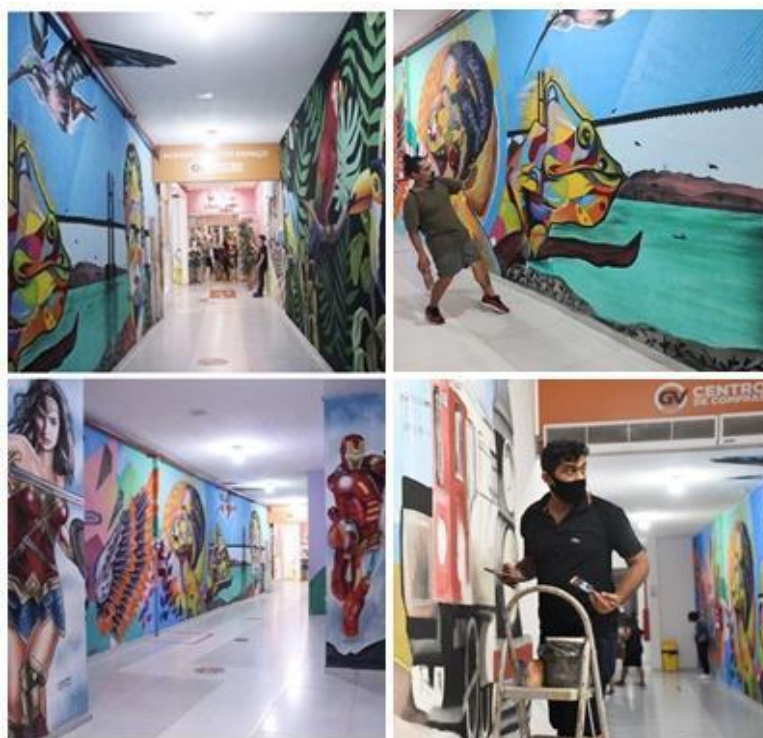
¹³⁵ FACEBOOK. Vídeo: **ARTE URBANA EM IMPERATRIZ: CONHEÇA ALGUNS PONTOS COLORIDOD DA CIDADE**. Facebook Watch, 22 ago. 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=350265669819681>. Acesso em: 4 nov. 2024.

informações quanto o acesso aos materiais possibilitaram um contexto de tendência técnica (Leroi-Gourhan, 1984) para o desenvolvimento da prática do graffiti.

Por outro lado, embora a iniciação (Barth, 2000) de Edney seja marcada pela cultura parental, de modo mais forte até metade da década de 2010, as redes sociais, tutoriais e a circulação de materiais escritos passam a alterar seu padrão de tradição do conhecimento, o mundo digital e as sociabilidades urbanas ao colorarem em contato com um fluxo de massas de informações, o estimulam a atualizar-se em termos técnicos a fim de desenvolver a manutenção de seu status.

A respeito da interação entre os artistas, esta ocorreu no compasso da aparição de seus trabalhos. Cada um possuía uma ideia própria e crítica acerca da arte do outro. Há uma situação emblemática, em que Edney Areia e H.K. foram convidados para produzir um corredor em uma importante galeria de lojas, localizada no Calçadão comercial da Avenida Getúlio Vargas, no centro da cidade. Naquela situação, em que seus trabalhos ficariam frente a frente, soubemos que ambos apresentaram um empenho maior e, até mesmo, de superação, pelo fato de preverem que, estando lado a lado, seus trabalhos seriam inevitavelmente comparados.

Imagem 51- Edney e H.K., frente a frente



Fonte: Marmanillo, 2022 e Senna, 2023.

Aquela ocasião, retratada na imagem 51, indica a interação entre os dois artistas¹³⁶ (Haresh, de bermuda, e Edney, de roupa preta) na maneira como se apresentam em suas artes. Ambos desenvolveram o tema ambiental na parte central do corredor, e depois, o cenário foi sendo alterado com símbolos juvenis, como Frida Kahlo, asas para *self* e as temáticas infanto-juvenis de super-heróis.¹³⁷

H.K. e Edney passaram, respectivamente, quatro e dezessete dias para concluir o trabalho. O primeiro seguiu um viés de graffiti urbano, atrelado à velocidade, à cultura de rua e ao estilo *freehand* (mão livre); o segundo dedicou mais tempo para os detalhes de traços, equilíbrio e proporções mais “exatas”, se valendo da técnica *Grid* para realizar o esquadramento e ampliação das imagens reproduzidas nas paredes.

Enquanto Haresh trazia uma influência graffiti e da pixação de Belém-PA, Edney recorreu, preponderantemente, à tradição laboral de sua família. Isso ficou claro quando observamos Haresh abrir um estojo de pano com uma variedade de *caps* (bicos) para as latas de *spray*, enquanto Edney se munia de pincéis de vários tamanhos. O *spray* com tinta sintética, de um lado, e os pincéis utilizando tinta à base de água, de outro.

Embora, com diferentes tecnologias, tanto *caps* quanto os pincéis possuíam a mesma função de produzir preenchimentos mais gerais e detalhes nos grafismos. Trata-se de tradições de conhecimento distintas, mas que acabam se influenciando mutuamente nesse processo de interação. Em exemplo disso pode ser constatado meses depois, quando Edney realizou a produção de uma arte no portão de metal da loja Lueno Fitness, em abril de 2024. Lá, ele utilizou tinta esmalte, um pequeno compressor portátil e um aerógrafo. Esse trabalho foi feito a poucos metros do mural do corredor da galeria comercial da Avenida Getúlio Vargas – provavelmente, a primeira arte serviu como propaganda para o empresário, que o contratou para esse outro trabalho recente.

¹³⁶ Quando dialogamos com seu irmão, Eder Areia, ficamos sabendo que aquela situação do comercial GV o impulsionou a ter um empenho e detalhamento maior, já que ficaria ao lado do “concorrente”.

¹³⁷ No dia 18 de janeiro, pude filmar um pouco do processo que pode ser visualizado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=9UDuNVCP8wc&t=13s>.

Por fim, o aspecto comercial dessas produções remete aos estudos de Campos (2010), quando notou que a “*streetart* é uma manifestação que se encontra mais confortavelmente situada entre os domínios da arte e do comércio”. Principalmente, porque nesses casos observados, em que as artes eram totalmente “instagramáveis”, ou seja, podiam ser consumidas por qualquer transeunte por meio de uma fotografia na modalidade *self*. Isso confere uma dimensão econômica atrelada ao *marketing* dos próprios estabelecimentos comerciais e, outra, profissional, que é perceptível na forma como os consumidores locais se apropriam dos espaços, reconhecendo a arte e o artista.

Nesse sentido, nos dias de observação de seu trabalho no Centro comercial Getúlio Vargas, em janeiro de 2022, foi possível notar crianças posando ao lado dos super-heróis produzidos por Edney. Ao interagir com o artista, sempre era tocado no ponto da “marcação” do perfil do artista, nas fotografias feitas e postadas na rede social instagram. Tratava-se de um consumo da arte de rua, que ao mesmo tempo, era uma maneira de divulgação e reconhecimento do artista.

Imagem 52 - Marcações em artes instagramáveis



Fonte: Perfil do pesquisador e perfil de Vanessa de Paula, no Instagram.¹³⁸

¹³⁸ PAULA, Vanessa de. Perfil em Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/vanessadepaula>. Acesso em: 07 nov.2024.

Ao lado das redes sociais e outras mídias, é fundamental considerar o aumento populacional, que foi, de 196.605 habitantes, em 1995, para 273.110, em 2022 (IBGE, 2022), majoritariamente, em razão dos processos migratórios. Isso implica em perceber um ambiente urbano distinto daquele vivido por Kydney Lopes, nas décadas de 1970 e 1980, principalmente em termos de novos atores sociais e profissões – expressas em serviços cada vez mais especializados na cidade, novos valores, formas de interação, usos das imagens e culturas que, nem sempre, iam ao encontro de seus valores religiosos, culturais.

Autores como Simmel (2005), Wirth (1967), Velho (2013), Sposito (1993) entre outros, nos possibilitam pensar a aparente “contradição” como resultado de dois processos. Primeiramente, considerar que variáveis quantitativas possuem influência sobre as qualitativas, mais especificamente no modo de vida alterado com uma urbanização marcada pela elevada densidade populacional, concentração, especialização, heterogeneidade e impessoalidade. Embora, tal como observou Velho (2013) às vezes é possível se formar determinadas situações sociais, mesmo em sociedade altamente hierarquizadas, o que nos aponta a cultura parental como um elemento aglutinador que surge tensionado com essa “cultura metropolitana” um campo de possibilidades para Edney Areia.

Um exemplo disso foi o fato de que, embora Edney afirmasse inicialmente não gostar de pintar em bares, por conta da questão religiosa (Barbosa e Feitosa, 2019), ele produziu um mural sobre a dupla sertaneja, Henrique e Juliano, no bar *Made in Roça*, em 2022, que é de propriedade de um empresário mineiro, recém-chegado na cidade. Se um viés estrutural compreendesse isso como uma contradição, observamos tal fato atrelado ao nível de especialização e profissionalização da arte de Edney Areia, possuindo uma espécie de autonomia de seu papel em relação às outras dimensões da vida.

Apesar de todas as diferenças e especificidades, podemos pegar emprestado de Barth (2000), sua problematização sobre os grupos étnicos que, de maneira mais flexível para essa situação. Isso implicaria em refletir que Edney não deixou de ser religioso por conta da produção em um bar, nem o bar tornou-se cristão por contratar um adventista. Isso sinalizada que as fronteiras entre esses espaços sociais são os *locus* de uma negociação constante, tal como o próprio processo de (re)elaboração e transação do conhecimento (Barth, 2000).

Por outro, a situação de maior fluxo de pessoas e informação possibilita o afastamento dos laços primários e processo de profissionalização sinalizam uma força objetiva que tenciona o interlocutor a buscar outras sociabilidades juvenis e formas de conhecimento que não, necessariamente passem por agrupamento secundários vinculados a instituições clássicas como as de educação formal e profissionalizante.

Compreendemos todas as ações que marcam sua trajetória, e essas situações específicas como a mobilização de uma tática no sentido certauniano, já que Edney Areia sempre agiu dentro de um terreno “inimigo” no sentido de desvalorização da arte, tendo que ter ações rápidas tendo que jogar sempre com o terreno que lhe era imposto.

Ao lado dessa luta por espaço físico e simbólico, Edney Areia também estava inserido em um universo de artistas e consumidores de quadrinhos e filmes, dessa cultura juvenil que conectava todos em torno de temas comuns. Um exemplo que podemos citar é o da equipe *Akemi Aerocolor*¹³⁹ que já havia feito, em 2016, a homenagem para os heróis da *DC comics*, no trecho da Estrada do M'Boi Mirim, próximo à Rua Roberto Selmi-Dei, no bairro Jardim Figueira Grande, São Paulo – SP.

Se a similaridade das artes sinaliza uma conexão direta, vinculada a própria natureza replicadora das redes sociais, e de uma cultura visual comum a ambos, os grafistas. Ambos reproduziram uma produção do artista norte-americano, Alex Ross, um dos principais pintores de quadrinhos atuantes na *Marvel* e *DC Comics*. Um dado interessante é que, no dia 1 de julho de 2021, o próprio Alex Ross replicou¹⁴⁰ o trabalho de Edney Areia em suas redes sociais online, chegando a agradecer com um “*Thank you*”. A postagem no Instagram de Alex Ross rendeu 28.222 interações de pessoas curtindo a imagem, enquanto no Facebook foram 12 mil expressões de afeto, e compartilharam sem seus próprios perfis, amplificando o alcance da imagem da arte.

Toda essa circulação de referências comuns nos faz pensar nos estudos de Campos (2018, p. 6) quando compreende que “o graffiti busca diversas referências que provêm de uma cultura visual composta por múltiplos circuitos (pintura, desenho, ilustração, banda-desenhada, cinema, televisão, animação, etc.)”, que caracterizam um

¹³⁹ AKEMI AEROCOLOR. Perfil no Instagram. Instagram, 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/akemi_aerocolor/. Acesso em: 18 abr. 2024.

¹⁴⁰ FACEBOOK. Foto compartilhada. Disponível em: <https://abrelink.me/qtNvc> . Acesso em: 04 nov. 2024.

aspecto cultural que conecta artistas. No caso analisado, Areia (2021)¹⁴¹ destacou que possui “uma influência assim por meio da internet, vasculhando as coisas na internet vi muitos muralistas fazendo trabalhos grandiosos resultou em uma influência em minha prática atual”

Contudo, por mais que seja uma influência e que os trabalhos possuam muita similaridade, tecnicamente, não é possível afirmar que se trata da mesma arte. Pois os resultados foram obtidos a partir de experiências distintas. Colocando em outros termos é possível citar que enquanto o suporte do graffiti é o muro, o dos quadrinhos é a folha de papel.

O ambiente e os instrumentos de produção são distintos: lápis, pincel, tinta de um lado, pincel de outro epistola de gravidade com compressor de outro. Então, embora a imagem represente algum tipo de conhecimento em circulação, ela não se produz sozinha e sempre exige um engajamento ambiental de seu produtor. Tal situação nos remete ao estudo de Benjamin (2012), que discorre sobre a relação entre modos de exposição e a política, enfatizando que, quando a obra de arte se emancipa de seu uso ritual, ocorrem várias possibilidades de exposição, posto que,

Seu objetivo é tornar mostráveis, sob certas condições sociais, determinadas ações de modo que todos possam controlá-las e compreendê-las, da mesma forma como o esporte o fizera antes, sob certas condições naturais. Esse fenômeno determina um novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador. (Benjamin, 2012, p. 198)

Ao pensar em circulação das imagens, não há como não considerar que o perfil do Instagram de Edney tenha a potencialidade de apresentar seus trabalhos, diariamente, para 5.995 pessoas, que se conectam a outras tantas pessoas, ramificando a informação de um modo imensurável. Colocando em outros termos, é nessa rede que Edney Areia se coloca em relação a Alex Ross, em relação ao público que faz fotos em frente ao seu trabalho, em relação a H.K. ou à homenagem aos profissionais de saúde. Sempre selecionando temas, ferramentas e estilos que o posicionam diante de outros atores sociais.

¹⁴¹ AREIA, Edney. Relato em vídeo publicado no Facebook. [18 de maio de 2021]. Disponível em: <https://abrelink.me/iYKWf>. Acesso em: 04 nov. 2024.

Contudo, se ele se constrói publicamente nessas operações de seleção diante das telas, é possível pensar que os filtros, *layouts* e características das plataformas digitais também influenciam as maneiras de capturar as imagens e produzir, remetendo-se a ideia de que “onde a ferramenta tem as suas histórias, a mão tem seus gestos” e que “enquanto as mãos fazem gestos, os gestos também fazem mãos. E é claro também fazem ferramentas” (Ingold, 2015, p. 104), ou seja, essa relação entre digital e suporte material só pode ser compreendida nos gestos cotidianos desse interlocutor, na maneira como ele se constrói e é construído, por meio de suas interações com (entre e nos) diferentes ambientes.

Sua prática deverá ser coerente com os *status* que ele produz nas 944 publicações de vídeos e fotografias, entre maio de 2018 e março de 2023, para os seus 5.995 “seguidores” na rede. As interações com o público, com a tecnologia de comunicação, são, assim, elementos que existem em relação a prática do graffiti produzido por Edney Areia. Em relação aos outros três artistas locais, bem à frente deles (Eder Areia, Hareh Koury e Rubão) que, somando todas as postagens atuais (279) chegam a alcançar apenas 29% do total de postagens de Edney Areia. Em relação ao fluxo de informações e circulação das imagens do graffiti na internet, Campos (2009) observa que

Actualmmente (sic) através de sites, fotologs pessoais ou por correio eletrônico, diferentes writers expõem, as suas proezas e trabalhos mais recentes, em circuitos restritos ou de acesso generalizado. Numa cultura em que a imagem é uma espécie de capital, a Internet afigura-se como uma mostra virtual, substituindo as ruas e as paredes da cidade enquanto depósito de produções visuais. (Campos, 2009, p. 108)

De fato, é possível observar a construção dessa “mostra virtual” no trabalho de Edney Areia, contudo, a história de seus gestos e de suas ferramentas é fortemente vinculada a suportes como telas, muros e paredes. Ele mobiliza e constrói conhecimentos em cada situação, os atualiza e segue em seu processo de autonomia. Sua experiência nos possibilita pensar, mais, na interação entre os ambientes e conhecimentos, que na substituição ou cercamento desses aspectos.

Quando verificamos sua produção naquele bairro do Jardim São Luís¹⁴², notamos que ele realizava as artes “livres” entre 6h e 7h da manhã, tempo livre antes de ingressar em outros trabalhos com graffiti comercial em ambientes privados. Com esse tempo diário reduzido, os grafismos eram realizados em aproximadamente três semanas. De modo geral, ele habitualmente se desloca de motocicleta com uma escada e uma mochila preta carregada de garrafas de tinta, pinceis, bisnagas de pigmentação e outros equipamentos. Sempre organizava todos os artefatos no chão, de modo a facilitar o acesso e manuseio, durante o processo de pintura.

Primeiramente, ele preparava aquele suporte, selecionando os trechos com melhor acabamento e textura e, depois, passava o rolinho de tinta branca. No campo realizado, no dia 28 de abril de 2021, observou-se nitidamente o modo como posicionou e pensou as dimensões da enfermeira naquela parede, cuja textura não era totalmente homogênea. Na imagem 53, podemos observá-lo de joelhos no chão, preenchendo a pintura. Em outro momento, captamos seus dedos melados de tinta, manuseando o celular com a imagem reproduzida no muro e, por fim, vemos a interação com um transeunte curioso, que parou e interagiu com o artista.

Imagem 53 - Campo do dia 28 de abril de 2021



Fonte: Marmanillo, 2021.

¹⁴² Sobre o contexto de aproximação maior com Edney Areia, é interessante situar que o acompanhávamos em sua rede social instagram, comentávamos e compartilhávamos suas postagens desde 2019. Em 25 de outubro de 2020, e 28 de abril de 2021, o acompanhei em produções no bairro Jardim São Luís. Após meses afastados, me aproximei novamente de Edney, após uma ruptura ocorrida entre mim e Haresh Koury, em 15 de outubro de 2021. Nessa nova aproximação, o acompanhei por 10 dias, trabalhando no Centro Comercial Getúlio Vargas.

As três situações exemplificam como o jovem Edney mobilizou um conhecimento tradicional relacionado a iniciação com a pintura laboral na família, ao mesmo tempo em que suas mãos sujas de tinta recorrem à tecnologia do *smartphone*, o conectando com outros artistas que, no contexto da pandemia, produziram graffitiis similares em várias regiões do mundo. Se os artistas da primeira geração, na década de 1980, possuíam a rodovia Belém-Brasília como principal forma de comunicação, esse interlocutor é um artista de rua conectado na rede global da qual recebe, produz e reproduz determinados fluxos de conhecimento.

Na terceira situação, ele aparece com seu *headphone* no pescoço, escutando um transeunte que desenvolvia um diálogo sobre arte digital, utilizando o próprio celular para mostrar suas produções para Edney Areia. A expressão tímida do artista confirma o relato anterior de que ainda estava se acostumando com essas interações durante o trabalho nas ruas, e a empolgação do transeunte expressar os gestos de uma pessoa comum que encontra um tipo de celebridade enquanto se desloca para o trabalho, durante a manhã. Apesar dessas diferenças nos sentidos dos gestos, eles se “conectam” pelo gosto à arte e o uso do celular.

Em termos de experiência técnica, essa situação que marca a primeira aparição dele nas ruas, em 2018, significou o desenvolvimento de outras habilidades, já que teve que lidar com proporções ainda maiores do que as das paredes das casas de jogos, e realizar um trabalho de forma totalmente exposta aos transeuntes observadores que passam pela rua. Em algumas situações, notamos que ele fez uso do *headphone* para ouvir música enquanto produzia a arte, para um tipo de isolamento sonoro e concentração direta no muro, considerando que ele comentou ainda estar se acostumando com as interações dos observadores, e é provável que o *headphone* seja uma estratégia para lidar com a nova situação.

CAPÍTULO 4 - TECNOGRAFIAS

4.1 Do retratismo ao graffiti – Erick/Haresh Koury/ H.K.

Tive a oportunidade de observar H.K. grafitando, por 35 vezes, que totalizaram 93 dias de trabalho prático, distribuídos entre fevereiro de 2020 e dezembro de 2022. O extenso muro da escadaria da Beira Rio, o muro da universidade, as rampas da pista da Praça Mané Garrincha, vários bares, casas noturnas, escolas, casas abandonadas, entre outros. Tais situações constituíram um rico campo para observar as interações nas quais ele se constituía, ora como “sujeito da ação”, ora como “objeto da ação” (Mura, 2010), no devir dessa arte. Foram situações que demonstraram que o graffiti na rua depende de determinadas habilidades, como o conhecimento do ambiente em relação aos recursos disponíveis e a capacidade de negociação com determinados atores sociais.

Nesse sentido, a primeira pré-noção que tive que colocar em suspenso foi a concepção tradicional de que a produção de graffiti envolve apenas o pintor, os equipamentos e o suporte, enquanto o conjunto de variáveis e condicionantes para a efetivação da prática. Desde os primeiros dias, tanto nos diálogos que compunham uma espécie de planejamento de trabalho, até as próprias situações da prática, observei que o contexto de produção do graffiti praticado por H.K. era um tipo de sistema aberto no qual o ambiente e seus recursos eram considerados nos processos de pintura.

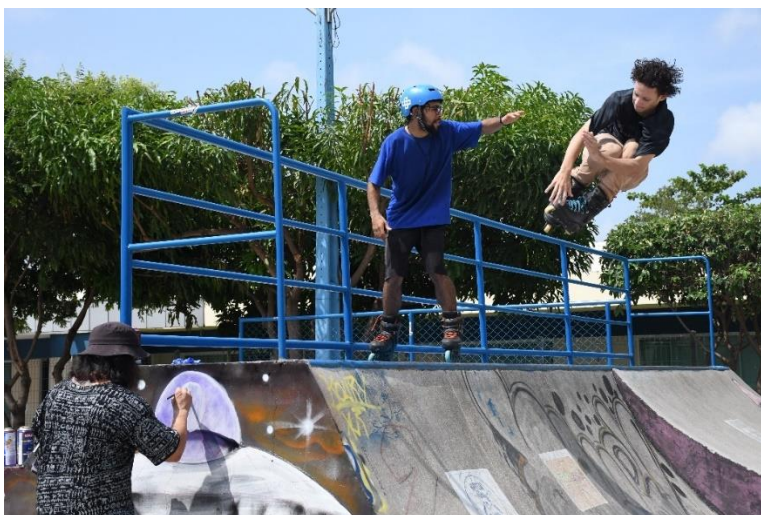
Em fevereiro de 2020, observei, já nos primeiros dias, que uma poça de água de chuva poderia servir na construção de determinada pigmentação, ou para limpar o pincel; garrafas descartáveis do famoso vinho local “Cantinho do Vale”, eram cortadas ao meio e utilizadas como recipiente para misturar a tinta branca acrílica com os pigmentos (Xadrez), para obter as cores desejadas. Dependendo da cor das paredes, pedaços de gesso de construção encontrados na rua, também eram coletados e utilizados para fazer esboço; embalagens de pizza ou qualquer material similar, eram coletados e serviam para fazer moldes de stencil de determinados símbolos ou objetos.

Uma dessas situações ocorreu no dia 14 de junho de 2021, quando H. K tirou uma grande embalagem de papelão de um balde de lixo, modelando-a com o auxílio de um estilete. Já havia utilizado, também, plástico de fotografia, peças de PVC e

papel para a realização da técnica de pintura com molde, conhecida como stencil, em seus graffitis. Embora suas peças de stencil fossem simples e geralmente pequenas, ao se mesclarem com as outras pinturas em *spray* ou pincel, compunham um conjunto de técnicas e modos diversos de utilizar as tintas. A força e precisão das mãos, transitando entre o movimento mais livre da tinta sobre a superfície do suporte, pelo movimento emoldurado e repetitivo, produzido pela peça de stencil, até a combinação as ferramentas – Stencil, pincel e spray.

Já, em 14 de março de 2020, ele se valeu de uma folha de plástico preta, material usado em radiografia, para fazer os olhos no desenho de uma mulher indígena. Com princípio similar, ele também utilizava fitas adesivas, em algumas situações, como, por exemplo, no campeonato “Dinos Street de Skate”, em 29 de maio de 2021¹⁴³, no qual as fitas serviram para grafitar prismas triangulares em uma kombi, intervenção que, meses depois, realizou em vários outros recantos da pista. Um exemplo de como essa técnica compunha os trabalhos que ele realizou, no domingo de 10 de outubro de 2021, foi quando desenhou uma invasão alienígena em um dos obstáculos da pista.

Imagem 54 - A dinâmica complexa da pista



Fonte: Marmanillo, 2021.

A produção do graffiti da invasão alienígena teve trilha sonora, cenário, atores coadjuvantes e, diria até, que uma certa “disputa” de atores principais, caracterizando

¹⁴³ DINO’S STREET. YouTube, 10 out. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1kcBAAd153s>. Acesso em: 7 nov. 2024. (minutagem 10’09’’).

uma experiência de observação que demonstrou o graffiti para além do suporte, e como uma interação de várias coisas vivas (Ingold, 2012). Ao invés de se perguntar qual era o limite da prática de graffiti, como algo que poderia ser alienado a um papel social, era melhor experienciar, em todos os detalhes daquela ocasião, através de meu primeiro equipamento captador e sensor de pesquisa, ou seja, meu próprio corpo e sentidos.

Como o som ambiente ecoava nos ouvidos, os *rifes* de guitarra e a bateria constante da banda *Dead Moon*, que tocava em uma pequena, mas potente, caixinha de som, levada por “Tio Chico”. Este, sentado a uns 20 ou 30 metros de distância, observava tudo e curtia o som, junto com um rapaz apelidado localmente como “De menor”. Músicas como *40 miles of bad Road* e *54/40 or fight* ditavam um ritmo de sentidos que sinalizavam uma espécie de angústia e desejo de transgressão sobre um tipo estrutura social e moral castradora. A banda oitocentista trazia um estilo meio rock, meio punk, bastante “cru” e forte. Do outro lado, e colados no “suporte” onde Haresh grafitava, estavam Bruno, Kaio e Isabela, praticantes de patins (*inline*), executando suas manobras. A interação ocorria entre todos, ora Haresh dialogava com alguém da parte superior do obstáculo, ora com tio Chico ou “De menor”. E a produção daquela “Invasão alienígena” emergia desse contexto regado à arte, com sonoridade e socialização entre os que estavam presentes. As batidas da bateria do *Dead Moon*, as batidas das latas de *spray*, os sons das conversas, risadas e dos velozes patins percorrendo aquelas formas arquitetônicas. Tudo era arte!

Longe de um artista de rua alienado em seu muro ou suporte, Haresh parecia conectado em tudo que lhe proporcionasse estímulos criativos e recursos para sua arte. Como um diretor ou escritor que busca seus próprios personagens em recortes das paisagens, das pessoas e situações, montando e construindo sua própria narrativa. Oferece-nos por meio dessa arte uma demonstração de que o graffiti é um processo de devir que emerge da conexão entre muitos elementos, concretos e abstratos.

Uma dessas conexões foi observada quando H.K. falou com o “De Menor”, em tom mais alto, solicitando-lhe algum material similar a um papelão, tábua fina ou algo que lhe possibilitasse fazer uma espécie de molde, para aplicar na arte que estava construindo no obstáculo da pista. O rapaz saiu em sua antiga bicicleta barra circular e, depois de uns 5 ou 10 minutos, retornou, pedalando e arrastando uma extensa peça de

PVC branco, provavelmente dos entulhos de alguma reforma predial realizada pelas imediações.

Imagem 55 - H.K., Tio Chico e “De Menor”



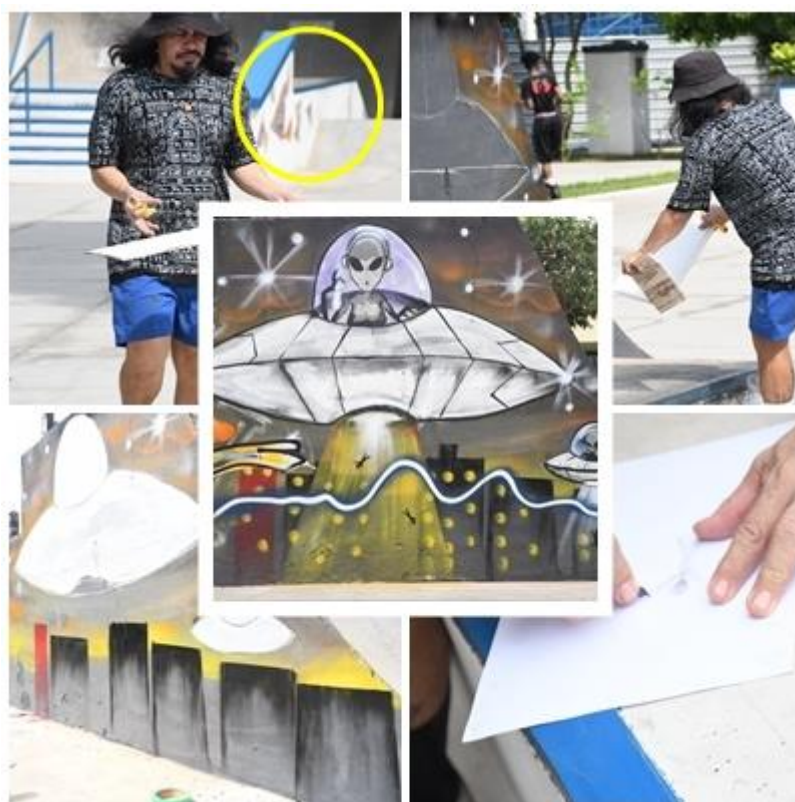
Fonte: Marmanillo, 2021.

Tal fato me remeteu à história da própria pista de skate da Mané Garrincha (Pereira, 2020), na qual, um dos momentos de sua história é marcado pelo uso, dos skatistas, de materiais de outras construções ou comércios no desenvolvimento de seu próprio espaço, de maneira independente da ação de alguma política pública, nos anos iniciais. A transformação e ressignificação de objetos na cidade é um traço criativo da cultura de rua, de maneira geral. Se não é estranho ouvir relatos de conflitos, cujos skatistas utilizavam seus *shapes* como armamento, em alguma situação, não é incomum, um artista desse meio utilizar outros objetos presentes na paisagem. Para quem é acostumado a observar um banco de praça como um obstáculo “skatável”, uma peça de PVC poderá render um ótimo molde de stencil. Em uma arte de fazer, no sentido certauniano, a paisagem urbana pode ser compreendida como um tipo de repositório de onde emerge a matéria-prima que dialoga com os conteúdos e formas

(Simmel, 2006) juvenis, em suas necessidades de segurança, de extravasamento das emoções, de expressão e outros aspectos que marcam uma cultura de rua.

Retornando, para a narrativa, “De menor” foi recepcionado, naquele contexto, aos risos de Tio Chico, H.K. e os meus, diante da maneira como ele atendeu aquele pedido, chegando com uma peça enorme de PVC. Provavelmente, algo que ninguém tinha imaginado que ocorreria. A riqueza desse processo é a constatação de que não há uma separação entre sociabilidade e processo técnico do graffiti, algo que pode ser encontrado no texto de Coupaye (2017), quando explica que a observação do processo técnico não se limita a ver pessoas fazendo coisas, e que aspectos paralelos e coexistentes também são constituintes de todo o processo.

Imagem 56 - Técnica do Stencil



Fonte: Marmanillo, 2021.

Nesse sentido, a peça de PVC branco passou das mãos de “De menor” para as mãos de Hareh, que a quebrou em pedaço menor, e depois em outro menor até se chegar à medida do desenho dos prédios, que iriam compor a arte da invasão alienígena. Um pedaço de PVC e rápidos toques no *cap* do *spray*, foram o suficiente

para ter a forma retangular, e a pressão para pequenos círculos (janelas dos prédios). Em outra escala de detalhamento, Haresh se valeu de uma folha A4 e um estilete para fazer um minúsculo homem, na técnica do stencil. Assim, a parte inferior da arte estava pronta, uma representação de cidade com homens sendo abduzidos pelas naves alienígenas.

Os materiais para a produção de stencil caracterizam apenas um tipo de situação dentro do processo do graffiti, mas a lista de recursos é um pouco mais ampla e inclui cadeiras, escada, água, marcadores, recipientes e até cerveja! Após considerar essa dimensão socioambiental, é possível tentarmos realizar uma tecnografia a respeito do graffiti produzido por Haresh. Compreendendo-a como a descrição dos processos técnicos e interações entre ele e as ferramentas e técnicas, em relação a esse contexto adjacente a produção dos graffiti. Trata-se de um caminho de análise da prática focada na construção de habilidades (Ingold, 2015), ou seja, na capacidade de improvisação em situações variadas, e incorporação de novos elementos. Pelo viés de Sigaut (1994), é possível pensar nos conhecimentos anteriores convertidos em habilidade, quando o observamos praticar seu graffiti, isso, porque, segundo esse teórico, o conhecimento deve ser pensado como incorporado na própria ação do sujeito, não sendo mais aquele conhecimento apartado da experiência ou atrelado, apenas, a experiências anteriores. Mais que pensar H.K. dentro de uma engrenagem maior automatizada e sem improvisação, Sigaut (1994) nos ensina a considerar as intencionalidades dos atores sociais na execução do gesto técnico, pois esse não estaria isento de objetivos sociais e materiais que se mesclam de forma bastante íntima. Por isso, é importante localizar os fatos técnicos dentro de espaços sociais, considerando, não apenas um olhar fixo na operação técnica, mas na valorização da própria situação social em que ela ocorre.

A situação, brevemente relatada, é um exemplo da importância de se compreender os processos ocorridos nas ruas, quando se pretende analisar qualquer tipo de prática urbana. A dimensão da experiência e das interações são consideradas, aqui, como o motor e combustível de atualização dos processos sociotécnicos. Nesse sentido, produzir uma tecnografia sobre o grafismo de H.K., não é uma tarefa simples, ocorrendo sempre a possibilidade de trocarmos fatos do cotidiano por interpretações apressadas ou rótulos já consagrados. Dessa maneira, é importante situar o leitor sobre o aprimoramento técnico desse interlocutor, a partir de alguns pontos.

Primeiramente, que se trata de um interlocutor que iniciou seu aprendizado no retratismo, no espaço dos ateliês e estúdios, e que confere parte significativa de sua trajetória, como já mencionado em capítulo anterior. Esse dado é fundamental para compreender a forma como ele desenvolveu suas habilidades, conforme ocorreram o aumento dos trabalhos e experiências ao longo dos quase três anos em que o observei. Aludindo, mais uma vez, a Sigaut (1994), trata-se de um conhecimento engajado e de um modo de transação do conhecimento (Barth, 1981) que ocorre ligado aos deslocamentos, por isso, também é ambulatório (Ingold, 2015).

Quando analisei as anotações e fotografias das 35 situações¹⁴⁴, foi possível perceber que o contato inicial entre esses dois contextos (ateliê e rua), representou um período de muitas mudanças na maneira como ele produzia sua arte. Contudo, após isso, se passaram alguns trabalhos com uma certa repetição de técnica que, às vezes, era abalada por conta de algum novo equipamento¹⁴⁵, marca de tinta ou evento social, como um campeonato de skate ou algo similar. Esse quadro caracterizado por períodos de dinâmicas e, outros, de estabilidade, foram um desafio no sentido de chegar a uma etnografia justa com o processo de atualização do conhecimento desse interlocutor. De modo bastante geral, observei que, no ano de 2020, seu trabalho possuía uma certa preponderância no uso de pinceis e motor de compressão com pistola de gravidade; em 2022, esse quadro foi sendo alterado com a utilizando, cada vez maior, de *sprays* de marcas especializadas em arte urbana e outros equipamentos; e, no ano de 2023, percebi um artista bastante distinto daquele observado dois anos antes.

Como a maioria dos artistas de rua, H.K. também passa por aquelas etapas clássicas de preparar e uniformizar o fundo dos suportes, antes de qualquer pintura (Leal, 2018; Abalos, 2023) e, depois, utilizar o *spray*. Contudo, em se tratando de uma pesquisa focada nas interações e processos de transação do conhecimento, nos interessa detalhar os processos para observar os condicionantes sociotécnicos relacionados ao modo como nosso interlocutor se engaja nesses conhecimentos. Portanto, trabalhamos com três situações, ocorridas em: fevereiro de 2020; 20 de maio

¹⁴⁴ Que resultam em noventa e três dias de observação espalhados em meio a tantas outras situações experienciadas com ele.

¹⁴⁵ Para Malinowski (1975) a diferença entre uma observação esporádica e um “contato verdadeiro” estaria na capacidade de transformar o “novo” em ordinário e em “caçar rastros”, utilizando o campo para confrontar teorias e compreender os costumes, na perspectiva das exceções e regras. Dito de outra forma, esse pesquisador clássico aponta a necessidade dos “confrontos” para lidar com a dificuldade da pesquisa cotidiana, que emerge quando o novo se torna ordinário.

de 2021 e; dezembro de 2022, com o intuito de apontar sua adaptação no graffiti e aprimoramento, em um curto período.

A primeira situação é composta de um conjunto de acontecimentos ocorridos durante os seis dias de observação participante na produção dos graffiti de H.K. na escadaria que liga a Rua XV de Novembro até o Parque Beira Rio. Trata-se de um longo corredor com uma escadaria e poucos trechos planos, que possui uma única habitação isolada e localizada entre dois grandes terrenos, que se estendem dela até as ruas de cima (XV de Novembro) e AV. Beira Rio, na parte baixa. Quatro anos após esse período, observamos o quanto aquele momento poderia ser considerado um tipo de ritual de passagem, por meio do qual H.K. passava, das pinturas em tecidos e telas, para se dedicar às paredes e muros.

Essa experiência resultou de meu primeiro contato presencial com ele. Portanto, para mim, também foi um esforço de iniciação em uma perspectiva etnográfica, engajada no cotidiano dos interlocutores. É fundamental situar que, naquele momento, éramos dois estranhos dividindo uma experiência comum de intervenção naquele espaço público. Desde o primeiro contato, em 16 de fevereiro de 2021, ele já havia comentado que desejava fazer uma arte na escadaria, mas estava sem recursos, e então me prontifiquei a fornecer 5 latas de *spray* e uma lata de solvente aguarrás.

Algumas situações foram comuns ao longo dos seis dias; entre elas, é possível destacar a interação com os moradores da única casa daquela via. Eles nos forneceram uma cadeira, água para beber e uma escada. As interações com os jovens que passavam também era algo constante, alguns paravam e ficavam observando. Nessas situações H.K. sempre convidava um ou outro para fazer algum traço ou pintar algum pedacinho, nem que fosse para eles registrarem esses gestos em uma fotografia. Já, os materiais utilizados, foram sendo acrescentados com o passar dos dias.

No primeiro dia, 19 de fevereiro de 2020, ele desenhou o muro com um lápis graffiti, contornou o desenho com um pincel e pintou parte dele com um *spray* automotivo¹⁴⁶ azul, fez a forma do olho com o *spray* branco. Utilizou fita adesiva para auxiliar na forma do bico do pássaro e um pincel trincha 2 ½, para preencher a parte amarela. Por cima desse desenho, fez aprimoramentos e detalhes com as outras cores:

¹⁴⁶ Era a única disponível na cidade.

amarela, vermelha e branca. No final daquele dia, ressaltou que era necessário ter tinta acrílica branca e depois tentaria buscar *spray* da “*colorgin arte urbana*”, explicando que talvez conseguisse na cidade de Araguaína ou Belém. No dia 20 de fevereiro, ele produziu outro pássaro, com processo quase similar, se não fosse por um pequeno pincel de rolo utilizado para pintar o espaço entre os dois pássaros, melhorando a aparência do muro já deteriorado. Já, no início da noite do dia 21 de fevereiro, nos dirigimos ao lugar exclusivamente para preparar o restante do muro, passando uma camada de tinta branca sobre uma grande extensão, e outra preta, para deixar o muro mais homogêneo e receptivo para a nova pintura.

Independentemente de ser algo comum para quem é acostumado com pinturas de muros e paredes, ou para quem já “aprendeu”, absorvendo os vastos relatos etnográficos que citam a etapa da preparação do suporte, nessa situação específica, tratava-se de uma prática não tão habitual para um retratista, tampouco para um professor, por mais que eu tivesse lido nos manuais mais especializados. A parte rica da situação consiste em produzir um conhecimento por meio da experiência, um conhecimento engajado, totalmente relacionado àquele cotidiano vivido, ligado as pinturas anteriores dos pássaros, e na busca de aprimoramento, do próprio artista.

Imagem 57 - Primeira experiência de campo



Fonte: Marmanillo, 2020.

Três dias depois, em 24 de fevereiro, retornamos para que ele produzisse o graffiti do terceiro pássaro. Nessa ocasião, ele reproduziu parte das técnicas sobre aquele suporte mais preparado para receber as pinturas, e se seguiram os mesmos hábitos de sempre: pegar a escada na casa de cima e pedir água para beber. Contudo, em vez de reproduzir o esboço da arte com um lápis sobre a parede, ele recorreu a um pedaço de gesso, presente ali no chão da própria escadaria. Outra novidade foi o fato de trazer uma folha de radiografia para utilizar como stencil, para fazer alguns detalhes no pássaro. Dois dias depois (26/02/2020), realizou o mesmo processo, ao grafitar a imagem de Frida Khalo no fundo azul, pintando a forma de sua cabeça com tinta branca sobre a 2ª camada de tinta azul, e produzindo efeitos na mescla de pinturas com tinta acrílica e *spray*¹⁴⁷.

É interessante explicar que o tempo para a produção desse trabalho ocorria em conformidade a outras atividades desenvolvidas por H.K., que, naquele período, também estava administrando seu próprio espaço no centro de artesanato, que acabou sendo um ponto de encontro inicial, de onde seguíamos para a escadaria. Nesse “boxe” (espaço localizado no centro de artesanato), ele produzia caricaturas, desenhos sob encomenda, quadros e a customização de objetos com seus desenhos. Ocorria, assim, por ele, uma administração do tempo em relação aos compromissos surgidos com a administração do centro de artesanato, por conta do “boxe”. Na frente daquele lugar já havia um banner de divulgação de seu ofício com caricaturas e alguns desenhos expostos pela parede de vidro. Apesar desse anúncio, suas habilidades não se limitavam a caricaturas e desenho, pois, H.K. pintava, praticamente, qualquer superfície que pudesse, já havia trabalhado com pinturas em camisas, feito quadros por encomenda, pintado objetos, entre outras coisas.

Como em muitos outros dias, foi justamente desse ponto de encontro que, no dia 28 de fevereiro de 2021, seguimos para a escadaria, após o final do expediente de H.K., às 17:00 horas. Dessa vez, para produzir a imagem de Salvador Dali, e ir preenchendo aquele muro, tão trabalhado naqueles dias. Como de costume, a rotina daquelas próximas duas ou três horas foram iniciadas com a busca de garrafas de plástico vazias para misturar a tinta acrílica branca com as pigmentações, e produzir

¹⁴⁷ Marmanillo. P. Graffiti da Frida. Youtube, data de publicação. [28 de out.] disponível em: https://www.youtube.com/shorts/_wDYYIqElRw. Acesso em: 7 nov. 2024.

algumas cores para serem usadas com o pincel trincha. A organização das latas de *spray*, tinta acrílica, fitas e demais equipamentos, lado a lado, para facilitar o manuseio e transição das etapas da pintura. Além das interações com os moradores da única casa da escadaria, para solicitar a escada deles, naquele final de tarde também ocorreu um breve diálogo com um skatista, conhecido como Djota, que passou um tempo observando e, em determinado momento, perguntou para H.K. quem era aquela pessoa que ele estava pintando. H.K. lhe respondeu que se tratava de Salvador Dali. Djota foi caminhando e exclamando: “Salvador Dali ou Salvador Daqui!” O fato de ele não saber quem era Salvador Dali e, ao mesmo tempo, não demonstrar interesse, foi o assunto por alguns minutos.

Imagem 58 - Poça d’água funcional e colorida



Fonte: Marmanillo, 2020.

Além das interações com os vizinhos, transeuntes e objetos, como garrafas de plástico abandonadas, que foram incorporadas na produção da arte, algo que chamou bastante a atenção foi o fato de, em determinado momento, H.K. se valer de uma poça de água para retirar um pouco de tinta azul de um pincel de trincha. Naquele local, onde um artista de estúdio, ou leigo, não poderia encontrar os recursos necessários para aquela produção, H.K. possuía uma maneira de perceber o ambiente que era totalmente influenciada por sua experiência na cultura *skateboard*. Na manhã do dia

seguinte, 29 de fevereiro de 2021, ele finalizou o muro com a produção de um *Bombing* na parte abaixo dos desenhos grafitados.

Após essa experiência na escadaria da Beira Rio, ainda o acompanhei até o dia 18 de março de 2021, na produção de dois pássaros com máscaras de gás, um pássaro e uma indígena, em um dos obstáculos da pista de skate, que fica para o lado da “banca de revista do baixinho”. Nesse mês, as ruas da cidade já estavam desertas por conta do isolamento social, e a pandemia de Covid-19 era uma realidade mundial, o que ocasionou uma interrupção em minhas saídas de campo, mas mantive o contato com H.K. por meio de aplicativos de conversação. Ele sempre me comentava que a pista de skate e o graffiti continuava normal na cidade e não levava meu isolamento social tão a sério. Enfim, em agosto daquele mesmo ano, acabei retornando para seguir fazendo registros fotográficos e acompanhá-lo em mais 12 situações de produção de graffiti, que incluem artes publicitárias e aquelas que ele fazia por conta própria, nas ruas.

Até dezembro, o observei trabalhando com um motor compressor e pistola de gravidade, no muro da Universidade Federal do Maranhão, no bar Rockfeller, depósito de bebidas no Bacuri e no Bar Casarão. Embora tivesse um certo gasto com “carros de aplicativo” para transportar esse equipamento, a economia com material era algo bastante atrativo em relação ao gasto com latas de *spray*. O observamos utilizar esse equipamento em trabalhos, realizados em 2021, no “Karaokê Itz” e no cursinho Mege. Nesse segundo caso, ele substituiu a pistola de gravidade por uma pistola de aerógrafo e produziu uma série de caricaturas dos professores do cursinho em uma extensa parede.

Imagem 59 - Algumas atuações de H.K. em 2020



Fonte: Marmanillo, 2020.

Também é possível ter uma ideia dos itinerários de H.K. por meio da narrativa visual “A pandemia pelos muros de Imperatriz: Fotoetnografia e caminhadas com um artista de rua” (Pereira, 2020)¹⁴⁸, que traz um conjunto de artes que fazem referência ao contexto da pandemia, e algumas modificações em outros trabalhos já realizados, como, por exemplo, ter colocado máscaras nos graffitis do Dali e da Frida, em 2 de novembro de 2020.

Recordo que, em dezembro de 2021, ele viajou de barco até Manaus – e levou sua *bike Caloi Speed* –, para visitar sua mãe e conhecer uma associação de artistas de rua, chamada “Casarão de ideias”, que estava bastante conhecida por difundir grandes murais em pontos estratégicos de Manaus. Em 26 de janeiro de 2021, retornou dessa

¹⁴⁸ Marmanillo, J.P. A pandemia pelos muros de Imperatriz: fotoetnografia e caminhadas com um artista de rua. *Medium*. 2020. Disponível em: <https://medium.com/fotocronografias/a-pandemia-pelos-muros-de-imperatriz-fotoetnografia-e-caminhadas-com-um-artista-de-rua-1-a3d29e09a753>. Acesso em: 28 out. 2024.

viagem, bastante entusiasmada com o estilo de graffiti manauara e as internacionalização dos artistas de lá.

Uma mudança significativa naquele ano foi ele ter se desfeito do moto compressor que, segundo ele, já estava velho e era pesado, adquirindo um motorzinho portátil de fácil deslocamento. Além disso, passou a utilizar as tintas “*colorgin arte urbana*”, encomendadas de Belém-PA. Fora isso, elevou-se o número de clientes e de intervenções nas ruas, que já não eram tão desertas, pois já estávamos em um contexto oficial de flexibilidade do isolamento social em Imperatriz - MA. Naquele ano, estive com ele 64 vezes, exclusivamente, para fazer registros fotográficos e acompanhar seus trabalhos.

Nesse contexto pandêmico, eu gostaria de destacar uma situação bastante simbólica, tanto para enfatizar o desenvolvimento técnico de H.K., como para marcar uma espécie de ruptura com o período mais crítico da pandemia: a produção da arte para a 4º edição do campeonato de skate “Dino’s Street”, que ocorreu no dia 29 de maio de 2021, em Imperatriz - MA. A produção, em si, ocorreu nove dias antes, na manhã do dia 9 de maio de 2021, sendo o último trabalho de H.K. com o compressor grande. Assim, cabe explicar que, até aquele momento, eu já havia observado aquele suporte da arte com outros trabalhos, como, por exemplo, a própria arte da 3ª edição daquele mesmo campeonato, ocorrida em 2019 (também produzida por Hareh). Além desse caso, produzi um registro fotográfico, em 2017, de uma amпуlheta azul desenhada no mesmo lugar. Em 5 de março de 2020, acompanhei Rubão, quando ele grafitou umas asas de morcego, no mesmo obstáculo e, por fim, em 21 de fevereiro, acompanhei H.K., quando grafitou¹⁴⁹ um skatista segurando uma grande seringa sobre os ombros, como se fosse uma bazooka.

Enfim, por volta das 7:30 da manhã daquela quinta feira, 20 de maio de 2021, H.K. chegou em um carro de aplicativo com uma mochila preta, o motor compressor amarelo e um pequeno balde branco, com um resto de tinta acrílica, e solicitou auxílio para descarregar todos esses equipamentos, que foram colocados na borda da pista de skate, com certa distância do obstáculo pintado. Essa disposição e concentração dos equipamentos estava associada ao tamanho do comprimento de um fio de extensão de energia para alimentar o moto compressor que, esticado, possibilitava aquela distância

¹⁴⁹ Inspirado nas artes produzidas por Banksy.

em relação ao obstáculo pintado. Contudo, tal fato não chegou a ser um problema, já que a mangueira do moto compressor supria facilmente os poucos metros que faltavam, para ter maior aproximação com o lugar almejado para a pintura.

Após os instrumentos e materiais estarem expostos, sendo possível observar o motor de compressor amarelo, duas garrafas descartáveis de água mineral, um recipiente produzido a partir de uma garrafa grande de detergente vazia, com um pincel de rolo dentro. Havia, ainda, uma pequena caixa onde estava uma pistola pequena de aerógrafo e a mochila preta de H.K., geralmente, onde carregava *spray*, bisturi, os esboços, frascos de pigmentos, lápis, gesso, entre outros materiais.

Ele estava ali para produzir aquela arte, a pedido de Cláudio Secco, que é skatista e proprietário da marca de *shapes Hard Flip*, e organizador daquele campeonato. Assim que chegou, Haresh me mostrou o esboço do dinossauro solicitado pelo skatista veterano, e disse que após aquele trabalho faria um E.T na *miniramp* e uma caveira ao lado do dinossauro. Ficamos lá e, por volta das 8:00 horas, Cláudio chegou com um balde branco de tampa vermelha contendo tinta acrílica preta. Nesse momento, H.K. explicou que era necessária uma lata de tinta branca para usar no desenho e pintura, e que seria na faixa de R\$ 25,00, sendo possível encontrar na loja de materiais de construção da Rua Coronel Manuel Bandeira com Luís Domingues. Enquanto Cláudio foi providenciar a tinta branca, H.K. misturou aquele resto de tinta com mais água e pigmentação preta, separou uma quantidade em outro recipiente e pediu-me que ficasse mexendo a tinta. Assim, enquanto ele passava a primeira camada de tinta, eu passei o tempo preparando a tinta da segunda camada.

Pouco tempo depois, Cláudio retornou, e chegaram, também, Wanderson Ferreira (Japa) e outro skatista veterano, conhecido como “Doidinho”. Eles passaram a trabalhar na adaptação e melhoramento de obstáculos, com peças de madeira e pintura. Nessa preparação toda, para deixar a pista adequada para o campeonato, eu me engajei fazendo as fotografias, misturando tintas, enchendo e limpando pinceis, buscando água em uma torneira atrás da pista, e administrando a tomada de energia que, depois, passou a ser dividida entre o motor compressor e uma serra elétrica, utilizada na confecção dos obstáculos. Todo esse cenário nos possibilita pensar que

[...] um lugar na paisagem não é “cortado” do todo, seja no plano das ideias ou no da substância material. Pelo contrário, cada lugar engloba o todo em um nexos particular, e nesse aspecto é diferente um do outro. Um lugar deve seu caráter às experiências que

proporciona àqueles que passam algum tempo lá — às vistas, sons e até cheiros que constituem sua ambiência específica. E estes, por sua vez, dependem dos tipos de atividades nas quais seus ocupantes se envolvem. É a partir desse contexto relacional do envolvimento das pessoas com o mundo, no modo ou qualidade de se ocupar da habitação, que cada lugar tem seu significado único. Assim, ao passo que, com o espaço, os significados estão ligados ao mundo, com a paisagem eles são lá resgatados. (Ingold, 2021, p. 119)

A citação nos faz refletir que a ação de H.K. não pode ser apartada daquele contexto no qual estava inserida, das interações e dos significados construídos, experiências que conectam aqueles atores naquela situação, e, em especial, naquele obstáculo, tão grafitado, ao longo dos anos. Essa reflexão nos leva a inferir que a produção de seus graffiti é totalmente resultante da maneira como ele se relaciona com o ambiente, dialoga com as pessoas, solicita recursos, visualiza possibilidades e se constrói nesse processo. De maneira similar, Ingold (2021, p. 126) discorre que “toda tarefa traz o significado da sua posição dentro de um conjunto de tarefas executadas em série ou paralelo e, normalmente, por várias pessoas trabalhando juntas”. Segundo esse autor, é por meio das tarefas que os sujeitos constituem sua relação com o ambiente, e nesse processo caracteriza-se como social, pois, ao desempenharem suas tarefas, viabiliza a interrelação entre as pessoas.

Rompendo, ainda mais, com a ideia de um artista isolado em si mesmo e em seu trabalho, convém ressaltar que, durante a produção do graffiti pararam três pessoas para observar. Um rapaz parou com a bicicleta e perguntou se podia fazer fotos, e H.K. respondeu que era R\$ 1,00 por foto. O rapaz ficou sem jeito, e H.K. sorriu, dizendo que se tratava de uma brincadeira, e explicou que poderia fazer fotos da arte, mas não dele próprio. Trabalhadores da prefeitura pararam, observaram e tentaram interagir com perguntas fora do contexto, gerando certo incomodo em H.K. Depois, explicou-me que essas situações, às vezes, tiram a concentração no trabalho.

Por isso, seria um equívoco nosso explicar o processo sociotécnico de H.K., simplesmente com a descrição de ações em etapas gerais, como: organização dos equipamentos, preparação do suporte, desenho e pintura — cada uma, exigindo determinados equipamentos, materiais e técnicas do interlocutor. Isso implicaria em um esquema explicativo pautado por um sentido linear de ações focadas em um objetivo encerrado, podendo obscurecer atravessamentos, outras relações e condições que também constituem o processo sociotécnico.

Imagem 60 - Interações com outros atores



Fonte: Marmanillo, 2021.

Nesse sentido, a sequência de quadros presente na imagem, em uma primeira observação mais apressada poderia representar a ideia de sequência de ações e etapas necessárias para a produção do graffiti, como um tipo de manual que explica uma espécie de passo-a-passo. Por mais que ocorra uma objetividade e consenso em relação a muitas práticas, é importante considerar os aspectos subjetivos e a forma como cada interlocutor se mobiliza no ambiente e em sua própria trajetória. Nessa esteira, Chamoux (1981) explica que a aprendizagem de habilidades resulta de aspectos gestuais, intelectuais, coletivas, individuais, conscientes e inconscientes. Pois, para realizar qualquer atividade, como, por exemplo, uma receita, é fundamental possuir um “saber fazer”, mobilizar a memória da cadeia operatória e certo grau de atenção. A autora explica que parte dos gestos conscientes pode ser descrito de forma objetiva (a efetivação inicial da receita), mas há outros pontos que são subjetivos e inconscientes, como a velocidade de rotação e o movimento da mão.

Imagem 61 - Alguns momentos da produção



Fonte: Marmanillo, 2021.

Por esse caminho, é pertinente ressaltar o uso específico, do motor compressor, naquela situação. Não se tratava apenas de pegar as pistolas, apertar e pintar, pois, determinado momento, esse instrumento quebrou e H.K. o desmontou, concluindo que estava entupido, por conta da densidade da tinta que estava ficando acumulada em determinada parte. Ele lavou todas as peças com tiner e montou novamente o equipamento. Assim, constata-se que o conhecimento das especificidades das técnicas, aparelhos, materiais e ferramentas, é de suma importância, e esse tipo de conhecimento é adquirido na práxis, muito embora, a teoria possa, às vezes, suprir tais necessidades. O melhor caminho a adotar nesse dilema, dependerá da relação entre conhecimento da anatomia das pistolas, do aprimoramento da prática na diluição e

preparação das tintas, e no modo de preparação dos suportes. Ou seja, não depende apenas de uma ação ou fator, mas de um conjunto de conhecimentos, posto que um problema específico reverbera em outros problemas, prejudicando o resultado final do trabalho.

Por outro lado, ele me mostrou que no compressor havia um pequeno botão, por meio do qual era possível controlar a pressão do jato de tinta. Esse recurso foi bastante utilizado por ele para fazer os detalhes e partes mais minuciosas. Tendo uma noção da força do jato de tinta, ele orienta seu movimento e o gatilho de disparo da pistola conforme a necessidade exigida para o desenho. Essas duas situações observadas naquele dia, dependem antes de qualquer coisa, da própria sensibilidade e experiência prática do artista. E, com essa sensibilidade tátil, auditiva e visual, que H.K., a depender do traço, se fino ou mais grosso, escolhe os *fatcaps* (bicos dos *sprays*) de acordo com a abertura de tinta, analisa a pressão do *spray* por meio do balançar das latas, pois, com esse gesto, pode-se ouvir a bolinha de metal batendo dentro da lata, e isso pode resultar em sons mais graves, abafados ou agudos. Por fim, visualiza o traço na parede e já possui uma informação para dialogar com as outras duas situações.

Ao interpretar aquela situação em termos de recursos, ele explicou que até pensou em fazer tudo com o aerógrafo, mas daria muito trabalho no preenchimento, por isso, foi necessária a pistola de gravidade. Pensou que tudo poderia ter sido produzido com *Spray* também, mas como seu estoque estava baixo, não valeria a pena. Nesse caso, a disponibilidade de recursos é fundamental em seus processos de escolha técnica que, por sua vez, também estão relacionados com a boa interação que teve que manter com o skatista veterano, que o solicitou. Creio que, nesse ponto, é que podemos perceber, com maior ênfase, a percepção de Mura (2017), de técnica enquanto poder. Para esse pesquisador “o comportamento político não é linear, nem pode ser analisado em separado do fluxo contínuo das concatenações operatórias de ações e energias que mobilizam materiais” (Mura, 2017, p. 43)¹⁵⁰. Nesse sentido, a

¹⁵⁰ Por meio de um denso trabalho etnográfico, esse autor analisa a importância da técnica como política, naquele processo em que determinados grupos técnicos ligados à produção de objetos foram desenvolvendo técnicas e das estratégias de aquisição dos bens hoje considerados necessários para suas necessidades. Tal como a definição de técnica como ato eficaz, cunhada por Mauss, a técnica política é demonstrada por esse pesquisador como totalmente transformadora. Cf. MURA, Fabio. Transformador: algumas reflexões a partir do caso dos Kaiowa de Mato Grosso do Sul. In: SAUTCHUK, Carlos

tinta branca solicitada para Cláudio, o resto de tinta acrílica preta ou a escada emprestada, são exemplos para se refletir a respeito dessa habilidade, que é fundamental para se compreender como ocorreu seu processo de escolha, para utilizar aquela técnica específica. Após a produção do dinossauro, Cláudio e Wanderson se aproximaram de H.K. e deixaram algumas latas de cerveja. Eles mesmos fizeram uma fotografia e divulgaram nas redes sociais e aplicativos de conversação.

Após esse evento, ainda o acompanhei por 49 vezes, até outubro de 2021, quando ocorreu uma tensão, pelo fato de Rubão ter feito a arte no plano de fundo do programa que eu estava desenvolvendo na universidade. Em maio de 2022, voltamos a nos falar e voltei a acompanhá-lo por mais nove vezes, até o final daquele ano. Entre os fatos marcantes que observei desde 20 de maio até dezembro de 2022, foi o declínio do uso de *sprays* e o desenvolvimento do estilo *Free Hand* de produção. Por esse estilo, entendemos um tipo de prática livre sem técnicas de esquadrinhamento ou outras que possibilitem o controle de formas e proporções. Trata-se de algo totalmente distinto das fitas adesivas utilizadas nos primeiros contatos, lá em fevereiro de 2020, demonstrando muito mais domínio da técnica e liberdade.

Outra mudança estrutural e crucial para essa pesquisa ocorreu, também, no ano de 2022, quando H.K. e Rubão voltaram a ter uma relação amigável, naquele contexto do Skate e da arte de rua. Naqueles tempos, recém-separado e sem geladeira em casa, ganhei uma cesta de cerveja, de presente de uns orientandos. Como não tinha geladeira, perguntei a Charlie Russo se era possível trocar por cervejas geladas, lá no *Meeting* que, como já dito, era um importante ponto de encontro de toda aquela cena.

Tendo a resposta positiva, para lá me direcionei, na noite de 20 de julho de 2022, para comemorar meus 43 anos de idade, ao lado daqueles dois importantes nomes da arte de rua da cidade de Imperatriz - MA. Foi um fato marcante que deixou um importante sinal nos últimos meses de campo, daquele ano em que acompanhei, ainda, H.K., em nove situações produzindo grafittis comerciais em bares como “a saideira”, “bar o Casarão”, “usina cultural”, “Bar Rockfeller” e outros típicos da arte de rua, como o muro da XV de Novembro, que fazia esquina com a escadaria, na curva da Beira Rio. Em novembro, deixei a cidade de Imperatriz e retornei na última

semana de dezembro para vender meu apartamento. Nesse contexto, o encontrei produzindo ao lado do Shopping Imperial.

Imagem 62 - Meu aniversário ao lado de Rubão e H.K.



Fonte: Marmanillo, 2022.

No dia 30 de dezembro avistei de longe as cores da arte de H.K., com uma mescla de imagens que faziam referência a cultura das Regiões Norte e Nordeste. Com um andaime equipado com tinta acrílica e latas de *spray* especializado para arte urbana, ele estava sozinho, pintando as partes mais altas. Na madeira acoplada no andaime havia pigmentações testadas, um estojo com *fatcaps* de diversas saídas de tinta, estopa, pincel de rolo pequeno e um recipiente para fazer as misturas.

Quando cheguei, grande parte do muro já estava produzido e o estúdio do mural era de preparação e execução da pintura de uma mulher indígena que ele estava desenvolvendo, habilidosamente, com o *Spray* em uma mão e a prancheta com o esboço, na outra. Em termos de equipamentos e técnica, foi possível verificar uma situação bastante distinta daquela observada em fevereiro de 2020, ou em maio de 2021. Essas últimas imagens sinalizam a visualidade reproduzida por ele, nos trabalhos posteriores que pude acompanhar a distância, pelas redes sociais. Concluindo, posso dizer que já não era possível observar o retratista produtor de

caricaturas, até porque, nos tempos dessa última observação, H.K. já tinha entregado o ponto no centro de artesanato, e assumido de modo majoritário o *status* e fachada de artista de rua.

Imagem 63 - Última observação de 2022



Fonte: Marmanillo, 2022.

O processo técnico confunde-se com seu próprio processo identitário. Seguindo a orientação de Barth (1981), verifiquei que a transação de conhecimentos esteve ligada a própria mudança de *status* do interlocutor e em uma atualização de seus conhecimentos que resulta de um conjunto de experiências e maneiras de se relacionarem entre si e com o ambiente.

4.2 O “proletariado” da arte – Rubão

Considerando os processos de construção de conhecimento, experiências e *status* que podem ser observados no itinerário biográfico de Rubão, discorri sobre as

situações práticas, observadas durante o período em que pude acompanhá-lo, entre os anos de 2020 e 2022. Tais situações foram fundamentais para compreender algumas especificidades de sua forma de trabalho, a maneira como lidava com as adversidades e desenvolvia suas habilidades. Antes de tudo, é importante enfatizar que, diferentemente do acompanhamento que eu fazia com H.K. – que incluía não apenas os momentos de produção, mas também outras experiências de sociabilidade urbana –, com Rubão, o foco, ou seja, o trabalho de observação, foi esporádico, ocorrendo oito vezes ao longo do período daquele período.

Diferentemente do engajamento prático que tive, nas situações com H.K., as observações com Rubão funcionavam como um tipo de aprendizado pelo modelo do “guru”, no qual eu observava; às vezes, perguntava por algo, e ele sempre explicava tudo. A relação que ele tinha com o trabalho era muito íntima, e possuía um aspecto similar aos daqueles trabalhadores experientes que portavam vários conhecimentos relacionados a pintura, a carpintaria, entre outros. Para além dessa pesquisa com graffiti, eu já havia conversado com Rubão, algumas vezes, no tempo em que eu realizava pesquisas sobre skate, e foi com essa temática que, outra vez, nos aproximamos, resultando em algumas filmagens de suas manobras para o grupo *Inrrugadus Family*.

Foi a partir desse contexto e tipos de relações, que tentei refletir sobre sua prática de graffiti, considerando a seleção de dois casos, ocorridos em 05 de março de 2020 e 12 de outubro de 2021, quando ele produziu graffiti na Praça Mané Garrincha, no biombo de lona, utilizado como plano de fundo de um programa. Contudo, por mais que tais situações tenham ocorrido em momentos distintos, ao longo de três anos, consideramos, também, dados de outras situações e informações¹⁵¹ que tornassem, essa tecnografia, o mais próximo possível do nosso objetivo: identificar determinadas habilidades desse interlocutor.

Em fevereiro de 2020, iniciei um diálogo com Rubão explicando que estava buscando informações sobre o graffiti na cidade, e perguntei se ele poderia me ajudar nesse processo. Como mencionado anteriormente, no dia 18 de fevereiro, já o tinha

¹⁵¹ Dados como a oficina de graffiti e aerografia transmitida ao vivo, em 12 de ago. de 2021, financiada pela lei Aldir Blanc. Nessa situação, ele produziu uma arte ao vivo, ao mesmo tempo em que explicava seu processo técnico.

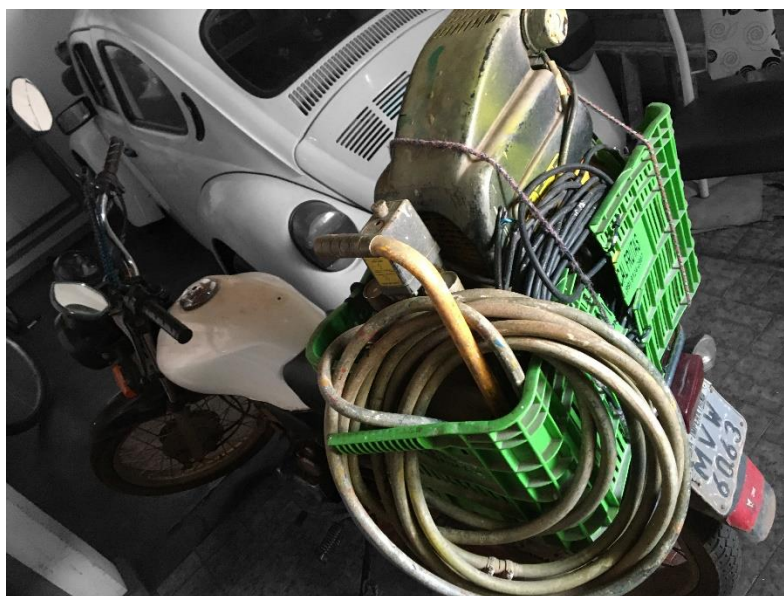
“Oficina de Grafite Aerografia com Rubão” (IV Festival de Cultura Popular de ITZ). YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/assistir?v=éZ5Aqq-wyU>. Acessado 29 out 2024.

encontrado produzindo um letreiro em uma farmácia, no bairro Parque Amazonas. Aquela situação foi importante para manter a comunicação, conhecer um pouco do difícil contexto laboral propiciado por alguns comerciantes e empresários locais, e combinar um próximo encontro mais tranquilo, que ocorreu no dia 3 de março, na padaria conhecida como Pão da vovó, que ficava ao lado da Praça Mané Garrincha. Naquela tarde, conversamos bastante, ele levou um HD externo com fotografias de suas produções antigas, e nesse conjunto foi possível observar uma fotografia de 2014 na qual ele estava ao lado de H.K. Ao perguntar sobre a fotografia, só tive a reafirmação da tensão existente entre os dois artistas, naquele momento inicial da pesquisa, fato que tentei administrar para não prejudicar o trabalho de campo. Retornando ao contexto de interação, Rubão aparentava estar desmotivado e comentou que fazia tempo que não fazia uma arte de rua, pois estava muito envolvido com trabalho de pinturas residenciais, letreiros e reclamava da desvalorização como os clientes têm tratado seu trabalho, reforçando a impressão desmotivação que tive quando o observei trabalhando na farmácia.

Diante disso comentei que ele era reconhecido na cidade e que não poderia deixar de expressar sua arte, então propus que fizesse um graffiti na Praça Mané Garrincha e perguntei como poderia auxiliar nesse processo. Ele me disse que precisaria apenas de um pouco de gasolina e da impressão do desenho que seria feito lá. Dito isso, a conversa daquela tarde resultou no agendamento desse trabalho para os dois dias depois, em 5 de março.

Na tarde do dia combinado estive lá na casa de Rubão, que na época ficava no bairro Juçara, e peguei o desenho em um *pendrive* levando-o para imprimir na Universidade. Rubão estava organizando os materiais em uma caixa plástica dessas bastante utilizadas para transportar alimentos. Nesse trabalho de organização, ele pegava as garrafas plásticas com tinta balançava, abria, cheirava, jogava umas fora, guardava outras. De lá ele foi comprar a gasolina e me encontrar na Praça.

Imagem 64 - Preparação para a arte de rua



Fone: Marmanillo, 2020.

Antes de chegar na Praça, ainda passei em um comercio próximo para levar algumas garrafas de cerveja para Rubão, e acabei encontrando-o lá mesmo, por volta das 17 horas. Com exceção de duas intervenções¹⁵², os obstáculos estavam quase todos pintados de branco, por conta de uma reforma promovida pela prefeitura, em dezembro de 2019. Assim que Rubão organizou todas as coisas próximo ao lugar onde seria executado o graffiti, três skatistas sentaram ali perto e ficaram observando com certa admiração, entre eles, estava o Djota (já citado na situação com H.K. em 28 de fevereiro na escadaria).

Rubão chegou, pediu um skate emprestado, deu uma volta e brincou com seu motor compressor velho, caracterizado por dar umas esquentadas além do normal, às vezes; mostrou-me o desenho impresso como quem deseja apontar para o objetivo de toda aquela situação e depois organizou alguns recipientes (garrafas descartáveis) na parte superior e lateral do obstáculo, junto com estilete, chave de fenda e a gasolina. Abria as tampas de algumas garrafas com tintas coloridas, jogava um pouco de gasolina, as fechava e balançava para deixar tudo bem misturado. Isso já demonstrava um estilo único de misturar, operacionalizar as tintas, que era rápido, eficaz e totalmente diferente dos outros três artistas, que sempre se valiam de um recipiente específico para realizar as misturas.

¹⁵² A do ZEN (ver p. 77) e outra de um artista da própria prefeitura.

Contudo, essa forma de trabalhar também é relacionada ao fato de utilizar tinta esmalte e gasolina, produtos com características distintas das tintas acrílicas, que facilmente eram diluídas em água e, portanto, possibilitavam a lavagem constante de pinceis e recipientes. Já, no caso de Rubão, a limpeza dos pinceis ocorria com tiner – e suspeito que, talvez, as características desses produtos (cheiro forte do tiner e da gasolina, irritabilidade com a pele) possa tê-lo orientado no sentido de não se integrar tão profundamente no processo, como forma de preservação de minha saúde.

Essa habilidade com tinta esmalte pode ser compreendida em relação ao seu contexto formativo com o Tony Grafit, que, como já citado, também trabalhava a pintura em diversos materiais, e a própria prática de Rubão, cujo arquivo que me foi transmitido possuía uma fotografia de um trabalho de pintura de sua autoria, em uma carroceria metálica da empresa “Lete Motos Carretinha”.

Imagem 65 - Rubão com a tinta esmalte



Fonte: Marmanillo, 2020.

Essa preparação de tintas não era algo que ocorria apenas no início do trabalho, como se fosse uma etapa fixa e isolada de todos os processos que compõem a produção do graffiti. Ao contrário, a escolha e preparação das tintas se dava de diversas maneiras, ao longo do processo, que poderia começar com apenas três cores

em determinada parte da pintura, e ir-se misturando as tintas em diferentes combinações e proporções para obter outras cores e garantir a pintura em outros trechos da arte. Rubão possui, assim, uma habilidade de produção de tonalidades bem diferente de nosso primeiro interlocutor, operacionalizava um rico repertório de possibilidades que resultava na elaboração de belas artes com uma economia de recursos, torando seu processo menos especializado em termos instrumentais, mas extremamente rico em termos de habilidade.

Ele costumava se orgulhar quando falava e demonstrava que poderia produzir um tipo “específico de azul” que pudesse estar em falta no mercado, ou ir alterando sua arte, conforme fossem ocorrendo essas combinações. A variedade e a presença das tintas eram observadas nas próprias pistolas de gravidade, que eram marcadas externamente por pequenas manchas amarelas, outras azuis, brancas, vermelhas de vários tamanhos, constituindo uma espécie de mosaico de cores. Assim, a escolha das tintas, para ele, não era algo tão comum, certo ou simples, como escolher e comprar determinada quantidade de tinta distribuída em certo número de cores e aplicá-las. Ela envolvia esse processo de produção constante e um desenvolvimento técnico com maior independência e possibilidades, em relação as cores já produzidas industrialmente em grande escala.

Outro dado que chamou bastante a atenção, nessa observação de campo, foi que ele se arriscou na prática do graffiti conhecido como *free hand* (mãos livres), que exige maior autonomia do artista em relação a utilização de equipamentos e técnicas auxiliares para orientar o processo, como, por exemplo, o uso de fitas adesivas para delimitar fronteiras, ou de linhas paralelas para orientar o redimensionamento do desenho. Contudo, a prática de Rubão demonstrou, de forma prática, que tal técnica exigia uma técnica corporal mais aprimorada, já que a angulação dos braços, posições e disposições do corpo, no ambiente, foram aspectos diretamente relacionados as características do traço.

Dito de outra forma, o tamanho e flexibilidade de braços e pernas são pontos fundamentais que, somados a coordenação e força, podem influenciar a precisão do traço. Tal situação nos remeteu para aos estudos de Mauss (2003), já que se tratava, também, de uma arte de utilização do corpo humano, reforçando a ideia de que

o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar em instrumento: o primeiro e o mais

natural objeto técnico, e ao mesmo tempo, o meio técnico do homem é o seu corpo. (Mauss, 2003, p. 407)

Portanto, concordamos que as “técnicas do corpo” (Mauss, 2003) antecedem as técnicas vinculadas aos usos dos instrumentos. Contudo, a partir das leituras de Ingold (2015; 2021), observamos que sua técnica corporal não é isolada em relação ao ambiente ou ao instrumental utilizado na produção do graffiti. Isso, porque a disposição do suporte implica em um tipo de postura e movimento e, ao mesmo tempo, em uma forma de desenvolver a técnica de desenho e pintura, que não ocorre de forma homogênea, sendo ajustada e modificada, conforme Rubão observe algum tipo de empecilho para o desenvolvimento do gesto ou resultado almejado com a técnica. Sobre isso, no artigo *andando na prancha: meditações sobre um processo de habilidade* (2015), Ingold explica como um simples gesto de serrar uma peça de madeira exige uma atenção constante, no sentido de manter a linha certa do corte e ir ajustando a força e direcionamento da lâmina como meio de confrontar a resistência do material e manter a linha reta do corte. Nesse sentido, discorre que não apenas o homem exerce força sobre o instrumento, mas a dinâmica daquelas interações também possui influência sobre o movimento do homem.

Imagem 66 - Rubão em ação



Fonte: Marmanillo, 2020.

Tal leitura faz com que seja praticamente impossível não considerar a maneira como Rubão se vale de seu próprio corpo, quando se apoia no chão ou na parede, quando busca base mais firme com os pés, no chão, se agacha para buscar determinada altura entre outros movimentos. Sua maneira de segurar a pistola de gravidade, às vezes, com as duas mãos, às vezes, com apenas uma, dependendo muito da necessidade: se, para preenchimento de uma área, ou para desenho e detalhamento. Seu jeito de passar a mangueira do motor compressor pelo ombro e segurá-lo com a outra mão, implica não apenas em uma imagem de domínio do equipamento, mas também da obtenção de um conhecimento sobre a força e pressão que está saindo da máquina. Assim, algo que aprendi, acompanhando-o, é que não se faz graffiti apenas com as mãos e uma lata de *Spray* ou pistola de gravidade, mas com toda a extensão do próprio corpo.

Por fim, um terceiro aprendizado observado na experiência daquela tarde, foi o modo como uma intervenção de graffiti também possui uma rica dimensão social, manifestada, tanto na maneira como ele mobiliza conhecimentos que indicam suas experiências e conhecimentos passados, quanto na aerografia em bonés, quanto, com Tony Grafitt, entre outros, quanto, pelo fato de desenvolver seu trabalho sempre em relação a um público que pode ser um cliente ou um grupo de jovens skatistas, como ocorreu no caso relatado.

Para além da relação entre Rubão e o obstáculo, seu gesto técnico não ocorre de maneira isolada do ambiente circundante, principalmente naquela cidade média, onde a possibilidade de transmissão de informações era algo bastante comum. Assim, ao se apresentar publicamente, Rubão também reivindica, para si, uma fachada ou impressão para usar os termos de Goffman (2013) ou Berreman (1975).

Imagem 67 - Rubão e as interações na hora do graffiti



Fonte: Marmanillo, 2020.

Na imagem, é possível ter uma ideia dessas interações que influenciam, mas, ao mesmo tempo, extrapolam a prática do graffiti. Nela, observamos Djota interagindo com Rubão. O mesmo Djota que tinha me observado dias antes com o desafeto daquele artista e, mesma pessoa que faz parte do grupo *Inrrugadus Family*. Ter essa compreensão das concatenações das situações possibilitou situar a pesquisa enquanto processo autorreflexivo, avaliando sempre os riscos e ganhos de minhas inserções em cada situação. Continuando, foi possível visualizar estudantes, trabalhadores entre outros que passavam observando ou paravam para observar todo aquele processo. Se formavam pequenos agrupamentos, que eram desfeitos, e aquele espaço cedia lugar para outros que, ali, também se juntavam. O evento em si, também foi um fator de sociabilidade no sentido de agregar diferentes pessoas em torno de um objetivo comum.

Já, a segunda situação, ocorreu em 12 de outubro de 2021, dentro do Campus de Universidade Federal do Maranhão, no dia dedicado a construção do “painel” de fundo do programa Skate em Imperatriz - MA: conversas e biografias que foram

exibidas no dia 13 de outubro de 2021. Dessa segunda vez, foi dada uma atenção maior a própria relação entre sujeito e objetos, já que o próprio “painel” pintado por Rubão, foi produzido a partir da utilização de lonas de propaganda política esticadas em molduras, feitas com cano PVC, organizadas em forma de biombo.

Para tanto, foi fundamental considerar o estudo de Mura (2011), que explica a importância de não definir os objetos apenas por sua materialidade, dentro de uma oposição entre homem e matéria, ou sujeitos e objetos. Para ele:

Portanto, no lugar de concentrar-nos sobre a materialidade ou não do universo, **deveríamos voltar nosso olhar para como seus elementos interagem entre si**, e como isso ocorre em cada contexto histórico e cósmico tomado em consideração, levando-se em conta as **tradições de conhecimento que se encontram em jogo. Ao não se operar mais a partir de dicotomias** paralelas, não se trataria portanto de estabelecer linhas de simetria, mas buscar qual **papel, valor, poder, força, energia, etc. cada elemento possui ou veicula, bem como as configurações que decorrem da interação que vêm a se estabelecer entre eles. Geralmente essas relações indicam a formação de uma hierarquia entre os elementos em jogo, com a política**, enquanto técnica, desempenhando um papel fundamental. (Mura, 2010, p. 109, grifos acrescentados)

Portanto, o “painel” em branco já indica a existência de um trabalho técnico anterior a própria produção do graffiti. Para compreender melhor a história, os conhecimentos, técnicas e interações que constituem a produção desse painel, é importante não tratá-lo como um substantivo que possua existência, apenas, determinadas por suas características materiais, mas, dentro de um conjunto de interações iniciadas na última semana de setembro de 2019, quando ocorreu uma pequena mostra visual em um evento acadêmico¹⁵³, que exigiu a construção de um biombo de exposições para organizar e expor as fotografias.

Diante da falta de financiamento para o evento, o acadêmico Wilson Leite nos informou a possibilidade de produzir uma armação de biombo com a utilização de canos PVC. Após o diálogo sobre as dimensões do objeto, ele fez o cálculo do material necessário e nos reunimos a Universidade Federal do Maranhão, no dia 27 de setembro de 2019, para iniciar a confecção do biombo. É importante ressaltar que as lonas de propagandas possuíam um lado colorido onde ficavam as mensagens políticas dos candidatos (Lado da impressão), e o outro lado preto, almejado por nós. Assim, a

¹⁵³ I Encontro do Laboratório de Estudos e Pesquisas sobre Cidades e imagens.

ideia era “abraçar” uma armação de PCV, de forma que o lado da impressão ficasse para dentro e o lado de cor homogênea ficasse exposto e livre para receber as fotografias dos expositores. Contudo, a situação de contato e interação entre os materiais demonstrou que o tamanho das lonas não possibilitava que a estrutura de PVC fosse rodeada pelas lonas de forma simples. Isso, porque foi obtido um lado totalmente preto e o outro parcialmente, já que algumas lonas não chegaram a completar a volta. Para garantir a homogeneidade da cor, ele usou de *spray* preto no lado colorido e garantiu que o biombo fosse totalmente preto.

Imagem 68 - A produção do Biombo em 27 e 28/07/2019



Fonte: Marmanillo, 2019.

O “painel” resultou de uma combinação de materiais e conhecimentos que foram contextualizados com a disponibilidade de lonas provenientes das eleições, dentro da Universidade Federal do Maranhão, do conhecimento de Wilson Leite que, munido de ferramentas, moldou canos de PVC em uma estética distante da função que é normalmente atribuída a materialidade do objeto e, de processos técnicos utilizados para obtenção de um resultado eficaz, frente a necessidade de um biombo e a falta de recursos econômicos para a obtenção de um biombo já produzido. Nesse sentido, o repertório de possibilidades e os processos de escolha são pontos que marcam essa cadeia operatória em desenvolvimento.

Se foi necessário romper com o imaginário de que lonas de propagandas política possuem existência e materialidade exclusivamente para expressar os ritmos da disputa partidária, em determinado período, para contextualizá-las no âmbito das interações que resultaram na construção do biombo, cuja existência estava vinculada ao evento acadêmico da fotografia do Laboratório de Estudos, e pesquisas sobre Cidades e Imagens, tempos depois, em 9 de agosto de 2021, o biombo para exposição de fotos foi totalmente esticado para receber seus primeiros contatos com tintas de *spray* e compressor, já que foi utilizado como painel de fundo para o programa “Skate em Imperatriz - MA: conversas e biografias”, marcando outro contexto de transito e sentido para aquela peça.

Imagem 69 - Painel do Programa Skate e Biografias



Fonte: Marmanillo, 2021.

Como podemos observar, foi utilizado o lado homogêneo da lona, que não possuía o pedaço colorido pintado com *spray* preto. Naquele início da tarde de 9 de agosto de 2021, H.K., que já era um praticante de graffiti que acompanhamos desde fevereiro de 2020, produziu um cenário de cidade, com a utilização de um compressor portátil e uma pistola de areografia. Todas as cores utilizadas foram produzidas com

processos de pigmentação, utilizando, em grande parte, variações provenientes da mistura com o amarelo. A cor preta da própria lona foi aproveitada, já que se tratava de um desenho de um cenário urbano noturno. Ou seja, mais que um suporte para a arte, o objeto passou a integrar um processo mais profundo de produção, no campo da própria figuração.

A opção pelo reaproveitamento dos materiais disponíveis naquele ambiente, pode ser compreendida pelo viés sócio-ecológico-territorial (Mura, 2010), já que se trata de buscar acessibilidade ao objeto desejado, considerando sempre a interação entre elementos humanos e não-humanos, em relação aos recursos disponíveis, ao modo de organização social e técnica política, para obter ou produzir tais objetos. A característica de “coleta” de materiais e a ideologia do “*self made man*” são aspectos que marcam o comportamento dos artistas de rua e praticantes de skate, e podem ser visualizadas, tanto na construção de obstáculos para manobras com tijolos ou taboas de madeira, quanto na utilização de objetos plásticos como recipientes para armazenar e produzir pigmentações, bem como, nos relatos dos atores envolvidos.

Por fim, o painel ainda passou por uma última intervenção, antes de chegar na situação de interação com Rubão. Essa terceira intervenção no objeto ocorreu em referência à *live*¹⁵⁴ de 13 de outubro de 2021, na qual o próprio Rubão foi um dos entrevistados. Considerando a relação de disputa entre ele e H.K., optei por desenvolver esse episódio de modo que o entrevistado estivesse diante de um fundo produzido por ele mesmo, como um gesto de respeito. Assim, alterei a fixação da lona na estrutura de tubos de PVC: em vez de deixá-la com um lado preto homogêneo e outro parcialmente liso e pintado com *spray*, cortei a lona em um pedaço menor e preendi suas extremidades nos tubos, com abraçadeiras plásticas, em um esquema semelhante às amarrações de tambores.

Essa preparação do material para receber o segundo graffiti permitiu um processo distinto, no qual foi possível uniformizar a superfície e a textura do outro lado usando seis latas de *spray* branco. Além de atuar como uma camada de vedação que facilita a fixação de uma maior quantidade de tinta, o branco também intensifica o

¹⁵⁴ LAEPCI. SKATE EM IMPERATRIZ: Conversas e biografias com os skatistas Erick Durans, Rubão e xvgCalu. Youtube, 13 de out. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Casg4QxNDQ&t=3557s> . Acesso em: 7 nov. 2024.

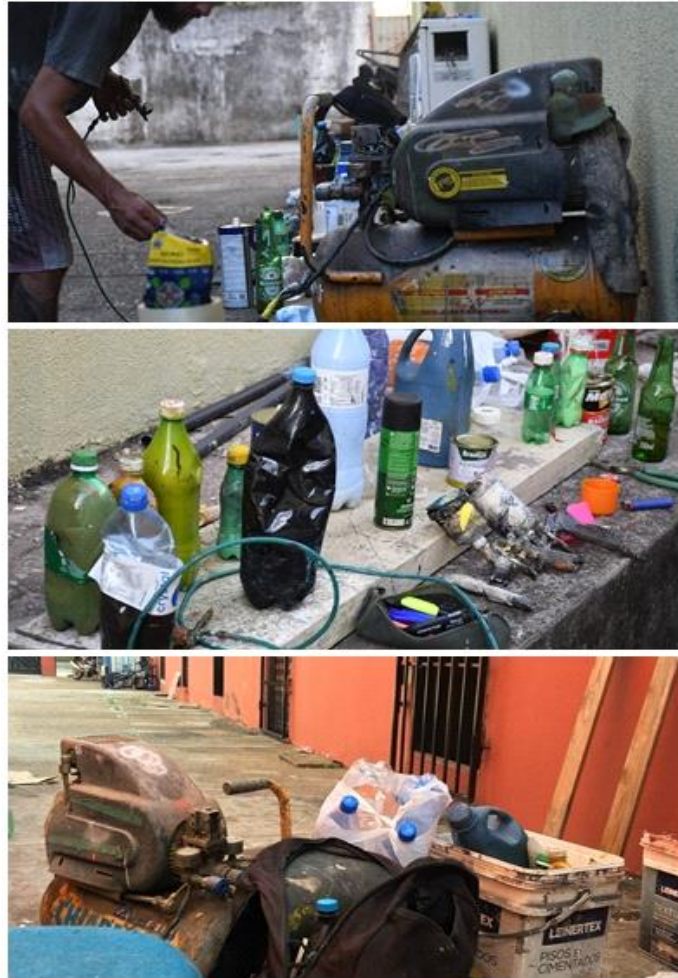
contraste, fazendo com que as cores subsequentes “adiram” com mais facilidade à superfície pintada.

Com seis latas de *spray*, foram dadas “duas mãos” para que o lado colorido ficasse todo branco e homogêneo. A falta de prática e conhecimento dos movimentos corporais fez com que aquela simples tarefa para um profissional, fosse bastante cansativa para mim. Após ter relatado a experiência para Rubão, ele nos explicou que uma lata pequena de tinta esmalte e um rolinho possibilitariam um resultado mais rápido, menos cansativo e com boa eficiência sobre a lona. Isso nos deixa claro o contato entre a lona e a química da tinta podem ter diferentes resultados, a depender da forma de pintura e dos materiais utilizados, pois, as características dos objetos reagem de diferentes maneiras nos processos de interação.

Isso nos faz pensar que a pintura do painel envolve uma série de variáveis, como: os tipos de superfície (porosa ou lista) a disposição da lona (bem esticada ou com dobras), a boa ligação entre os canos de PVC e o repertório de possibilidades, caracterizado no conhecimento de Rubão e na disposição de recursos locais. Por isso, acreditamos que a definição técnica do graffiti passe, também, por essa relação entre humanos e não humanos, ou sujeitos e objetos. Não se trata de uma ação simples de pegar uma ferramenta e executar uma ação sobre um material qualquer, mas de pensar todos esses elementos na composição das interações que constituem os processos sociotécnicos.

Em todos esses casos relatados, era como se houvesse “plano guarda-chuva” (Ingold, 2015), no qual se projetava uma ideia de resultado a ser obtido. Contudo, a escolha dos materiais e as ações técnicas eram adequadas de acordo com as experiências e interações desenvolvidas nas situações relatadas, ou seja, ocorreu um trânsito constante entre a ideia do processo e as situações de contato e empiria com o próprio ambiente e os objetos.

Imagem 70 - Organização do espaço e das ferramentas



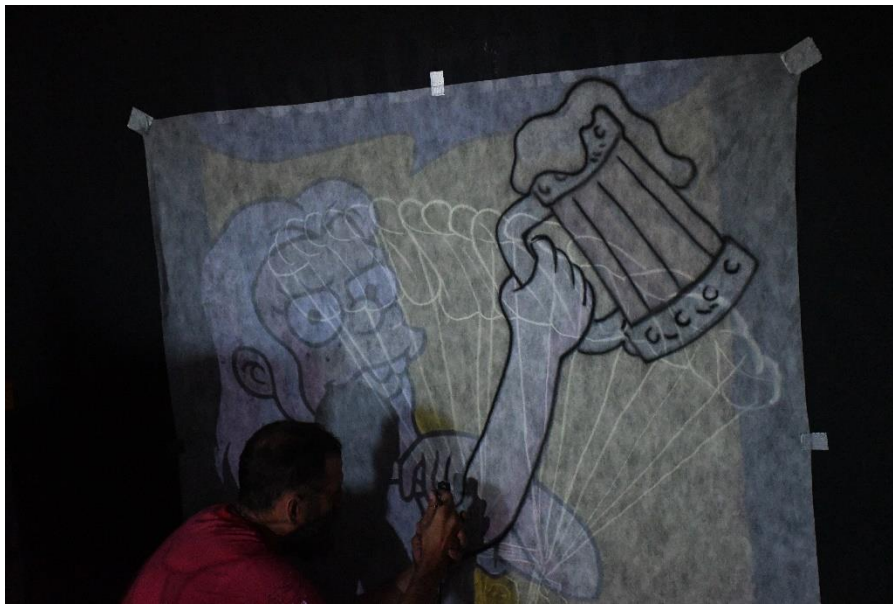
Fonte: Pereira, 2021.

A primeira relação que observamos entre Rubão e suas ferramentas foi no momento da própria escolha do que levar para o local. Isso, porque, às 15 horas do dia 12 de outubro, ainda estávamos em dúvida entre um cenário da cidade, personagens ou outra coisa que remetesse ao contexto da cultura juvenil urbana. Até aquele momento, Rubão tivera apenas contato visual, por meio de fotos, com o painel já preparado em branco. Na perspectiva de um “plano guarda-chuva”, ele pensou em levar o equipamento de *Datashow* como forma de agilizar o processo, contudo, pelo fato de o evento ter sido marcado para o período da tarde, o ambiente claro exigiu que ele produzisse o painel no estilo *Free Hand*, observando a própria mão e tomando-a como modelo para a produção do graffiti de uma mão gigante segurando um skate.

O *Datashow* poderia ter garantido uma técnica de ampliação ou redução de imagens projetadas sobre o painel de maneira muito mais eficaz (rápida), que outras técnicas, como, por exemplo, a do esquadrinhamento, bastante utilizada por outro

artista conhecido, o Edney Areia. Isso, porque, a imagem projetada funciona como uma espécie de Stencil que pode ser ampliado conforme o posicionamento do equipamento. Assim, em vez de desenhar vários quadros para compor uma espécie de quebra cabeça de todo desenho, a projeção possibilita que ele execute o traçado de forma direta sobre a superfície trabalhada. Com essa técnica, é possível redimensionar e avançar na etapa do desenho, restando as outras etapas, da produção das cores e pintura.

Imagem 71 - Uso do datashow em 04/04/ 2021



Fonte: Marmanillo, 2021.

Já, as pistolas com compressor e *spray*, possibilitam mais velocidade que as técnicas de pintura em pincel. A pistola evita as ações repetitivas de introdução os pinceis nas latas e retirada do excesso de tinta nas bordas das latas. A escolha das pistolas está diretamente relacionada ao tamanho da superfície do desenho e de seu detalhamento. A escolha entre as pistolas, o *spray* e as garrafas de plástico descartáveis, podem ser sistematizadas em relação ao local onde ocorre a mistura de cores (pigmentação), e como isso pode alterar a velocidade e complexidade visual da arte. Pois, é possível fazer as pigmentações em vários recipientes de garrafas descartáveis, nos próprios reservatórios das pistolas ou na própria superfície pintada por meio de *sprays*. O processo envolve diferentes velocidades de execução do trabalho total e complexificação das cores, de primárias para secundárias e terciárias.

Imagem 72 - conhecimento sobre cores e equipamentos



Fonte: Marmanillo, 2021.

Na imagem, é possível visualizar a pistola de gravidade na parte superior, uma pistola de aerógrafo sendo testada no lado esquerdo, um bico de pistola em um pequeno recipiente (feito de garrafa descartável) cheio de tiner para desentupir e limpar a peça, Rubão colocando tinta vermelha no reservatório, com o auxílio de uma garrafa de cerveja, e despejando uma tinta azul, produzida ali mesmo.

Para quem acreditava que se tratava de uma simples ação, de munir pincel ou pistolas com tintas e executar um desenho, temos, ao contrário, um conjunto de ritmos, sequencias e ações que parecem constituir um tipo de cadeia operatória. Contudo, mais que observar como uma relação entre homem e matéria, ou sujeito e objetos como substantivos, consideramos o paradigma proposto por Mura (2011, p. 109), que enfatiza a necessidade de se refletir sobre a “definição de sujeito e objeto como representando diferentes condições nas quais um elemento pode se encontrar, em um jogo de relações”.

Essa perspectiva não se basearia na dicotomia entre objetos materiais e o sujeito atrelado ao social. Nesse sentido, Mura (2011) propõe as noções de sujeito da

ação e objeto da ação, que possibilitariam não cairmos em uma lógica binária, e compreender que, em determinadas situações, os humanos podem ser, tanto sujeitos como objetos da ação. O caminho prático que possibilita esse viés permite centrar a descrição e a análise dos fatos sociotécnicos, enquanto ocorrem em um determinado contexto socio-ecológico-territorial (Mura 2011), seus elementos se relacionando e interagindo entre si, por transdução¹⁵⁵, como sugere Simondon (2020), e permitindo, também, a formação e transformação de específicas tradições de conhecimento postas em jogo.

Por esse caminho, é possível refletir, não apenas sobre as escolhas técnicas de Rubão, como resultados da sua intencionalidade sobre o painel, da experiência e estoque de recursos disponíveis, mas, também, a respeito da maneira como ele pode “orquestrar” e hierarquizar as diferentes relações entre os objetos e materiais com o objetivo de compor as tintas e materiais nas formas desejadas. Por outro lado, tais objetos também direcionam movimentos e orientam a instrumentalização do corpo, apontando uma continuidade de ações que resulta em um processo rico e complexo, que só pode ser observado de forma processual entre os dois polos antagônicos – que tendem a ocultar as continuidades dos ritmos por meio de fronteiras artificiais sobre os movimentos e interações.

A ideia do graffiti veio do corpo de Rubão, que tomou a própria mão como modelo para executar o desenho. Os primeiros esboços, feitos com uma pistola de menos abertura, marcam diretamente uma continuidade entre a visão atenta e o movimento do braço que acompanha o próprio delineamento do graffiti, representando de forma direta uma continuidade e interação entre os ritmos do corpo, em relação aos ritmos da máquina (compressor), já que há um tipo de sincronização entre o tempo de aperto da pistola, distância, quantidade de tinta jorrada e interação dela com a pintura da superfície, e controle do compressor, que é disciplinado pelos ritmos e movimentos de Rubão.

¹⁵⁵ A transdução considera todos os aspectos das interações, fazendo com que o conhecimento, energia ou técnica envolvida na produção não seja compreendido de maneira passiva como simplesmente empregados para executar determinado objetivo. Com alguma semelhança com a ideias das etapas do plano guarda-chuva (Ingold, 2015) nas quais cada ponto é pré-condição e conexão com o outro, tal aspecto interativo também é presente em processos de transdução. Por isso ao interagir com os objetos, Rubão também se constrói e também modifica suas técnicas, a depender da maneira como se desenvolva a interação. Em última análise, não se trataria de uma descrição ideal e representacional das técnicas, mas de um conhecimento tátil, sensível e experimental.

Imagem 73 - Percepção e sinergia



Fonte: Marnanillo, 2021.

O esboço da mão (Imagem73), longe de uma arte acabada, traz a história das correções de linhas que se ligam diretamente a própria modificação do movimento dos braços, das mãos e do corpo, como um todo. Nesse contexto, a qualidade rítmica dos movimentos de Rubão mostram como o graffiti produzido por ele resulta muito dessa relação que estabelece entre gesto corporal, ferramentas e materiais utilizados. Por esse viés, compreendemos que:

Precisamos, portanto, ser lembrados de que “pôr em uso” é uma questão de não anexar um objeto com certos atributos a um corpo com certas características anatômicas, mas unir uma história aos gestos apropriados. A ferramenta, como epítome da história, seleciona do compêndio da mão os gestos adequados à sua reencenação. (Ingold, 2015, p. 104)

Nessa linha, diríamos que Rubão, não apenas produz o graffiti, mas se reproduz como sujeito e objeto da ação, nesse processo de interação com os objetos. Nessa sinergia, é impossível não pensar que a instrumentalidade dos objetos se constrói com a instrumentalidade do corpo e vice e versa. Nesse viés sociotécnico, Mura (2011) critica os determinismos e antagonismos dos objetos e sujeito, demonstrando a importância do viés relacional e configuracional, já que os objetos, entre si, e suas relações com os humanos, também nos possibilitam pensar hierarquias, escolhas e relações de poder que são estabelecidas nesse âmbito.

4.3 Eder e Edney Areias

Para desenvolver uma tecnografia sobre a prática de graffiti de Eder Areia, utilizei a experiência de produção do mural sobre Raissa Leal, no muro da Universidade Federal do Maranhão, que exigiu a realização de oito encontros, entre 11 de novembro e 30 de dezembro de 2021, de forma intercalada com outros trabalhos de pintura comercial desenvolvidos por Eder, naquele mesmo período.

Esta tecnografia é composta por uma atividade de arte de rua única, em um conjunto de seis trabalhos comerciais, desenvolvidos por Eder, entre novembro de 2021 e abril de 2022, o qual tive a oportunidade de acompanhar e, assim, conhecer um pouco do seu cotidiano de luta por sobrevivência. Em termos de experiência cotidiana, isso significou conhecer esse ator em situações que foram, desde as adrenalinas vinculadas a execução de manobras, até o sentimento de frustração, expresso pelo cancelamento de um trabalho comercial, em pleno desenvolvimento, como foi o caso dos *letterings* que estavam sendo produzidos em uma hamburgueria, localizada na Av. Pedro Neiva, em 15 de novembro de 2021. Toda situação vívida nos fez concordar fortemente que, ser jovem nas classes populares, é algo distinto das representações veiculadas na mídia dominante, a respeito da juventude, pois, aquela pressupõe estratégia de viver a juventude em relação às questões atreladas ao mercado trabalho e a família, por exemplo.

Desde o movimento Hip-Hop local até as relações de Eder com H.K., Rubão e a cultura *skateboard*, atribuiu-se a ele um *status* social que o evidencia, quando o tema é graffiti urbano, por mais que sua prática atual não utilize pintura com pressão (moto

compressor ou *spray*), e carregue muitos traços das técnicas da primeira geração de pintores comerciais da cidade. Ocorre que ele foi, gradativamente, integrando-se no ritmo de vida do trabalho, afastando-se do ambiente da Praça Mané Garrincha, até chegar ao ponto de se desfazer de seu skate.

Apesar disso, sua prática de arte de rua, quando ocorre, reforça sempre essa fachada dos tempos passados. Para compreender isso, basta citar que no período de execução dessa arte, da “Fadinha” – Raissa Leal –, comentei com Charlie Russo, do *Inrrugadus*, sobre meu acompanhamento do trabalho de Eder. Em resposta, ele, não apenas ressaltou a história daquele artista no skate, como pediu que eu o convidasse para uma confraternização de skatistas, que ocorreu no dia 30 de dezembro de 2021. Assim, naquele dia, nos dirigimos para o Parque Beira Rio, após uma tarde de trabalho no muro da Universidade Federal do Maranhão.

Imagem 74 - Eder na confraternização dos *Inrrugadus*



Fonte: Marmanillo, 2022.

No meio do caminho, Eder para, para comprar dois latões de cerveja em uma mercearia um pouco mais distante, contudo, mais econômica que aquelas localizadas na Rua XV de Novembro, próxima ao local do evento. Ao chegarmos lá, socializamos com vários nomes que aparecem na imagem, acima, como, por exemplo, Tio Chico – que possuía grande aproximação com H.K. –, Charlie Russo, Corumbá – um hippie do

Mato Grosso, que ficou pela cidade por três anos, até viajar com a família para o Sul, em 2023 – e o próprio Rubão – que era um dos artistas mais ligados àquele grupo de skatistas. Aquele evento evidencia a dimensão de redes de relações interpessoais que envolviam os três artistas que possuíam uma história com a prática de skate, e ramificava-se em muitas direções entre eles e, até mesmo, em relação a mim.¹⁵⁶

Feita essa contextualização, é interessante explicar que, no dia 11 de novembro de 2021, tivemos o primeiro contato com o muro da Universidade Federal do Maranhão. Mais especificamente, na parte do muro frontal, que possuía uma ponte incompleta, ao lado de uma imagem indígena produzida por H.K., em 23 de agosto do ano anterior. Seguindo uma orientação ingoldiana, é possível observar aquela situação de acordo com aspectos como a “qualidade processional daquela situação”, a sinergia entre ele, os pinceis e o muro, e como ele desenvolve uma “relação entre percepção e ação”.

Para compreender a qualidade processual de tudo, é importante não considerar o trabalho como um todo composto por etapas separadas e sequenciadas, mas, ter uma atenção especial voltada para a relação entre elas. Mais especificamente, entender que um tipo de gesto que marca determinada tarefa, deve ser compreendido como o desenvolvimento do passo anterior e a preparação para o próximo passo (Ingold, 2015, p.98). Ele discorre sobre essa qualidade processual por meio de três aspectos que, didaticamente, são pensados em termos de “preparação para a ação”, “a ação em si” e “a relação com o plano inicial”.

Por esse caminho, é mister ressaltar que Eder Areia, antes de qualquer ação, construiu uma concepção geral sobre aquele trabalho. Ao observar o muro, me informou que para aquela extensão, seriam necessários 18 litros de tinta, bisnagas com os pigmentos das cores e resina para aumentar a durabilidade da pintura. Já no dia 11 de novembro de 2021, Eder usou o pincel de rolo acoplado em um cabo, e um pincel trincha, para preparou o fundo branco da parede. Após essa etapa, usou uma trena e mediu a extensão horizontal, fazendo marcações ao longo do muro. Sua forma de planejar e ocupar o muro foi totalmente distinta das que eu tinha observado até então,

¹⁵⁶ Como exemplo disso, é possível citar o próprio Tio Chico que, naquele cenário, dialogava e possuía atividades comuns com todos. A própria Thalyta Martins, que conheci em um contexto apartado dali, na prática de Jiu-Jitsu, e que depois descobri que participou dos primeiros projetos de hip-hop na cidade, e possuía proximidade com Eder e H.K.

pois, em vez de ir desenhando por partes, construindo o muro pela combinação de muitas artes, ele pensou o muro todo como uma única arte.

Analisando vários autores, Ingold (2015) observa que tais procedimentos podem ser compreendidos na definição de “plano guarda-chuva”, caracterizado, tanto no planejamento anterior quanto na própria situação no local de trabalho, “na marcação dos materiais e na sua disposição em relação ao corpo do profissional e as ferramentas que vai utilizar” (Ingold, 2015, p. 99).

Imagem 75 - Atenção e habilidade manual

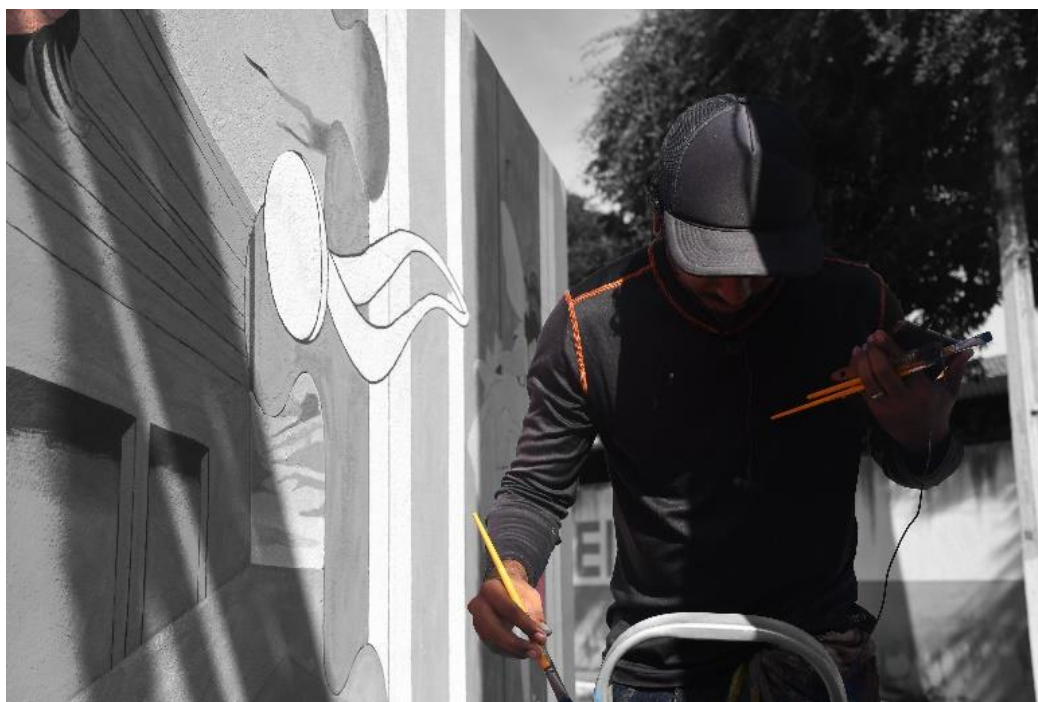


Fonte: Marmanillo, 2021.

Ainda nessa fase, Eder Areia, com um lápis de grafite, passa seu esboço para a parede, já preparada com duas camadas de tinta branca. Tudo isso gera condições para que se passe para a etapa de pintura com pincel, e, a cada fase, ficavam mais complexos os processos de correção do esboço, exigindo sempre uma atenção constante. Ingold (2015) observa que o processo de “habilidade” estaria presente nessa transição, ou seja, em saber o momento certo de fazer os usos das ferramentas, que, em nosso caso, se tratava de pinceis. A ideia é que o movimento do corpo funcione de modo a otimizar os usos das fibras dos pinceis e, logo que as linhas desenhadas sejam conectadas, a atenção passava do traço para o conjunto de traços, e sua

proporcionalidade em relação a imagem do esboço da prancheta, quase sempre na mão direita.

Imagem 76 - Mãos e pinceis



Fonte: Marmanillo, 2021.

A relação das mãos com os pinceis e com o muro são pontos importantes para reflexão sobre o sistema de forças e relações, criadas durante a produção do muro. Isso, porque sua mão esquerda possui uma função fundamental na transição entre os tipos de pintura, já que lhe possibilita carregar diferentes tamanhos de pinceis, que servem para detalhes e preenchimento com tinta, para desenhar e pintar, garantindo uma conexão de ritmo e gestos, entre as duas atividades.

Assim, é relevante explicitar que, após ter passado o esboço com um lápis de grafite, ele acompanhou linhas do desenho com um pincel fino. E, nesse movimento preciso, ou mesmo pincelando algo mais detalhado, seu dedo mínimo (mindinho) retraía, parecendo exercer comunicação e força entre o seu corpo e o suporte que estava sendo desenhado, ou pintado. Na forma de segurar o pincel, é possível utilizar os dedos polegares, indicadores e médios, para garantir firmeza ao pincel e conferir a função de apoio para os dedos anéis e mínimos. Dependendo do desenho, o dedo mínimo poderá movimentar-se sobre a superfície direcionando e impulsionando os

outros dedos e, conseqüentemente, o pincel e o desenvolvimento do traço. Além disso, havia uma relação direta entre a inclinação do pincel, a maneira como Eder o segurava e o resultado do desenho, em termos de aplicação de tinta na superfície do muro. Cada um desses detalhes expressava sua habilidade com o uso dos pinceis, e evidenciava uma história da sua própria prática. Uma maneira interessante de pensar essa relação foi expressa por Ingold (2015), quando analisou uma situação de corte de pranchas de madeira, explicando:

A mão pode pôr-se em uso, e nos movimentos que pratica pode contar a história de sua própria vida. Mas o serrote depende da mão para que sua história seja contada. Ou, mais geralmente, enquanto as ferramentas extrassomáticas têm biografias, o corpo é tanto biográfico quanto autobiográfico [...]. Onde a ferramenta tem a suas histórias, a mão tem seus gestos. Considerada em termos puramente anatômicos, é claro, a mão é meramente um arranjo complexo de ossos e tecidos musculares. Mas as mãos que uso ao serrar são mais que isso. São habilidosas. Concentradas nelas, estão as capacidades de movimento e sentimento que têm desenvolvidas através de uma história de vida de práticas passadas. (Ingold, 2015, pp. 103-104)

Além da “história contada” naqueles momentos em que observei sua prática, seu irmão, Edney Areia, também utilizava técnica similar, de modo que ambos possuem uma intimidade com os instrumentos utilizados para pintura desde seu ambiente familiar, quando observavam a atividade de seu próprio pai, o artista Kydney Lopes. A habilidade de Eder Areia não foi obtida em uma escola de arte, mas em experiências que partiram de sua própria família, convivendo com o pai e o irmão; e depois, nas experiências com Rubão, H.K. e o pessoal do Hip-Hop. O trânsito de Eder por diferentes ambientes, fez-se perceber que ao fazer aquela arte sobre Rayssa Leal, ocorreu, na verdade, a reunião de várias características, em seu modo de executá-la, o que lhe conferem um ritmo próprio.

Ao fazer a arte em oito dias, ele demonstra um ritmo diferente dos outros dois artistas, mas que é totalmente coerente com o conjunto de atividades que desenvolvia naquele período, e com uma forma de trabalho bastante comum entre trabalhadores da construção e pintores, de deslocarem-se entre trabalhos como modo de maximizar ganhos e não perder clientes. Por outro lado, uma vez que estava em frente ao muro da universidade, experienciava outra dimensão da vida, mais próxima ao estilo juvenil de outrora. Movimentos, gestos e conversas que o conectavam com outras dinâmicas. Ali, era possível observar com mais atenção, sua visualidade, marcada pelo uso de alargadores nas orelhas, tênis que skate, uma predileção por roupas pretas, e uma

caixinha de som¹⁵⁷ que tocava o bom e velho *heavy metal*, caracterizado em músicas como *Touch too Much*, da banda australiana *AD DC*, ou *A Gipsy's Kiss*, da banda norte americana *Deep Purple*, entre outras daquele estilo.

Embora, também utilize tinta acrílica, como H.K., Eder Areia a utiliza de maneira preponderante em seus trabalhos resultando em uma especialização de produção de pigmentações, por meio da qual ele é capaz de obter uma variedade de cores a partir de pequenas quantidades de tinta. Outra distinção está na relação estabelecida com o ambiente e atores circundantes, já que Eder carregava, quase sempre, todos os materiais necessários para produzir suas tintas: uma poncheira de plástico, copos descartáveis, recipiente com água, garrafas com tinta acrílica e os recipientes com os pigmentos coloridos. Dessa maneira, já o observei chegar a determinado ambiente público e produzir seu desenho, sem ter interação alguma com outras pessoas ou materiais. Assim ocorreu em 3 de março de 2022, quando sentou-se em um banco na praça Mary de Pinho, com uma grande sacola alaranjada contendo todos os materiais, para produzir uma mensagem de homenagem ao Dia Internacional das Mulheres, no muro do outro lado da pista¹⁵⁸.

A organização das cores em vários copos descartáveis, posicionadas lado a lado, foi um cenário constante durante as observações dos processos de produção das cores. Retornando ao argumento já trabalhado nos processos de Rubão, não se trataria de algo automático, do tipo que pegue uma quantidade de tinta acrílica, derrame em um copo, coloque um pouco de água, um pouco de pigmento e misture bem. De modo distinto, notamos que, em se tratando da reprodução de desenhos já existentes, Eder mantinha a atenção na quantidade de pigmentação acrescentada durante o processo, e na própria imagem alvo da produção, geralmente visualizada em seu aparelho celular. Nesse sentido, ele demonstrou uma atenção constante no processo de pigmentação e na imagem, tendo como equalizador, entre as duas realidades, a sua própria experiência perceptiva, construída ao longo dos anos.

¹⁵⁷ A música era um componente comum, presente nos dois contextos: o de expressão juvenil bem caracterizada na maneira como o universo *skateboard* é reproduzido na mídia, e como algo que lhe proporcionava bons estímulos e um ambiente melhor, durante o trabalho, quando era possível deixar a caixinha de som ligada.

¹⁵⁸ Link da produção disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4WlPmdI_tq8. Acesso em: 13 nov. 2024.

Imagem 77 - Preparando e organizando as cores



Fonte: Marmanillo, 2021/2022.

Por conta das próprias características das ferramentas e materiais, que geralmente eram pinceis, copos descartáveis, bisnagas de pigmentação e tinta acrílica, o transporte era feito em uma mochila preta ou em sacolas maiores. Sua bicicleta também possuía um bagageiro, para quando fosse necessário transportar algum material mais pesado, como uma lata de tinta ou algo maior. Quando havia a necessidade de material maior ou mais pesado, como escadas ou latas maiores de tinta, esses ficavam, geralmente, nos próprios locais onde o trabalho era desenvolvido.

A aproximação com Eder me possibilitou outra oportunidade¹⁵⁹: a de acompanhar, com mais tempo e atenção, o trabalho que seu irmão, Edney Areia, estava desenvolvendo, com vários heróis dos quadrinhos, em um muro no Centro Comercial Getúlio Vargas, em pleno centro de Imperatriz - MA. Tive a oportunidade de acompanhá-lo por 10 vezes, no período da manhã, nos quais ele produziu personagens como Hulk, Homem de Ferro, Homem Aranha, Mulher Maravilha, e uma paisagem bucólica com um trem antigo.

Se Eder Areia poderia ser considerado como uma mescla entre uma cultura de rua e a tradição local de pintura publicitária, seu irmão, Edney Areia, era totalmente imerso na tradição da família. Contudo, também seria um erro rotulá-lo como uma continuidade da geração de seu próprio pai, já que, tecnicamente, ele estabelece diálogos com as maneiras de produzir de H.K. e Rubão. Isso pôde ser observado no fato de mesclar várias técnicas de pintura, combinando o uso de *spray*, pistola de pressão com motor compressor e pinceis. E, mesmo que a base de seu trabalho possuisse uma preponderância do uso de pinceis, ele tinha uma velocidade de produção que o aproximava de H.K., por mais que tivessem modos distintos de grafismo.

Além de já termos observado nele essa diversidade de técnicas, por meio de seu próprio perfil no instagram, naqueles 10 dias de janeiro foi possível verificar tudo isso na prática, pois, nos cinco trabalhos que tive a oportunidade de acompanhar, foram utilizados tanto os pinceis quanto a pistola de gravidade com motor compressor. Na composição da imagem 78, que registra momentos do campo, realizados no dia 25 de janeiro de 2022, é possível visualizar o momento em que ele utiliza o próprio reservatório da pistola para preparar a tinta. Mas, também, demonstra sua utilização do pincel.

Durante aqueles 10 dias, foi possível registrar seu modo de trabalho. Naquela situação, os diálogos foram mais curtos, como de costume. Embora ele se mostrasse uma pessoa bastante simpática e receptiva, achei prudente apenas observar, e não atrapalhar sua concentração. No entanto, nas poucas vezes em que dialogamos, os

¹⁵⁹ Já tinha realizado outra observação, do período em que ele produziu a homenagem aos profissionais de saúde, em 28 de abril de 2021.

temas giraram em torno da organização de seu tempo, para conciliar¹⁶⁰ aquele trabalho com outro que estava sendo desenvolvido em uma escola, no bairro Juçara; e sobre o dinheiro que teria que providenciar para a lista de materiais escolares, da escola dos filhos.

Imagem 78 - Edney e sua variedade técnica



Fonte: Marmanillo, 2022.

Mais que terminar o trabalho de maneira rápida, acredito que, esse tipo de auto exposição prolongada realizando as artes, possuía um efeito econômico mais vantajoso, no sentido de apresentar o artista para o público. Naquela situação, em específico, ele estava produzindo uma parte daquele centro comercial, e H.K. produzia uma parede no lado oposto. Enquanto H.K., utilizando seus *sprays*, realizou tudo em apenas um dia, valorizando sempre a questão da velocidade e, de alguma maneira, o mistério em torno da identidade do artista, Edney seguiu no processo totalmente contrário, e construiu um conjunto de interações cotidianas durante aqueles 10 dias de trabalho.

¹⁶⁰ Algumas tardes, daqueles 10 dias, foram utilizadas nesse outro trabalho dele.

Conforme ele finalizava os grafismos de super-heróis, ocorria uma aproximação de crianças para tirar fotos, junto a cada personagem produzido naquelas paredes. Houve situações em que os pais delas interagiam com o artista, perguntando sobre preços de quadros ou decorações de ambientes de aniversários infantis. Sobre as imagens produzidas, ele sempre pedia que realizassem uma marcação com sua *hashtag* no instagram, quando fossem postar as imagens. Ocorreram, também, situações em que adultos e jovens transeuntes observavam os trabalhos, dialogavam e solicitavam mais informações dele, construindo sempre a possibilidade de novos trabalhos. Algumas vezes, eu auxiliava nesse processo, apresentando outros trabalhos, em seu perfil no instagram, e repassando o contato. Uma situação curiosa ocorreu no dia 25, quando uma estudante de jornalismo, chamada Debora Maia nos encontrou lá, no centro comercial Getúlio Vargas, e solicitou informações e fez fotografias para a reportagem “Cores e vida nos muros de Imperatriz”.¹⁶¹

Na imagem produzida a partir de uma câmera portátil fixa, pude captar esses momentos de interações mais gerais daquela situação, e obter registros como o da imagem 79, que demonstra duas situações ocorridas na manhã de 18 de janeiro de 2022: a interação entre ele e duas mulheres; e em outro momento, com um rapaz. Essas duas situações são apenas um exemplo de muitas outras, observadas nesse campo, realizado em janeiro de 2022, e em outro, realizado em abril de 2021.

Sobre os aspectos processuais de sua produção, havia uma semelhança grande com o modo de seu irmão, Eder Areia, não cabendo repetir a descrição e interconexão das fases de seu processo de produção. Seu diferencial pode ser caracterizado por conta de um maior repertório de possibilidades; já, sua história, marcada por um engajamento prático na pintura em tela e, depois, em paredes, lhe possibilitou maior agilidade e combinação de técnicas, valendo lembrar que, desde a década de 1990, ele já possuía contato com a pintura com aerógrafo e moto compressor, caracterizando-se, assim, como um dos mais antigos, dentre os quatro artistas observados, em termos de experiência. Apesar de se valer de praticamente todas as técnicas de pintura dos quatro artistas de rua, observados naquela cidade, sua arte carrega a preponderância do uso de pinceis, sendo verificado que ele não chegou a um tipo de uso mais especializado do

¹⁶¹ Disponível em: <https://imperatriznoticias.ufma.br/cores-e-vida-aos-muros-de-imperatriz/>. Acesso em: 10 nov. 2024.

spray, como H.K., ou da pistola de gravidade, fortemente utilizada nos trabalhos de Rubão.

Imagem 79 -Interações durante o trabalho



Fonte: Marmanillo, 2022.

Diferentemente de H.K., que possui uma experiência mais cosmopolita, de metrópoles como Belém, Manaus e Florianópolis, ou de Rubão, que, mesmo de uma cidade média do interior do Paraná, teve a oportunidade de conhecer outras pessoas e contextos que ultrapassam os limites de Imperatriz, os irmãos Areia construíram seus próprios conhecimentos totalmente ligados às experiências locais, com o acesso a outras experiências por meio da comunicação digital, e por conta dos próprios

processos migratórios da cidade, que foram fundamentais para as práticas do skate, hip-hop e graffiti.

O contato dos irmãos Areia com a prática do graffiti simboliza uma tendência da própria prática na cidade, que chega por meio da difusão de uma cultura juvenil urbana, e passa a aglutinar potencialidades capazes de expressar a cultura de rua. Edney Areia é totalmente imerso nesse contexto, e seu irmão é absorvido posteriormente, não pelo fato de pertencer à cultura de rua, mas por ter práticas semelhantes que, em determinado momento, o colocam em termos comparativos com H.K. e Rubão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta inicial desta pesquisa concentra-se na compreensão dos praticantes de grafite na cidade de Imperatriz, com foco na construção de uma etnografia capaz de revelar aspectos cotidianos dessa prática. Embora inicialmente orientada exclusivamente pelo campo da Antropologia Urbana, a pesquisa incorporou contribuições da Antropologia da Técnica, adotando um direcionamento mais sensível. Essa abordagem possibilitou considerar as interações entre os atores e os aspectos ambientais, bem como a relação entre sujeitos e objetos durante as práticas de grafismo.

O diálogo entre as subáreas investigadas em um afastamento de uma visão representacional, promovendo a problematização e a leitura crítica da literatura especializada. Esse processo buscou confrontar teorias e percepções com a experiência cotidiana dos atores analisados em campo. Tal abordagem foi feita com cuidado para evitar interpretações apriorísticas, que reduzem as realidades locais a meras reproduções de aspectos regionais ou globais. Além disso, buscou-se superar interpretações simplistas que, ao fixar a prática do graffiti como um conjunto de etapas (preparação do suporte, preparação das tintas, pintura), poderiam obscurecer detalhes ricos dos processos de aprendizagem dessa prática.

Mais do que restringe a observação a modelos pré-estabelecidos, e mesmo assumindo os riscos de eventuais constrangimentos em relação a estudos consagrados, foi fundamental observar como cada interlocutor se construiu a partir de suas próprias experiências cotidianas. Apenas ao acompanhar os atores sociais em seus contextos foi possível compreender que as etapas de produção do graffiti não se configuram como um objeto acabado, mas resultam de fluxos sociotécnicos que envolvem interações sociais, comunicações digitais e sociabilidades que transcendem o próprio âmbito da prática.

Não é possível compreender a prática do graffiti como parte de uma região moral rigidamente justaposta a outros agrupamentos juvenis, como se fosse um mosaico. O acompanhamento dos atores sociais revelou um movimento contínuo entre diversos domínios sociais e práticas, tornando inviável a aplicação de um rótulo apenas aos interlocutores. Eles não eram apenas artistas de rua. Embora a prática do graffiti tenha sido o recorte inicial da pesquisa, isolá-la de um processo mais amplo ou desconsiderar a maneira como os atores sociais, com características diferentes, se apropriam e desenvolvem essa prática seria mais um reflexo de um desejo de importar uma interpretação aos fatos observados do que de fato acompanhar e observar os interlocutores em suas práticas.

Por mais que se busquem padrões e características fixas na prática do graffiti, considere que o movimento, o fluxo, ou, como diria Malinowski, "a carne e o sangue", são elementos essenciais em qualquer abordagem etnográfica. Sob esse ponto de vista, a aproximação com os interlocutores permitiu compreender que a forma de apresentação e desenvolvimento de seus grafismos está diretamente ligada a aspectos práticos, como a liberdade de escolha, o uso do tempo e a maneira como lidam com a adversidade.

Ambientes como lojas, pistas de skate, becos ou casas abandonadas podem ser caracterizados por um conjunto de interações sociais que influenciam diretamente os processos de produção. São locais cujas características influenciam posturas, evocam símbolos e expressam culturas que devem ser consideradas durante os processos de interação. Assim, seja na pista de skate, no Beco da Varig ou em alguma escola ou curso, as definições de lazer e trabalho não podem ser dissociadas das dimensões sociais e ambientais. Portando, o graffiti, entendido como lazer, revelou-se mais ligado ao aspecto lúdico que emerge das sociabilidades em torno da cultura do skate. Essa

sociabilidade, movida pelo prazer e desejo de permanecer entre aqueles que compartilham uma concepção de liberdade, de usos da cidade e de subversão, fortemente contrastantes com as concepções que permeiam as relações contratuais de prestação de serviços.

A observação dos interlocutores e de suas redes evidenciou que, a depender das situações, os praticantes de graffiti transitavam por outras práticas e recorriam às experiências vívidas, mobilizando um repertório de possibilidades constituído conhecimentos e práticas oriundas dos universos skateboard, Hip-hop e da cultura de massa difundida na mídia. Tal processo é fundamental para compressão dos status almejados pelos interlocutores em cada situação de interação e na construção de habilidades para lidar com novas experiências.

Colocando de outro modo, foi possível notar como artistas plásticos e pintores mudam de suporte, se adaptam e experimentam a experiência de pintar nas ruas, transformando-se e integrando-se em uma paisagem de tarefas. Assim, mais que um processo linear de transmissão de conhecimento por meio de socializações primárias, verificamos a importância de se considerar as situações, seja no processo de coleta de dados, seja na maneira como tais atores operam com tais conhecimentos em situações imprevisíveis ricas para a observação da construção de habilidades.

Sem alienar esses atores de outros domínios sociais, para além de seus suportes de pintura, foi possível realizar uma abordagem extremamente rica sobre as influências e elementos que cada um trazia de seu itinerário biográfico e de seus trânsitos sociais por diversos espaços da cidade. Assim como o "Guru" apresentado por Barth, notamos que o fluxo de informações, conhecimentos técnicos e interações entre os interlocutores criou um cenário competitivo que os conectava diretamente a um público virtual, ao qual buscavam destacar-se por meio do domínio de determinadas técnicas e características.

Portanto, a pesquisa possibilita inferir que o graffiti em Imperatriz, não é uma mera repetição do que ocorre na capital do estado, tão pouco de metrópoles regionais como São Paulo ou Belém. Por mais que seja conectado mundialmente e alguns de seus praticantes tragam experiências de outros lugares, as situações locais são fundamentais para a compreensão identitária desse tripo de arte urbana naquela cidade. Foi um rico exercício de ajustamento e reflexão a partir do qual tentei captar o cotidiano daqueles artistas acompanhando seus passos, e sentindo aquele contexto na

“sola dos próprios pés”, por mais que, em muitos momentos, a cabeça estivesse conectada com outras tantas leituras de experiências de outros locais.

Apenas por esse caminho foi possível compreender como cada interlocutor, diante de novas situações, mobiliza e atualiza seu repertório de possibilidades. O processo identitário dessa arte de rua depende da forma como os artistas se (auto)constroem em relação ao ambiente urbano e às características dos outros artistas. A chegada de informações pela internet, de marcas especializadas em spray, de temas de cada época e maneiras de apresentar o trabalho variaram conforme variáveis sócio-históricas. Cada interlocutor lidou com essas influências de forma distinta. Uns reivindicaram uma tradição familiar, enquanto outros valorizaram o ensino especializado, a cultura de rua ou a cultura pop. Assim, cada artista desenvolveu uma abordagem única de pintura urbana, formando um quadro heterogêneo, mesmo entre aqueles com características sociais semelhantes, como os irmãos Areia.

Teórico-metodologicamente, transitou-se de uma ideia de fluxo de informações para a construção de um ambiente propício ao desenvolvimento de inovações técnicas. Essa abordagem permitiu observar o fluxo sociotécnico dinamizado pelos quatro interlocutores, que, de maneira autônoma e lúdica, criaram um ambiente de sociabilidade nas praças e ruas da cidade. Esse contexto fomentou um rico campo de trocas de conhecimento, desenvolvimento de status e visibilidade pública dos grafismos

A abordagem tecnográfica permitiu compreender como os fluxos e emaranhados de gestos e conhecimentos são testados em situações práticas de desenvolvimento dos grafismos. Essa análise revelou momentos críticos onde interações entre atores, fundamentais para transações de conhecimento, enfrentam desafios imprevistos, como falta de recursos ou interações com diferentes atores sociais. Verificou-se que a construção de habilidades depende das interações ocorridas em ambientes específicos de produção, caracterizando-se como prática. Os atores sociais não são estáticos, imutáveis ou indiferentes aos estímulos provenientes dos fluxos de informações, morais, ambientes e sociabilidades locais. Embora as relações entre conhecimento técnico, atores sociais e status sejam inicialmente marcadas entre gerações de pintores e jovens graffiti, observa-se outro momento onde jovens transacionam conhecimento em ambientes juvenis (pistas de skate, internet, salões de games). Isso sinaliza mudanças na cidade.

Enfim, este estudo buscou compreender a cultura de rua e sua relação com experiências e produção de conhecimento, aproximando-se de pessoas reais que se deslocam pelos bairros da cidade. Distanciando-se de representações gerais sobre graffiti e práticas afins. Para o Maranhão, especialmente Imperatriz-MA, essa pesquisa é pioneira, oferecendo uma primeira explicação antropológica sobre esse fenômeno urbano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABALOS JÚNIOR, José Luís. **As políticas da criatividade:** graffiti, street art e o desenvolvimento urbano-cultural no Brasil e em Portugal. 2021. 309 f. Tese (Doutorado) — Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ABALOS JUNIOR, J. L. DE ONDE VEM OS DESENHOS NA CIDADE? EU, O FOTOLOG E OS MONSTROS DENTUÇOS. PIXO - **Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade**, v. 2, p. 36-49, 2018.

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis:** [punks e darks no espetáculo urbano]. São Paulo: Scritta, ANPOCS, 1994. 172p.

AGIER, Michel. **Antropologia da Cidade:** Lugares, Situações, Movimentos. Tradução de Graça Indias Cordeiro. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011

AZEVEDO, M. S.; PEREIRA, C. S. Um skate, um fone, uma cidade no flow. In: PEREIRA, C.; ANTUNES, A.; MÜLLER, J.; MOCARZEL, M.; AZEVEDO, M.; BELEZA, J.; CRUZ, E.; VAISMAN, D.; FRANÇA, E.; RODRIGUES, J. V.; GAMONAL, L. (Org.). **Skate 360°:** rolés teóricos pelas ruas da cidade. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2020. p. 21-42.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico:** contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BALFET, H. Tecnologia. In: CRESSWELL, R. (Org.) **Il laboratorio dell'etnologo**. Bologna: Il Mulino, 1981. p. 63-111.

BARTH, Fredrik. Scale and network in urban Western society. In: BARTH, Fredrik (ed.). **Scale and social organization**. Oslo: Universitetsforlaget, 1978. p. 163-183.

BARTH, Fredrik. **Process and form in social life:** selected essays of Fredrik Barth. v. 1. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.

BARTH, Fedrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

BARTH, Fredrik. Analytical dimensions in the comparison of social organizations. **American Anthropologist**, New Series, v. 74, n. 1/2, p. 207-220, fev./abr. 1972. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/672142>. Acesso em: 22 jun. 2014.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 179-212.

BERREMAN, Gerald. “Etnografia e Controle de Impressões em uma Aldeia do Himalaia”, In: A. Zaluar (Org.). **Desvendando Máscaras Sociais**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975, p.123-174.

BERRY-CHIKHAOUI, Isabelle. Les notions de cidadinité et d'urbanité dans l'analyse des villes du Monde arabe. **Les Cahiers d'EMAM** [En ligne], 18 | 2009, Disponível em: <<http://journals.openedition.org/emam/175>>. Acesso em: 13 de nov. 2020.

BOISSEVAIN, J. Apresentando “amigos de amigos”: redes sociais, manipuladores e coalizações. In: FELDMAN-BIANCO, B. (Org.) **Antropologia das Sociedades Contemporâneas**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2010. p. 205-233.

BOURDIEU, Pierre. Propriedades específicas do campo científico. In: _____. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: Unesp, 2004. p. 30-34.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. 9 ed., tradução de Mariza Corrêa. Campinas/SP: Papirus, 1996.

BRANDÃO, Leonardo; MACHADO, Giancarlo Marques Carraro. Uma cultura corporal anárquica: a influência do punk na prática do skate. **CADERNOS DE HISTÓRIA**, v. 22, p. 89-108, 2021.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CAMPOS, Ricardo. Posfácio. In: LEAL, Gabriela. **Cidade: modos de ler, usar e se apropriar: a São Paulo do graffiti**. São Paulo: Editora Funilaria, 2023. p. 327-333.

CAMPOS, R. **Por que pintamos a cidade?** Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano. Lisboa: Ed. Fim de Século, 2010.

CAMPOS, R. A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. **Revista Famecos**. Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 543-566, maio/ago. 2012.

CAMPOS, R. Movimentos da imagem no graffiti. Das ruas da cidade para os circuitos digitais. In: CARMO, Renato; SIMÕES, José. **A produção das mobilidades**. Redes, espacialidades e trajectos. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2009, p. 91-112.

CARVALHO, Luiz Eduardo Bruzaca de. **Paredes & corredores: considerações sobre a Street Art na análise das imagens do Centro de Ciências Humanas da UFMA**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018. p. 72.

CARVALHO, Luiz Eduardo Bruzaca. EDI. In: Sousa, Clemilson Vieira de. **VTS Crew: o graffiti como estilo de vida / Clemilson Vieira de Sousa et al.** – Fortaleza: Editora Caminhar, 2021.

CAZAUBON, S. P.; PATRON, L. BRIGADA MURALISTA RAMONA PARRA: “VAMOS PINTAR ATÉ AO CÉU”. **SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DAS ARTES**, v. 4, p. 10, 2014.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHAMOUX, Mari-Noëlle. 1981. “Les savoir-faire techniques et leur appropriation: le cas des Nahuas du Mexique”. **L’Homme**, Paris, v. 21, n. 3, p. 71-94.

COSTA, Antonio Marcos Melo. **Pichação e gangue na década de 1990: experiências de intervenção urbana na cidade de São Luís**. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Curso de Mestrado em História Social, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2015. 122f.

COUPAYE, Ludovic. Cadeia operatória, transectos e teorias: algumas reflexões e sugestões sobre o percurso de um método clássico. In: **Técnica e transformação: perspectivas antropológicas / organização de Carlos Emanuel Sautchuk**. Rio de Janeiro: ABA Publicações, 2017. p. 475-495.

CUPERTINO, Pedro. **Dentro e fora: manobras entre skate e arte nos autorretratos de Fabiano Rodrigues**. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2016. p. 105.

DA MATTA, Roberto. O ofício do etnólogo, ou como ter Anthropological Blues. In: NUNES, Edson de Oliveira (Org.). **A Aventura Sociológica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 23-35.

DAYRELL, J. O jovem como sujeito social. **Revista Brasileira de Educação**, n. 24, p. 40–52, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782003000300004>. Acesso em: 7 nov. 2024.

DIAS, Hertz da Conceição. **Posse da liberdade: a integração neoliberal e a ruptura político-pedagógica do hip-hop em São Luís, a partir dos anos de 1990**. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2009. p. 211.

DIÓGENES, G. Entre cidades materiais e digitais: esboços de uma etnografia dos fluxos da arte urbana em Lisboa. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza-CE, v. 46, p. 43-67, 2015.

DOMINGOS, B. S. M.; ZANETTI, V. R.; SILVA, F. F. A. E. Skate no Pé e Spray na Mão: Nexos entre o skate, graffiti e pich(x)ação nas dinâmicas culturais urbanas. **RUA**, v. 28, p. 199-216, 2022.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. O antropólogo na figura do narrador. In: ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da (orgs.). **Tempo e a cidade**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. p. 32-56.

ELIAS, Nobert e DUNNING, Erich. **Memória e Sociedade a Busca da Excitação**. Lisboa: Difel, 1992.

ENZENSBERGER, H.M. **Guerra civil**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

ERICKSON, Paul A.; MURPHI, Liam D. **A história da teoria antropológica**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

FABIAN, JOHANNES INVESTIGAÇÃO COMO UM EVENTO: SOBRE ENCONTROS E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTOS NA ÁFRICA. **Anuário Antropológico**, vol. 30, n. 1, 2005, pp. 9-29.

FEIXA, Carlos; LECCARDI, Carmen. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. **Sociedade e Estado**, v. 25, n. 2, p. 185–204, 2010. DOI: 10.1590/S0102-69922010000200003.

FEIXA PAMPOLS, C. **De jóvenes, bandas y tribus**. Barcelona: Ariel, 1998. p. 172.

FELDMAN-BIANCO, Bela. Introdução. In: _____. **Antropologia das sociedades contemporâneas**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2010. p. 19-56.

FERRO, Lígia. **Da rua para o mundo: etnografia urbana comparada do graffiti e do parkour**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2016.

FONSECA, Claudia. Classe e a Recusa Etnográfica. In: FONSECA, Claudia; BRITES, Jurema (orgs.). **Etnografias da Participação**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

FOOTE WHYTE, W. **Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

FREITAS, Leandro Barbosa de. **Historicidade e representação do Hip-Hop: espaços, tempos e sujeitos por uma produção marginal de discursos e práticas da história**. 2012. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sócio Espacial e Regional) – Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2012. p. 120.

FRY, P. **Nas redes antropológicas da Escola de Manchester: reminiscências de um trajeto intelectual**. *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 12, n. 27, 2011. DOI: 10.22456/1984-1191.20854. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/20854>. Acesso em: 6 nov. 2024.

GARÍ, J. La conversación mural: Ensayo para una lectura del graffiti (**Colección Impactos**). (Spanish Edition). Paperback, 1995.

GITAHY, Celso. **O que é Graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GLUCKMAN, Max. Análise de uma situação social na Zululândia moderna. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (org.). **Antropologia das Sociedades Contemporâneas**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2010. p. 237-364.

GOFFMAN, Erving. **Comportamentos em lugares públicos**. Petrópolis: Vozes, 2010.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2013.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1988.

GROPPO, L. A. **Introdução à sociologia da juventude**. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

HANNERZ, Ulf. **Cultural Complexity**: Studies in the Social Organization of Meaning, New York, Columbia University Press, 1992.

HANNERZ, Ulf. **Explorando a cidade**: em busca de uma Antropologia urbana. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

HINE, Christine. (2000). Etnografía Virtual. Barcelona: Editorial UOC. **Colección Nuevas**. Tecnologías y Sociedad. 2004.

INGOLD, Tim. Andando na prancha: meditações sobre um processo de habilidade. In: **Estar vivo**. Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Editora Vozes, 2015. p. 70-94.

INGOLD, Tim. A cultura do chão: o mundo percebido através dos pés. In: **Estar vivo**. Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Editora Vozes, 2015. p. 70-94.

INGOLD, Tim. A temporalidade da paisagem. In: **A unidade múltipla**: ensaios sobre a paisagem / organizador: Altamiro Sergio Mol Bessa. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2021.

INGOLD, Tim. **Evolução e vida social**. Tradução de Adail Sobral. Petrópolis: Vozes, 2019.

LACHMANN, Richard. Graffiti as career and ideology. **American Journal of Sociology**, v. 94, n. 2, p. 229-250, set. 1988. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2780774>. Acesso em: 12 ago. 2016.

LEAL, Gabriela. **Cidade**: modos de ler, usar e se apropriar: a São Paulo do graffiti. São Paulo: Editora Funilaria, 2023. p. 327-333.

LEAL, Gabriela. Graffiti para além dos muros: Usos da rua e práticas de enfrentamento da cidade. **REVISTA ENFOQUES (RIO DE JANEIRO)**, v. 16, p. 32-44, 2017.

LEMONNIER, P. "Introduction". In P. Lemonnier (Editor) **Technological Choices. Transformation in material cultures since the Neolithic**. London and New York: Routledge, 1993.

LEROI-GOURHAN, André. O gesto e a palavra: **1 – Técnica e Linguagem**. Lisboa: Edições 70, 1985.

LEROI-GOURHAN, André. O gesto e a palavra: **2 – Memória e ritmos**. Lisboa: Edições 70, 1987.

LEROI-GOURHAN, André. **Evolução e técnicas I**: O homem e a matéria. Lisboa: Edições 70, 1984.

LEROI-GOURHAN, André. **Evolução e técnicas II**: O meio e as técnicas. Lisboa: Edições 70, 1984a.

LEROI-GOURHAN, A. **As religiões da Pré-História**. Trad. de M. Inês F. S. Ferro. Lisboa: Edições 70, 2020.

LOURENCO, Mariane Lemos. Arte, cultura e política: o Movimento Hip-Hop e a constituição dos narradores urbanos. **Psicol. Am. Lat.**, México, n. 19, 2010. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-350X2010000100014&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 22 mai. 2022.

MACEDO, M. Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). In: KOWARICK, L.; FRUGOLI JR, H. (Org.). **Pluralidade Urbana em São Paulo**: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos. 1ed. São Paulo, 2016, , p. 23-53.

MACHADO, Giancarlo Marques Carraro. Os enquadramentos da cidadinidade: sobre os impactos da prática do skate de rua na cidade de São Paulo. **REVISTA DE ANTROPOLOGIA**, v. 64, p. 1-18, 2021.

MALINOWSKI, B. “Objeto, método e alcance desta pesquisa”. In: ZALUAR, A.; GUIMARÃES, A. (orgs.). **Desvendando Máscaras Sociais**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 39-61.

MARCON, Frank e GALVÃO, L. Práticas culturais juvenis e a cidade como locus de ação política e disputa de sentidos sobre o espaço público. **Ponto Urbe** **31**, v.1, 2023. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/15056>. Acesso em: 12 ago. 2024

MARMANILLO. Jesus Pereira. NOTAS SOBRE A RELAÇÃO ENTRE VARIÁVEIS SOCIAIS E ORGANIZAÇÃO ESPACIAL: UMA EXPERIÊNCIA DE PESQUISA NA CIDADE DE IMPERATRIZ - MA. **Espaço e Cultura**, 2016. (40), p. 133–156.

MARMANILLO. Jesus Pereira. Streeteiros e a cidade: Sociabilidades, itinerários e institucionalização do skate em Imperatriz - MA. **Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar**, v. 9, p. 963-988, 2019.

MARMANILLO. Jesus Pereira. GRAFFITI ENTRE TELAS E LENTES: ENCONTROS E DESLOCAMENTO NA ARTE URBANA DE IMPERATRIZ - MA. **REVISTA PÓS-CIÊNCIAS SOCIAIS**, v. 19, p. 329-354, 2022.

MARMANILLO PEREIRA, Jesus. O SKATE STREET AO SKATEPARK: as políticas públicas nas ruas e nas praças de Imperatriz/MA. CAOS. **Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, v. 2, p. 55-71, 2022.

MARMANILLO PEREIRA, Jesus; FERRO, L.; ABALOS JUNIOR, J. L. ATORES URBANOS, TRAJETÓRIAS E PROJETOS DE VIDA NA CIDADE: ABORDAGENS ETNOGRÁFICAS EM PERSPECTIVA. **Revista Iluminuras**, v. 23, p. 4-17, 2022.

MARTINS, José de Souza. **Fronteira**: a degradação do Outro nos confins do humano. São Paulo: Contexto, 2018.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846). Supervisão editorial de Leandro Konder. Tradução de Rubens Enderle, Nélcio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

MAUSS, Marcel. **TÉCNOLOGIA**. In: Manual de Etnografia. Tradução de Maria Luísa Maia. Lisboa: Editorial Pórtico, 1972.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEDEIROS, Rodrigo. Uma história do graffiti paulistano contada em quatro atos. In: LEITE, Antonio Eleilson. **Graffiti em SP**: tendências contemporâneas. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013. p. 28-53.

MURA, Fabio. De sujeitos e objetos: um ensaio crítico de Antropologia da técnica e da Tecnologia. **Horizontes Antropológicos** (UFRGS. Impresso), v. 36, p. 95-125, 2011.

MURA, Fabio. A política como técnica de uso e como ato transformador: algumas reflexões a partir do caso dos Kaiowa de Mato Grosso do Sul. In: **Técnica e transformação**: perspectivas antropológicas / organização de Carlos Emanuel Sautchuk. Rio de Janeiro: ABA Publicações, 2017. p. 37-68.

ORTNER, S. B. Teoria na antropologia desde os anos 60. **Mana**, v. 17, n. 2, p. 419-466, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132011000200007>. Acesso em: 6 nov. 2024.

PARK, Robert. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Gilberto (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 29-72.

PEIRANO, Mariza. Etnografia, ou a teoria vivida. **Ponto Urbe** [Online], v. 2, 2008. Postado online em 06 ago. 2014. DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.1890>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1890>. Acesso em: 06 nov. 2024.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. **Um rolê pela cidade de riscos: leituras da. piXação em São Paulo**. São Carlos: Edufscar, 2018. 191p.

POCHMANN, Marcio. Juventude em busca de novos caminhos no Brasil. In: NOVAES, Regina; VANNUCHI Paulo (org). **Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SAAVEDRA, F. F. Graffiti: un problema problematizado. AA. VV., Madrid. **Materia de debate**, p. 373-401, 2008.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: tempo e tempo; razão e emoção**. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo: globalização e meio técnico-científico informacional**. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

SANTOS, ROSENVERCK ESTRELA; DURANS, Claudimar Alves. GESTÃO PÚBLICA E O DIREITO À CIDADE NA PERSPECTIVA DAS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS NO BRASIL. **Revista Ciência Geográfica: Ensino - Pesquisa - Método**, v. XXV, p. 1442-1459, 2021.

SANTOS, R. E. A história do hip hop em São Luís do Maranhão: periferização da cidade e resistência político-cultural da juventude negra nos anos 1990. **Outros Tempos: Pesquisa Em Foco - História**, v. 5, n. 6, 2008. p. 1-14. Disponível em: <https://doi.org/10.18817/ot.v5i6.203>. Acesso em: 7 nov. 2024.

SIGAUT, F. “Technology”. In Ingold, T. **Companion encyclopedia of anthropology**. London and New York: Routledge, 1994.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SIMMEL, G. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana** [online], v. 11, n. 2, p. 577–591, out. 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132005000200010>. Acesso em: 07 nov. 2024.

SIMÕES, J. A. Investigando a rua através da internet (e vice-versa): considerações teórico-metodológicas sobre um itinerário etnográfico. **Análise Social**, Lisboa, 205, XLVII (4.o), p. 792-817, 2012.

SIMONDON, Gilbert. A gênese do indivíduo. In: PELBART, P. P.; COSTA, R. (Org.) **Cadernos de subjetividade: o reencantamento do concreto**. Tradução de Ivana Medeiros. São Paulo: Hucitec, 2003. p. 97-117.

SIMONDON, Gilbert. **1924-1989. Do modo de existência dos objetos técnicos / Gilbert Simondon**. Tradução Vera Ribeiro. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

SILVA-E-SILVA, Willian da. **Graffitis em múltiplas facetas: definições e leituras iconográficas**. São Paulo: Annablume, 2011.

SNOW, David; BENFORD, Robert. Framing processes and social movements: an overview and assessment. **Annual Rev. Sociology**, Palo Alto, v. 26: 611-39, 2000.

SPOSITO MP. A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. **Tempo soc** [Internet]. 1993 Jan; 5(1-2):161–78. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/ts.v5i1/2.84954>. Acesso em: 7 nov. 2024

STABELINI, Julio Cesar. **O skate na prática: etnografia visual, habilidades e affordances em um circuito urbano**. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Florianópolis, 2016. p. 125.

TEIXEIRA, Natália Mendes. **Imperatriz – “A terra da pistolagem”**: assassinatos, memórias, fatos, representações e lógicas sociais. Imperatriz, MA: Ética, 2016.

TELLES, Vera da Silva. **A cidade nas fronteiras do legal e ilegal**. Belo Horizonte: Argvmentvm Ed., 2010.

TELLA, Marco Aurélio Paz. **Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: o rap como voz da periferia**. 2000. 237 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

UBERTI, Mariete Taschetto. **O mural de Eduardo Kobra em Santa Maria: uma relação com a arte pública**. 2014. 188 p. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Artes, Santa Maria, 2014.

VEDANA, Viviane. **No mercado tem tudo que a boca come: estudo antropológico da duração das práticas cotidianas de mercado de rua no mundo urbano contemporâneo**. 2008. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/13383>. Acesso em: 7 nov. 2024.

VEDANA, Viviane. Técnicas corporais e ritmos do trabalho nos mercados de rua: um ensaio sobre a relação entre gestos corporais e atos de fala. In: Maria Catarina Chitolina Zanini; Miriam de Oliveira Santos. (Org.). Feiras, feirinhas e feirões: a economia dos centavos? **Em Foco**. 01ed. São Leopoldo: Oikos, 2017, p. 40-58.

VELHO, G. Antropologia urbana. Encontro de Tradições e Novas Perspectivas. **Sociologia, problemas e práticas**, n. 59, p.11-18, 2009.

VELHO, G. **Um antropólogo na cidade: ensaios de Antropologia urbana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

WEBER, Max. Conceitos Sociológicos Fundamentais. In: **Economia e Sociedade**. Vol.1. Brasília. UnB. 2004.

WHYTE, William Foote. **Sociedade de esquina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005 [1943]. 390p.

WIRTH, Louis. O URBANISMO COMO MODO DE VIDA. In: VELHO, Gilberto (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 97-122.

WOLF, Eric R. **Antropologia e poder**. Contribuições de Eric R. Wolf. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

JORNAIS

“PICHANÇA será evitada”. **Diário de Pernambuco**, Seção Política, p. A4, 19 ago. 1982.

RIVAS, Lêdas. Brigada Portinari ou como pichar com arte os muros da cidade. **Diário de Pernambuco**, Seção B, p. 1, 2 set. 1982.

SÁ, Adriana de. Grafite: a arte que transforma o espaço. **Jornal Arrocha**, Imperatriz, n. 19, 2013. Disponível em: <https://issuu.com/imperatriznoticias/docs/vidadeartista>. Acesso em: 7 nov. 2024.

VIVEIROS, Bruna Desenhista gostaria de ter seu talento mais reconhecido na cidade. **Jornal Arrocha**, Imperatriz, n. 19, 2013. Disponível em: <https://issuu.com/imperatriznoticias/docs/vidadeartista>. Acesso em: 07 nov. 2024.

ANEXO I – Graffiti no Brasis



Fonte: Marmanillo, 2019

ANEXO II – Graffiti do Campeonato Dino's Skate Street



Fonte: Marmanillo, 2019.

ANEXO III - Eder Areia em mais um treino noturno



Fonte: Arquivo do Rubão, 2012