

GRAFFITI EM IMPERATRIZ-MA: UMA ANÁLISE SOCIOTÉCNICA¹

JESUS MARMANILLO PEREIRA²

UFMA, BRASIL

<http://orcid.org/0000-0001-5220-5567>

FABIO MURA³

UFPB, BRASIL

<https://orcid.org/0000-0003-2840-6355>

RESUMO: *O presente trabalho tem como objetivo fazer uma reflexão sociotécnica a respeito da prática do grafismo, conhecida popularmente como graffiti, na cidade de Imperatriz-MA. Assim, focamos a relação cidade-atores-graffiti tendo como ponto de partida a maneira como os atores sociais dão vida a atividades que manifestam gestos, ritmos e comportamentos operatórios, que contribuem na produção de estéticas urbanas por meio da realização de graffiti. Nos interessa ver em particular o modo como os artistas urbanos que produzem este tipo de pintura apresentam estilos e estéticas diferenciadas, derivadas, em grande medida, de suas habilidades e escolhas técnicas, em um universo caracterizado pelo movimento do hip-hop e da prática do skate. Para tanto, através de registros fotográficos e videográficos, buscamos descrever e analisar esses processos sociotécnicos, privilegiando a trajetória e os modos de fazer graffiti de um dos mais reconhecidos artistas urbanos de Imperatriz.*

PALAVRAS-CHAVE: *Processos sociotécnicos, Graffiti, estéticas urbanas.*

ABSTRACT: *This work seeks to make a sociotechnical reflection about the practice of graffiti in the city of Imperatriz (in state of Maranhão, Brazil). As such, we focus on the city-actor-graffiti relation from the standpoint of how the social actors give life to activities that manifest operative gestures, rhythms, and behaviors, which contribute to the production of urban aesthetics through the practice of graffiti. We are particularly interested on seeing how the urban artists that produce this type of painting present peculiar styles and aesthetics, derived, in great measure, from their abilities and technical choices, in a universe characterized by the hip-hop movement and the practice of skateboarding. For such, through photographic and video recording, we seek to describe and analyze these sociotechnical processes, privileging the trajectory and methods of one of the most well-known urban artists of Imperatriz.*

KEYWORDS: Sociotechnical processes, Graffiti, urban aesthetics.

¹ O presente artigo caracteriza uma etnografia escrita a quatro mãos que marca um encontro entre as pesquisas urbanas realizadas no âmbito do LAEPCI (Laboratório de Estudos e Pesquisas sobre Cidades e imagens) e do Téchnai (Laboratório de Estudos em Processos Técnicos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba), de onde emergiram as orientações que possibilitaram uma abordagem sobre os processos sociotécnicos.

² Doutor em Sociologia pelo Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba (PPGS-UFPB). Professor Adjunto da Universidade Federal do Maranhão e líder do Laboratório de Estudos sobre Cidades e Imagens (LAEPCI). E-mail: jesusmarmans@gmail.com

³ Doutor em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - Museu Nacional / UFRJ. Professor da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: fabiomura64@gmail.com

Introdução

O presente artigo visa refletir e elaborar uma abordagem sociotécnica a respeito da prática urbana do Graffiti, tema tão em voga nos estudos sobre cidades. Para nos aproximarmos do problema, focamos a observação sobre tal prática na cidade de Imperatriz-MA, segundo município maior do estado do Maranhão que possui 259.980 habitantes (IBGE,2021) e localiza-se no extremo oeste – fronteira com o estado do Tocantins-TO.

Notamos que autores como Campos (2010), Diógenes (2015), Pereira (2018), entre outros, explicitam o quanto é fluida e imprecisa a construção de uma definição de graffiti, caracterizando quase sempre um campo hierarquizado construído com base em referências constituídas tanto a partir de valores morais ancorados nas noções de legalidade e crime, quanto por valores estéticos fundamentados a partir do campo artístico. Se os especialistas geralmente utilizam o termo “graffiti” ou “writers”, muitos meios de comunicação e representantes públicos consideram a questão da autorização do espaço para a produção gráfica que, nesse caso, é compreendida por eles como “grafite”. Fora desse contexto, estaria próximo da pichação, portanto, estigmatizado e criminalizado.

Consideramos que, na cidade de Imperatriz-MA, as definições pautadas no campo da moral abarcam representações coletivas que são discrepantes, e distante, das experiências cotidianas de sociabilidade entre os praticantes do grupo de menor escala existente que são totalmente enquadrados em uma prática comercial. Já as definições fundamentadas no campo da arte funcionam como um tipo de pressão interna (LEROI-GOURHAN,1984) que marca a sociabilidade do próprio grupo e escolhas técnicas realizadas durante o trabalho. De modo mais preciso, a aproximação com os indivíduos aprimora a escala de observação demonstrando que é possível refletir sobre uma definição, tomando como parâmetro aspectos sociotécnicos, ou seja, observando os ritmos, gestos e comportamentos operatórios cotidianos desses artistas urbanos.

Campos (2010) explica que, para a maioria das pessoas graffiti são “às inscrições executadas no espaço citadino em suportes diversos como os muros, as paredes e o variado mobiliário urbano, por meio da utilização de diferentes instrumentos – geralmente, o aerossol ou o rotulador” (CAMPOS,2010,p.77). Nesse caso, observamos que a definição se pauta no resultado, ou seja, no produto materializado em uma paisagem urbana, que existe para além do próprio ator social.

Assim, o presente artigo parte da hipótese de que se faz necessário compreender o processo técnico que constitui o graffiti e seus atores como constituintes da paisagem urbana imperatrizense. Exige portanto, a transposição da análise moral para uma escala microsociológica, relacionando-a com as escolhas técnicas e influência disso nos campos do poder que marcam as definições nativas, e mesmo a existências de outras morais presentes no cotidiano deles. Temos o objetivo de refletir

sobre uma definição técnica sobre o graffiti enquanto processo sociotécnico que envolve técnica corporal, habilidade e escolhas técnicas que, como pontua Mura (2011), são ligadas tanto às características dos objetos quanto ao vasto contexto social, político e econômico no qual os grupos estão inseridos.

Contaremos com as contribuições de autores Mauss (1972), Mura (2011), Ingold (2015), Leroi-Gourhan (1987;1984), entre outros, que nos auxiliaram a compreender e contextualizar os processos técnicos no ambiente urbano, mais especificamente, a transmissão, difusão, escolhas e adaptações que podem ocorrer nessas práticas de arte de rua expressadas nos grafismos. Partindo desse aporte conceitual, traçaremos uma abordagem geral sobre as características dessa prática na cidade e acompanharemos o caso de um praticante de modo mais próximo, observando o campo a partir dos ombros do interlocutor, como defende Agier (2011).

Em termos de técnica de coleta de dados, nos valem de um viés fotoetnográfico (ACHUTTI,2004) que pressupõe um diálogo intenso entre a prática fotográfica na pesquisa de campo e as teorias antropológicas – em nosso caso o direcionamento foi dado, principalmente para as relações que os atores estabeleceram com os ambientes citadinos e com os objetos técnicos. No âmbito da pesquisa sobre técnica e tecnologia, Mauss (1972) já orientava para a realização de registros visuais sobre os objetos, das fases de fabricação e dos contextos de uso.

Para tanto, organizamos o texto em três partes, onde abordaremos: 1) como a cidade representa uma série de tendências técnicas que possibilitam a difusão do graffiti, 2) como isso se expressa historicamente na cidade de Imperatriz-MA e 3) como se concretiza em fatos técnicos, através da prática de um dos interlocutores – observada ao longo desses dois últimos anos.

Processos técnicos em contextos urbanos

Localizada a 560Km 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 apenas atrás 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 nas cidades e estados vizinhos. Quando mentalizamos 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, 139-140).

Expandindo-se entre rio e estradas, e com processos internos de aberturas de ruas para conectar essas duas importantes vias (Rio e BR010), os agrupamentos e massas que constituem a cidade expandiram-se ao mesmo tempo em que todo aparato técnico que caracterizou seu processo de urbanização. Para Leroi-Gourhan (1984a) a importância dos grupos é 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 sugeriram como produto para gerar acesso para determinados lugares e rotas. Surgem como solução técnica para conectar mais facilmente pessoas e lugares na cidade, mas também sinalizam fluxos, ritmos e movimentações que funcionam como verdadeiros medidores para caracterizar a metrópole e seus efeitos na subjetividade e sociabilidades urbanas, como já apontado por Simmel (2005).

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. 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.

Poderíamos dizer que a cidade de Imperatriz-MA reproduz, na amazonia maranhense, um ritmo de cidade média conectada, por vias rodoviárias ou aeroviárias, diretamente com São Luís-MA, Belém-PA, Palmas-TO e São Paulo-SP. Constituem um processo de metropolização na região sudoeste do Maranhão e grande influência no sul do estado. Sobre esse modelo de “cidade difusa”, temos conhecimento 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 ferroviárias e rodoviárias, que determina um modo de crescimento específico, comparável ao dos microrganismos ao invadirem um tecido. Assim se concretizam enormes espaços, humanizados de uma forma desumana, nos quais os indivíduos sofrem o duplo efeito da sua desintegração técnica e espacial (LEROI-GOURHAN,1987,153-154)

Esse escrito, que caracteriza a cidade difusa (nas malhas e redes), sinaliza bastante um processo comunicativo que observamos localmente. Como aponta Franklin (2008) 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 e processos tecnológicos ligados a própria estrutura e organização da cidade.

Para pensar a tendência do desenvolvimento técnico em relação ao desenvolvimento das cidades, uma releitura Leroi-Gourhaniana importante foi desenvolvida pelo Milton Santos por meio da construção do conceito de “meio técnico científico informacional”. 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. Quando tentamos caracterizar nossa cidade, por um viés técnico, significa dizer que ela marca uma domesticação simbólica do tempo e do espaço. Nesse contexto, a alteração dos ritmos naturais para os ritmos regulares pode ser compreendida como

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,197, p.124)

Partindo dessa ideia e sua influência nos princípios da noção de meio técnico-científico informacional, observamos que o progresso técnico possui relação com os processos de sociabilidade na cidade. Nesse contexto, notamos que tanto as relações entre cidades e indivíduos, quanto as de técnica, espaço e tempo caracterizam um movimento e fluxo de informações, pessoas e técnicas sobre a prática do grafitti no mundo – e conseqüentemente na cidade de Imperatriz-MA.

Processo similar pode ser verificado com Abalos Junior(2018) quando descreveu a forma como as tecnologias digitais influenciaram a prática do grafitti na cidade de Porto Alegre-RS, já que técnicas e estéticas eram difundidas por meio de fitas VHS e revistas durante a década de 1980. Com o uso da internet e surgimento de determinadas “redes sociais virtuais” desde 2002 intensificou-se a quantidade de informações em circulação e ele notou o aumento no 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 grafitti e do skate em Imperatriz-MA. No caso do grafitti, Marmanillo Pereira (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 grafitti, produzindo uma “imagem-grafitti” 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, Pereira (2016) 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 Pereira (2016) ainda explica que existiam situações em que skatistas imperatrizense, ao viajarem para Belém-PA, retornavam com novas manobras para difundir localmente.

Assim, é importante ressaltar que, por tendência, nos pautamos nos próprios estudos de Leroi-Gourhan (1984) quando a entende 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 técnicas⁴. Ele a considera como algo de ordem lógica e abstrata que pode ser observado nos fatos, denotando otimização técnica. Na interpretação de Mura (2011) esse conceito deve ser

⁴ Segundo Leroi- Gourhan (1987,p.24) é ela que leva o sílex seguro na mão a adquirir um cabo, o fardo arrastado sobre duas varas a munir-se de rodas(...) A presença de pedras suscita a existência de um muro, e a erecção do muro implica a alavanca ou a roldana. A roda acarreta o aparecimento da manivela, da correia de transmissão, da desmultiplicação.

PEREIRA, Jesus Marmanillo; MURA, Fabio. Grafitti em Imperatriz-MA: Uma análise sociotécnica. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 16, n. 3, p. 199-230, set./dez. 2022.

contextualizado no processo de busca causal da ação do homem sobre a matéria. Isso porque enquanto a tendência coloca a realidade em suspenso para uma operação mental, o fato se detém à concretude da experiência. Sobre o fato técnico sabemos 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 um outro povo. É único, inextensível, é um compromisso instável que se estabelece entre as tendências e o meio (LEROI-GOURHAN, 1971, 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.

Tal aporte teórico nos sinaliza um caminho que compreende que as próprias características da cidade possibilitam diversas formas de comunicação e ritmos que favorecem as práticas juvenis, pois possibilitam a circulação e difusão de informações e objetos técnicos que são compartilhados, utilizados e adaptados. 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).

Ao abordamos o graffiti a partir de um viés técnico, podemos compreendê-lo como um prolongamento dos processos técnicos, simbólicos e comunicacionais da própria urbe. Seguindo a continuidade do processo analítico significa pensar como isso resulta em um repertório de possibilidades (MURA, 2011) ⁵de elementos e condições para a realização de sua prática do graffiti, e ainda, como os artistas urbanos mobilizam conhecimentos, escolhas, gestos e ritmos para lidar com os materiais, situações e sociabilidades possíveis.

Nessa perspectiva, 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, etc. De forma mais direta, ele explica que:

⁵ 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 é a existência de uma combinação entre disponibilidade e acessibilidade dos elementos imprescindíveis para alcançar a finalidade técnica almejada. Assim, o 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).

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 predefinidos; 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, P.112-113).

Assim, entendemos a necessidade de mergulhar em um processo etnográfico sensível para as morais que resultam das interações de seus praticantes. Essa interação deve ser também entendida como 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 participam também como sujeitos de ação (MURA,2011), condicionando escolhas técnicas e formação de habilidades entre os próprios seres humanos.

Para quem acreditava que a prática do graffiti trata-se apenas da simples ação na qual atores sociais se munem de pincéis, sprays ou pistolas com tinta para executar um desenho, consideramos, ao contrário, a existência de um conjunto de ritmos, sequências e gestos que parecem constituir um tipo de cadeia operatória. Assim, 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 “definição de sujeito e objeto como representando diferentes condições nas quais um elemento pode se encontrar, em um jogo de relações”.

Esse viés 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 como ocorrendo em um determinado contexto socio-ecológico-territorial (MURA,2011), seus elementos se relacionando e interagindo entre si por transdução, como sugere Simondon (2020), e permitindo também a formação e transformação de específicas tradições de conhecimento postas em jogo.

Uma rica consequência desse viés para os estudos sobre Graffiti é que este não poderia ser compreendido como determinado unicamente pelos tipos de instrumentos utilizados. Não se limitaria aos objetos, tampouco aos símbolos e figurações, mas sim, em uma série de interações entre gestos técnicos e ferramentas que nos possibilitam compreender os ritmos, as estéticas e funcionalidades e o próprio processo que define uma paisagem de tarefas (INGOLD,2000) que incorpora aspectos humanos e não humanos.

No senso comum, Campos (2010) já identifica que corriqueiramente recebe o rótulo de grafiteiro aquele que geralmente utiliza o spray como instrumento. O autor aprofunda a percepção a respeito dessa prática relacionando-a ao fenômeno da globalização que auxiliou na difusão dessa prática dos Estados Unidos, durante as décadas de 1970 e 1980, para todo o mundo. Destaca a questão das relações de poder manifestadas nas transgressões e anonimato dos praticantes⁶, e como dependente do mobiliário urbano (muros, paredes) que caracterizaria um suporte necessário.

Para nós, se trataria de uma tendência manifestada na circulação que marca a expansão das conexões entre cidades. Tanto quanto o mobiliário urbano, o artista também é em si um elemento que compõe uma paisagem de tarefas (INGOLD,2000), ou seja, não é apartado da prática, da técnica nem de toda engenharia dos fluxos urbanos, mas parte integrativa de todo processo. Assim, não compreendemos a cidade como um tipo de substantivo concretizado em muros ou paredes, mas como a relação entre sujeitos e objetos da ação em relação à paisagem.

Tal viés não observa a temporalidade da paisagem como condicionada por uma lógica cronológica. Para Ingold (2000) 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 uma oposição entre sujeito e objeto ou grafiteiro e cidade, a paisagem de tarefas inclui as ações de humanos e não humanos e, conseqüentemente, suas habilidades, técnicas e atividades em relação às temporalidades no ambiente.

Considerando os estudos de Leroi-Gourhan (1987), notamos que os grafismos são compreendidos como um reflexo de um pensamento simbolizador que é próprio dos humanos. Trata-se de um contexto no qual os conjuntos cara-leitura e mão-grafia ocupam posição fundamental no período de desenvolvimento dos grafismos. Para ele, a capacidade reflexiva é um aspecto determinante do grafismo. Ele explica ainda que

A arte figurativa está, na sua origem, diretamente ligada à linguagem e muito mais próxima da escrita no sentido lato do que a obra de arte. É a transposição simbólica e não o decalque da realidade, isto é, existe uma distância

⁶ Cita como exemplos, as cidades de Pompeia(destruída no ano 79 D.C), Berlim nos protestos contra o muro que separava a Alemanha, protestos na França na década de 1960 e a própria emergência da cultura hip hop nos estados Unidos, durante a década de 1970.

PEREIRA, Jesus Marmanillo; MURA, Fabio. Graffiti em Imperatriz-MA: Uma análise sociotécnica. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 16, n. 3, p. 199-230, set./dez. 2022.

tão grande entre o traçado onde admitimos ver um bisonte e o bisonte propriamente dito como entre a palavra e o utensílio (LEROI-GOURHAN,1975, p.190)

Ao expor a questão simbólica enfatizando a distinção entre um bisonte traçado e um bisonte propriamente dito, Leroi-Gourhan (1975) sinaliza a própria complexidade de se refletir a respeito da prática do grafismo, que exigiria um tipo de condicionamento físico que é exclusivo dos atores sociais e que dialoga com o ambiente ajustando-se ou se alterando-se segundo o grupo étnico. Se as técnicas podem ser transmitidas por meio de uma memória coletiva, aos indivíduos caberia dialogar e se organizar, no sentido de fixar novos processos operatórios. Por esse viés, caberia pensar a relação entre os aspectos mão, objeto e símbolo dentro de um processo que considere as aptidões fisiológicas e o meio externo, ou seja, uma perspectiva de continuidade e não do estabelecimento de fronteiras tão definidas no âmbito da observação do fenômeno.

É nesse sentido que Leroi-Gourhan (1987) pensa o processo de domesticação e humanização do tempo e do espaço por meio de símbolos, objetos e habitações que constituem meios técnicos eficazes no diálogo entre os ritmos internos (fisiológicos) e a construção de um ambiente humano, social e simbólico caracterizado nos ritmos da urbe. Colocando em outros termos, a observação do grafismo poderia priorizar a observação dos atores sociais (por dentro e por fora), enfatizando as disposições e técnicas corporais, relação com a cidade, com os objetos e moralidades que podem constituir esse determinado campo.

Tal processo de relação entre arte e escrita, ou imagem e escrita, foi observado por Campos (2010) quando descreve que o graffiti amadureceu a partir da sua raiz primária, o “tag”. Tag significa a assinatura do artista, geralmente é feita por meio de uma técnica chamada *Lettering*, entendida como desenhar letras. Nessa prática, o indivíduo se coloca como uma espécie de “traçado” nos muros, gerando um produto cujo sentido só pode ser compreendido se explorarmos todo o processo técnico que envolve o artista e sua capacidade inventiva.

Por fim, convém destacar que os diferentes contextos temporais conferem modalidades distintas de difusão das técnicas e comunicação entre os agrupamentos humanos. No caso desse graffiti que pretendemos analisar na cidade moderna, Campos (2012) explica que:

O Graffiti que conhecemos é, na sua fisionomia actual, indiscutivelmente descendente de **dinâmicas globais**. É, aliás, um produto em constante e rápida mutação, devido à intensificação dos processos de globalização e mediatização (CAMPOS,2010,p.191).

Partindo dessas orientações, traremos alguns apontamentos sobre o graffiti, na cidade de Imperatriz-MA, a partir da observação de quatro atores sociais que tem preenchido os muros e mobiliário urbano.

A produção de graffiti em Imperatriz e seus aspectos sociotécnicos

O interesse pela prática do graffiti, na cidade de Imperatriz-MA surgiu, em grande medida, por conta de uma pesquisa realizada com os praticantes de skate da cidade. Entre os anos de 2015 e 2017, observei que a pista de skate (Skatepark) da Praça Mané Garrincha era completamente caracterizada pelas cores e formas do graffiti local, sendo possível observar a assinatura de três artistas que também eram adeptos do skate. Naquele contexto, de 2017, tive contato com Rubens Augusto Montanha Ruiz, conhecido como Rubão e sabia da presença de outros.

Em dezembro de 2019, iniciei uma observação sistemática das assinaturas dos artistas nos muros e outros mobiliários urbanos e passei a acompanhá-los em perfis da rede social Instagram. A ideia era buscar uma aproximação indireta que possibilitasse coletar essas informações nos dois ambientes (digital e urbano) para que auxiliassem um contato mais direto com os próprios atores sociais.

Pelos meios digitais, tivemos acesso a três situações que demonstram a prática do graffiti a partir do ambiente do Hip Hop⁷. Foram eles: o evento “Hip Hop na Mané”, o graffiti realizado no muro da companhia distribuidora de energia elétrica da cidade, e o mural produzido em um dos viadutos localizados na BR010 (Belém- Brasília). Dessas três atividades, verificamos que as duas primeiras ocorreram no ano de 2013 e foram organizadas por Denis Marinho, imperatrizense que artisticamente é conhecido como Mc Profeta. Ele coordenava o projeto “Casarão - casa do hip-hop” e foi coordenador da Central Única das Favelas (CUFA) de Imperatriz-MA, entre os anos de 2009 e 2011. Desenvolvendo projetos de integração da juventude, os projetos possuíam um viés religioso e contavam com oficinas de break-dance e graffiti.

Já a produção no viaduto foi organizada pelo imperatrizense Deysive Bezerra da Silva de 35 anos que mora no bairro Recanto Universitário. Artisticamente ele é conhecido como Mc Devisbrawn Bezerra, possui vinculação com igrejas locais e está à frente de projetos sociais que envolvem dança e oficinas de graffiti. Embora tenha iniciado o trabalho com recursos próprios, posteriormente contou com o apoio da prefeitura municipal e com o apoio técnico de Antônio Paulo Sousa, conhecido como Paulo Grafite⁸.

Por mais que a classificação do Hip Hop seja bem associada a música rap, break dance graffiti, no caso imperatrizense, verificamos que há uma ligação com a prática de skate também. Isso ficou evidente quando acompanhamos o projeto “Casarão-casa do hip-hop cujo logotipo, segundo o próprio Mc Profeta, foi projetado pelo skatista Leonardo Carioca. Essa ligação entre o Mc Profeta e Leonardo Carioca expressa o

⁷ Segundo Lourenço (2010) hip hop significa balançar o quadril e designa um movimento amplo que se concretiza na música (rap), na pintura (graffiti) e na dança (break). A sigla Rap significa ritmo e poesia e a sigla MC corresponde ao termo “Mestre de Cerimonia” e geralmente é quem canta o rap e compõe letras.

⁸ É um Imperatrizense que mora em Goiânia há 15 anos e que ganhou destaque por ter grafitado do parque temático Beto Carrero World, em Santa Catarina.

PEREIRA, Jesus Marmanillo; MURA, Fabio. Graffiti em Imperatriz-MA: Uma análise sociotécnica. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 16, n. 3, p. 199-230, set./dez. 2022.

próprio encontro entre as práticas de skate e hip-hop, sinalizando que elas coexistem em práticas comuns para ambas.

Essa união entre skatistas e MCs e skatistas ocorreu também no campeonato “O rei do nordeste”, em 2012. Isso porque além de estar na organização do evento, o Mc Profeta produziu o rap “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, a luta pela construção da pista e destaca alguns nomes da história do skate local. Na arte de divulgação⁹ do lançamento do Rap “O rei do nordeste”, identificamos dois skatistas nas pontas direita e esquerda: trata-se de Cláudio da Silva Pereira (Claudio Secco) que é o dono da marca de shape *HardFlip* e o Leonardo Carioca que, além de participar do movimento Hip-Hop, era proprietário da marca *Street City Skateboarding*.

Imagem 1 – Rap e campeonato “O rei do nordeste”



Fonte: Facebook, 2021

No evento “Hip Hop na Mané” ocorrido na Praça Mané Garrincha, em 16 de fevereiro de 2013, foi possível observar competições de break dance, skate e um graffiti feito por Ruben Augusto Montanha Ruiz (Rubão) que também se dedica ao skate e outros esportes radicais. Segundo o próprio M.C, Rubão era um dos que ajudava nas oficinas de *graffiti*,

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=RFQ6wJBvI-Y> Acesso em: 01 fev. 2022

PEREIRA, Jesus Marmanillo; MURA, Fabio. Graffiti em Imperatriz-MA: Uma análise sociotécnica. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 16, n. 3, p. 199-230, set./dez. 2022.

juntamente com Paulo Rafael e Patrick Torres Martins (Paulistano), bastante próximos do ambiente do skate também. Em grande medida, essa aproximação entre atores e práticas pode ser relacionada à centralidade da Praça Mané Garrincha.

Com esses primeiros contatos foi possível romper com um senso comum que pensa as práticas do skate, graffiti e hip-hop a partir de grupos isolados, como se fossem pequenos territórios ou sociedades. A comunicação, interação e o trânsito dos atores por diferentes práticas nos fazer seguir os estudos de Barth (2000) e não focar a investigação no conteúdo cultural que hipoteticamente condiciona a existência do grupo, mas considerar como é possível pensar relações ecológicas e de interdependência dos grupos étnicos, ou seja, como podem coexistir de forma cooperativa sem concorrer por recursos. Tal perspectiva se coaduna com a de Mura (2011) quando observa o problema de ser definir grupos étnicos exclusivamente em detrimento dos usos de determinadas técnicas.

Notamos que é praticamente impossível atrelar o graffiti como prática exclusiva de em um determinado grupo, já que se difunde pelos meios de comunicação, eventos, oficinas e nos próprios deslocamentos das pessoas. Por outro lado, também se poderia falar de difusão do skate entre membros dos grupos de hip-hop – o próprio carioca é um exemplo disso – sinalizando a fragilidade de pensarmos em classificações que busquem caracterizar uma totalidade por meio de aspectos tão pontuais como uma prática específica. A interação entre as características do hip-hop e do skate é que marca e demonstra a dinamicidade da cultura urbana.

Quando relacionamos a narrativa de Campos (2010) de difusão dessas culturas urbanas em termos globais com as especificidade do contexto local, nos aproximamos dos estudos de Hannerz (1992) quando observa que para compreender a complexidade cultural nas cidades seria importante 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.

Assim, é importante considerar que o movimento das pessoas implica fluxos culturais livres e recíprocos. Por outro lado, Hannerz (1992) chama atenção para pensar o aspecto cultural das mercadorias, no âmbito do mercado. Isso porque elas carregam significados estéticos, emocionais, intelectuais sendo moldadas por meio de adaptações físicas e materiais. Ele observa, também, o papel do estado na administração dos movimentos de mudanças, estabilidade, abordagem coletiva sobre as culturas ou um viés mais particularista com as diferenças culturais. Tais dimensões não são apartadas dos movimentos culturais urbanos, como o caso do hip-hop e skate.

De modo mais detalhado, esse autor nos possibilita compreender que desde os atores, suas práticas e interações entre si e com os objetos há uma continuidade das formas de organização e produção das compreensões e fluxos de significado presentes nas interações. Para

entender tal processo é necessário partir da observação das interações cotidianas na cultura urbana já estabelecida. Nota como os atores operacionalizam os significados (similares ou diferentes) nesses processos de interação. Nesse viés que Hannerz (1992) chama de linha de base, o importante é compreender como significados acionados por determinados atores sociais, são intersubjetivamente compartilhados e constituem algo mais abrangente. Assim, nessas interações comunicativas, geralmente dotadas de intenção, há uma espécie de divisão do trabalho e dos saberes que são negociados, tensionados e postos nos processos de interação.

Ele ressalta a importância de se considerar o “modo de entrada”, ou seja, “the fact that the actions of the participants in a relationship can make available similar or different kinds of meaning” (HANNERZ, 1992, p. 58). Assim, os atores podem falar sobre o mesmo tipo de coisas ou expressar as especialidades ou formas particulares de expressão cultural. Como exemplo, ele cita os casos de um concerto onde alguém canta e a plateia interage, e campanhas políticas onde os papéis do candidato e do eleitor também são associados a expectativas específicas. Em outra etapa Hannerz (1992) diz que é necessário verificar que os participantes podem apresentar diferentes condições quanto ao engajamento no fornecimento de conteúdo ao fluxo de significado. Isso que ele chama de “Input Quantify” é importante quando se verifica a assimetria da quantidade de entrada nas relações entre escritor e leitor, ator e público, professor e aluno, entre outras. A qualidade e forma dessas relações caracteriza o que ele chama de “escala”, ou seja, se a interação e comunicação ocorre de um para um, ou de um para muitos e as diversas maneiras como tal processo ganha forma¹⁰. Esse viés de observação não é dissociado de uma forma de ligação com a obtenção de recursos materiais por meio de conexões e conhecimentos disponíveis para os atores sociais.

O que Hannerz (1992) observa nos diferentes tipos de escala – que variam das relações face a face até aquelas macroestruturais que envolvem estado e economia – é que a dimensão das relações de poder é presente em todos os níveis de toda interação humana, sejam simétricas ou assimétricas. Mais que considerar os diferentes níveis como etapas isoladas, a orientação é para compreender as continuidades e interrelações entre elas.

Por esse viés faz todo sentido essa ramificação de entendimentos sobre a própria definição a respeito da definição de graffiti. Que é atrelado como algo específico de um grupo ou não, ao conhecimento mais especializado de antropólogos urbanos em relação às próprias concepções dos praticantes, moralmente classificado em relação às leis de proteção da propriedade privada e que representa, também, diferentes formas de acesso aos recursos e resultado das interrelações sociais que

¹⁰ Hannerz (1992) explica que os relacionamentos face a face são frequentemente relativamente simétricas em escala, embora é a assimetria, por exemplo, entre um professor e seus alunos em sala de aula. Alfabetização e mídia eletrônica estão entre os fatores que aumentaram muito as possibilidades de assimetria de escala. Isso porque há também a possibilidade de a tecnologia de comunicação não ser acessível de forma igualitária, gerando diferentes condições na capacidade de influenciar o fluxo de significado.

PEREIRA, Jesus Marmanillo; MURA, Fabio. Graffiti em Imperatriz-MA: Uma análise sociotécnica. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 16, n. 3, p. 199-230, set./dez. 2022.

marcam uma possível estabilidade cotidiana, que se adapta e interage com as informações e significados importados.

Pelo viés de Leroi-Gourhan (1984), poderíamos dizer que é possível verificar uma tendência técnica já que todas essas ações sinalizam um longo processo de aquisição de conhecimento que estrutura um aprimoramento da técnica. É possível, ainda, falar de ambiente técnico, já que há a articulação e organização para a reprodução da prática do graffiti que também é relacionada a aspectos ecológicos que marcam a relação entre os “grupos”. Ou seja, grupos que compartilham o mesmo espaço da Praça Mané Garrincha e que se articulam em ações como as oficinas e eventos. Só para termos noção dessa articulação, no caso citado da pintura feita no viaduto da BR 010, tivemos a informação de que o primeiro artista convidado para a execução foi Rubão, que na ocasião se encontrava trabalhando na cidade de Axixá (TO), o que teria influenciado a busca de outra pessoa para o trabalho.

Se, por um lado, há a necessidade de romper com uma ideia de morfologia social que não considera a interação e fluxo entre os atores, por outro é necessário pontuar que as diferenças observadas nesse contexto acabam influenciando a própria ideia do significado da prática do graffiti. Nesse sentido é importante observar os relatos dos dois organizadores (Profeta e Devisbrawn) e de Patrick Paulista que era um dos 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 pede **autorização** para o dono do muro. Ou então, se for prefeitura, a gente manda um ofício.

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

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.** (Martins, Entrevista realizada em 13 de fevereiro de 2020)

Apesar dos três atores destacados serem naturais da cidade de Imperatriz-MA, vale ressaltar que Patrick é especialista na prática do Stencil, que é um tipo de pintura realizado com um molde combinado com o uso do spray ou tinta e pincel. Mesmo nascido em Imperatriz-MA, Patrick viajou muito cedo para a cidade de Guarulhos-SP, onde passou a infância e adolescência e teve contato com o grafismo urbano. Por outro lado, 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 oficinheiro compreendia tal prática como associada a uma prática subversiva – porém não criminosa. Tal fato é suficiente para demonstrar a existência de diferentes *ethos* morais em torno de uma mesma prática urbana.

A narrativa de Deivesbrawn é praticamente similar à de Campos (2010) quando descreve a origem norte americana da graffiti nas décadas de 1970 e 1980, enquanto Patrick busca se atentar para diferenciações técnicas e a questão moral. Tal fato pode ser compreendido em função dos próprios engajamentos dos atores em instituições que operam com as representações sociais vigentes: dois religiosos e um “mundano”.

No viés de Leroi-Gourhan (1984a), poderíamos compreender toda essa organização em torno da prática do graffiti como uma espécie de grupo cujos elementos comuns podem ser elencados na prática do graffiti, na experiência urbana e em uma estética global. Um agrupamento que possui suas próprias pressões internas, mas que também sofre a pressão moral dos vizinhos, principalmente a ideia geral e exterior de que a pintura sem autorização caracteriza um crime. Ele explica:

Para o grupo, a condição normal é um esforço de assimilação dos contributos externos. Não é estanque a nível algum o seu invólucro se permeável, sendo atravessado por uma dupla corrente, as das ações internas e a dos contributos (LEROI-GOURHAN, 1984a, p.317).

Para deixar mais evidente a situação, vale compreender que as adaptações com a moral coletiva que fazem com que o graffiti se diferencie do crime e da subversão possibilitaram, no caso de Imperatriz-MA, a ocupação de espaços institucionais públicos como, por exemplo, o próprio muro da distribuidora de energias e o viaduto da BR-010. Portanto, ao mesmo tempo em que, internamente há uma tensão entre a ideia de subversão e a de integração, para fora do grupo houve o aumento

da visibilidade dessa prática, tanto nos muros quanto na cobertura jornalística. Tal situação, capitaneada pelas lideranças do Hip hop cristão, caracteriza muito o argumento de Leroi-Gourhan (1984a) de que o equilíbrio das ações internas é associado a expansão política.

É possível notar que os três colaboram, em diferentes níveis, para pensarmos a composição de um grupo étnico enquanto meio organizacional (BARTH,2000). Isso porque as interações para fora (graffiti-sociedade), realizadas pelas lideranças cristãs e as interações internas (graffiti/muralismo e Stencil) expressam ações de auto categorização e de classificação dos “outros”. Nessa operação, eles selecionam diferenças que consideram significativas e conteúdos culturais como estilo de vida e outras que buscam exibir e moralidades que orientam as interações em diferentes escalas.

Se adaptarmos essa observação à perspectiva de Barth (2000) notaríamos a existência de duas fronteiras (externa e interna) e que o principal foco de investigação pode ser a forma como elas definem os agrupamentos para fora e para dentro, e não os conteúdos culturais que geralmente são delimitados em uma ou outra classificação. Tal exercício nos possibilita pensar os objetos (Pincel, spray etc..) não como definidores de identidades, mas como peças discursivamente mobilizadas no processo de construção de fronteiras étnicas. Colocando em outros termos, mais que definir um graffiti em relação ao uso do spray, nos interessa compreender como o objeto é utilizado e mobilizado, tanto na construção da arte em si e relação com o corpo, quanto no âmbito do poder – relacionado com processos de visão e divisão de mundo que marca o *graffiti*.

Localmente, essas definições são ainda mais confusas, pois quando observamos o resultado do edital de premiação cultural mestre João nº02/2020 da Fundação Municipal de Cultura, verificamos que na categoria “grafiteiros” foram contemplados Antonio Francisco do Nascimento (Tony Grafit), Edney Areia Santos (Edney Areia), Herik Wilks Borcem da Silva (Koury) e Rubem Augusto Montanha Ruiz (Rubão). Já se for verificar no jornal Arrocha (março de 2013) Edney Areia Santos aparece como artista plástico e Rubão como associado ao graffiti de rua.

Essas indefinições podem ser contextualizadas em relação a uma especificidade da Imperatriz-MA, pois o graffiti nasceu ligado a *tag*, ou seja, ao ato de desenhar letras – no caso local, há uma forte influência das artes plásticas e uso do pincel. Isso pode ser observado nos trabalhos de nomes que marcam uma espécie de primeira geração do grafismo em Imperatriz, entre os quais, os de José Antonio Neves Silva (Ton Neves), o Antonio Francisco do Nascimento (Tony Grafit) e Antonio Carlos. Trata-se de atores que com idade próxima dos 60 anos cujos trabalhos eram destinados para o comércio local.

Dialogando e observando o trabalho cotidiano de Edney Areia (41 anos) e de Rubão (39 anos), verificamos que há uma relação geracional, pois Rubão diz que aprendeu muito com Paulo Grafit, inclusive sobre estratégias de vender o próprio trabalho. Já Edney Areia expressa admiração pelo trabalho de Antonio Carlos, que segundo ele, desenhou

um carro em uma oficina próxima a BR 010 que o impressionou bastante, quando era pequeno. No caso de Edney Areias Santos e Eder Areia há uma questão geracional pois são filhos de artista plástico, imperatrizense, Kydney Lopes, que já os integrava no mundo do desenho desde a infância. Já Koury é natural de Belém-PA, mas reside na cidade desde 2019. Ele teve o aprendizado ligado a uma escola de artes localizada em Florianópolis-SC e o interesse pelo desenho foi relacionado à convivência que teve em estúdios de tatuagem.

Esses artistas podem ser caracterizados pela preponderância do uso de determinados equipamentos e estilo. Enquanto os irmãos Areia podem ser caracterizados pelo uso corrente de pinceis, tinta acrílica e pinturas das mais diversas que vão desde paisagens, até personagens, *letterings* ou formas decorativas de ambientes, Koury possui um trabalho marcado por forte uso do spray, compressores que são combinados com pincéis (para preencher ou preparar as superfícies). Ele tem um trabalho caracterizado pela pintura de personagens que são feitos isolados ou posicionados em amplas composições. Já Rubão faz um forte uso do compressor e tem trabalhado tanto em perspectiva similar a de Koury quanto nas pinturas de letreiros ou vinculadas à construção civil.

Se as primeiras gerações de pintores como Tom Neves, Kydney Lopes, Antonio Carlos e Antonio Francisco do Nascimento dedicavam-se à pintura em tela e à pintura comercial, atores como Koury, Rubão, Edney Areia Eder Areia e Obadia Simão caracterizam o período de 2018 até os dias atuais com uma atuação forte nas ruas, comércios e residências. Tal fato traz outra especificidade local que é uma fraca associação com a militância, pixação e subversão, e uma preponderância da profissionalização que é diretamente associada às próprias condições econômicas e necessidades materiais deles.

Observando e acompanhando Koury, Rubão, Eder Areia e Edney Areia, verificamos que os valores cobrados pelo trabalho deles geralmente variam entre R\$ 250 e R\$500. Assim, cada artista se organiza de modo a busca reduzir gastos com materiais, preservar o próprio corpo, selecionar (ou não) determinados trabalhos e otimizar as relações com os recursos disponíveis no ambiente. Contudo essas operações dependem também do conhecimento técnico e da experiência de cada grafista. Assim, mais uma vez reafirmamos o erro que seria supor que todos utilizariam as mesmas estratégias, compondo um comportamento homogêneo e previsível.

Os quatro observados possuem a faixa etária próxima dos 40 anos e foram legatários de uma cultura juvenil que marcou a década de 1990, auge do cinema comercial e dos esportes radicais, e passaram por um processo de profissionalização. Embora o graffiti se apresente atualmente como preponderantemente um tipo de trabalho, foi possível observar situações não comerciais que sinalizavam um prazer de outros tempos, não descartando que a divulgação comercial do trabalho também passe pela própria ocupação dos muros da cidade.

Embora não possamos reduzir tudo à motivação econômica, essa tem um forte papel sobre a prática do graffiti em Imperatriz-MA e o

distingui do que normalmente observamos em outros estudos sobre o tema. Exemplo disso é que Obadia Simão do Nascimento (Obadia Simão), que pintou várias praças da cidade e alguns bares como o Meeting Pub, buscou uma estabilidade econômica com a aprovação em um concurso para guarda municipal.

Desde que iniciamos nossas observações em campo, em 19 de fevereiro de 2020, notamos que nossos interlocutores observam a cidade em relação aos locais de melhor exposição de seus trabalhos – geralmente nas áreas centrais. Uma vez estabelecidos os lugares, é importante que o ambiente possibilite alguns recursos para a execução do trabalho: recipientes para produzir pigmentações, armazenamento e operacionalizar tintas, água, energia elétrica, etc. Nesse sentido, verificamos o uso constante de garrafas de plástico recolhidas da própria rua, poças de água ou torneiras públicas e a própria relação com a vizinhança também possibilita escadas, energia, cadeira, etc.

Além disso, um ponto comum nos quatro interlocutores é o uso rotineiro de pinceis e rolinhos, de forma esporádica. Desses, dois se valem, com mais frequência, de pistolas aerográficas e spray, enquanto os outros dois se caracterizam pela preponderância do uso de pincel. Contudo, não estamos definindo-os em função os instrumentos ou técnicas utilizadas, pois em nosso próprio campo é importante dizer que, embora uns se caracterizem por um uso mais acentuado de determinado conjunto de ferramentas, temos registros visuais que demonstram que todos já usaram pistolas aerográficas, por exemplo. A escolha dos equipamentos é diretamente relacionada a aspectos ecológicos, portanto relacionada aos ritmos da própria urbe, aos tipos de trabalho (comercial ou lazer), critérios econômicos pautados no cálculo de tempo e gasto de matéria prima, bem como em relação aos valores cobrados. Cada interlocutor possui um tipo de relação e história com os objetos que pode ser caracterizada de acordo com o próprio modo de inserção nesse mundo da pintura, com as relações que eles estabelecem entre si, e até mesmo em relação às características corporais de cada um.

Rubão e o painel: gestos, ritmos e materiais na prática sociotécnica de um artista urbano

Tanto Leroi-Gourhan (1987) quanto Ingold (2015) são autores que nos fazem refletir sobre a continuidade de gestos e ritmos na prática do graffiti por meio de diversas etapas, interconectadas, que incluem uma relação entre aspectos de ordem fisiológica do corpo, do aspecto técnico expresso no trabalho e na maneira como isso expressa um modo de organização social ou um aspecto figurativo, ou seja, o próprio aspecto da arte.

Para realizar um exercício de reflexão sobre tais observações, nos valeremos de uma etapa de trabalho de campo realizada em outubro de 2021, na qual acompanhamos as atividades de Rubens Augusto Montanha Ruiz, conhecido como Rubão. Ele é paranaense de 39 anos,

nasceu na cidade de Arapongas, morou em São José dos Campos (SP) e mudou-se para Imperatriz-MA no ano de 2006. No Paraná trabalhou personalizando bonés com desenhos feitos com aerógrafo. Em Imperatriz-MA foi estimulado por Tony Graffiti a desenvolver suas habilidades com desenhos como trabalho comercial. Contudo, também foi possível observar que ele é um nome de destaque em termos de graffiti relacionados a temática do skate, na Praça Mané Garrincha.

O trabalho executado no referido dia foi dedicado à construção do “painel” de fundo do programa Skate em Imperatriz-MA: conversas e biografias que foi exibido no dia 13 de outubro de 2021. Algo que observamos naquele primeiro momento foi 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 pec organizadas em forma de biombo. Nesse sentido, o estudo de Mura (2011) nos instiga a 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,2011, p.109).

Nesse sentido, o “painel” em branco já indica a existência de um trabalho técnico anterior à própria produção do graffiti. Para compreender melhor a história, os conhecimentos, técnicas e interações que constituem a produção desse painel é importante não o tratar 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 a promoção de uma pequena mostra visual em um evento acadêmico¹¹ demonstrou a necessidade 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

¹¹ I Encontro do Laboratório de Estudos e Pesquisas sobre Cidades e imagens.

PEREIRA, Jesus Marmanillo; MURA, Fabio. Graffiti em Imperatriz-MA: Uma análise sociotécnica. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 16, n. 3, p. 199-230, set./dez. 2022.

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 na 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 ficava as mensagens políticas dos candidatos (Lado da impressão) e outro lado preto almejado por nós. Assim, a ideia era “abraçar” uma armação de PVC 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 2 – A produção do Biombo em 27 e 28 de setembro de 2019



Fonte: Pereira, 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 à materialidade do objeto e de processos técnicos utilizados para obtenção de um resultado eficaz frente à necessidade de um biombo e falta de recursos econômicos para a obtenção de um 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 é 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 trânsito e sentido para aquela peça.

Imagem 3 – A produção do painel de fundo do Programa Skate e Biografias



Fonte: Pereira,2021

Como podemos observar, foi utilizado o lado homogêneo da lona que não possuía o pedaço colorido pintado com spray preto. Naquele início de tarde de 9 de agosto de 2021, Koury, 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,2011), já que se trata de se 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 visualizados 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, quanto 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 ação sobre o objeto foi relacionada à live do dia 13 de outubro de 2021, na qual o próprio Rubão foi um dos entrevistados do programa. Por conta disso e da relação de disputa existente entre ele e Hareh, optamos por desenvolver aquele episódio com o entrevistado sendo entrevistado com um fundo produzido por ele mesmo, como uma forma de respeito. Assim, alterei a forma de fixação da lona na estrutura de canos PVC e, em vez de ter um lado mais homogêneo preto e outro com um pedaço mais liso (e pintado com spray), cortamos uma lona em um pedaço menor e prendemos toda as extremidades nos canos de PVC, com abraçadeiras de plástico – ideia similar às amarrações feitas em tambores.

Essa preparação do material para receber o segundo graffiti possibilitou um processo diferente, foi possível homogeneizar a superfície e textura do segundo lado por meio da utilização de seis latas de spray branco. Além de ser um tipo de vedação que possibilita maior concentração de tinta no material, o branco valoriza o contraste com outras cores fazendo com que elas “peguem” mais fácil na superfície pintada.

Com 6 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 que o contato entre a lona e a química da tinta pode 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 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 no próprio ambiente com materiais e objetos.

Imagem 4 – Organização do espaço e disposição 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 se 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.

Nessa relação estabelecida na produção do painel, Rubão sinaliza o domínio de um repertório de possibilidades, demonstrando uma intencionalidade de produção, um estoque de conhecimento e recursos orientados para uma ação eficaz sobre o artefato produzido a partir das lonas.

O datashow pode garantir uma técnica de ampliação ou redução de imagens projetadas sobre o painel, muito mais eficaz (rápida) que a técnica do esquadrinhamento. Isso porque o datashow evita o calcular o espaço e ver proporções do desenho por meio do desenho de vários quadros. 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.

Já as pistolas com compressor e spray possibilitam mais velocidade que as técnicas que o uso de pincéis e latas de tinta. A pistola evita as ações de introduzir os pincéis nas latas e retirar o excesso e o spray economiza tempo no processo de mistura e construção de novas cores, já que a mescla entre ela é executada diretamente na superfície desejada, evitando o processo de derramar as tintas em um novo recipiente e ir misturando para depois executá-las sobre a superfície desejada. Elas costumam se organizar de acordo com a própria projeção do desenho, pois há traços detalhados que necessitam da pistola de desenho, menor e com menor abertura de tinta, mas também espaços maiores que necessitam da pistola de pintura com maior abertura que também são utilizadas em pinturas automotivas, de móveis e outros artefatos de maior volume.

Assim, a escolha das pistolas é diretamente relacionada ao tamanho da superfície do desenho e de seu detalhamento. A relação 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. Se fosse para pintar uma superfície homogênea maior como um carro, por exemplo, Rubão explica que seria necessária uma pistola com um reservatório de tinta maior para executar o trabalho. No caso observado, as primeiras camadas de tinta azul e vermelha foram executadas com a pistola de reservatório maior. Já a parte amarela foi desenvolvida com uma pistola de reservatório menor e sem ter bico fino. Alguns detalhes ao longo do painel foram executados pontualmente com spray e o desenho e detalhes ficaram com o uso da pistola menor de areografia – aquela com quem Rubão teve o primeiro contato quando personalizava bonés.

Cada tipo de pistola exige um tipo de forma de pegada e gesto corporal. Os polegares apertam o botão de liberação de ar, de diversas maneiras: em gesto similar a uma pistola ou por cima, no caso da pistola menor de areografia. No caso do Spray, o polegar vai ao encontro da extremidade do dedo médio para que a lata seja segurada, enquanto o indicador cumpre a função de acionar a liberação de ar do compressor. Assim, para cada tipo de vazão de tinta e figuração desejada, há uma adequação das mãos e gestos que passam a dialogar com o compressor de diversas formas. Rubão explica que existem adaptadores para latas de spray que simulam o gesto da tradicional pistola dos compressores.

Imagem 5 – Pistola com reservatório maior



Fonte: Pereira, 2021

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, sequências 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 “definição de sujeito e objeto como representando diferentes condições nas quais um elemento pode se encontrar, em um jogo de relações”.

Esse viés 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 como eles ocorrendo em um determinado

contexto socio-ecológico-territorial (Mura 2011), seus elementos se relacionando e interagindo entre si por transdução, 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 intencionalidade dele 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 plasmar 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 é possível 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.

Imagem 6 – Do plano guarda-chuva aos primeiros rabiscos



Fonte: Pereira, 2021

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.

O esboço da mão (Imagem 6), longe de uma arte acabada, traz a história das correções de linhas que se ligam diretamente à própria modificação do movimento dos braços, das mãos e do corpo, como um todo. Nesse contexto, a qualidade rítmica dos movimentos de Rubão, mostra como o graffiti produzido por ele resulta muito dessa relação que estabelece entre gesto corporal, ferramentas e materiais utilizados. Por esse viés que 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).

Nesse viés, diríamos que Rubão não apenas produz o graffiti, mas se reproduz como pessoa em cada movimento e 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.

Por esse viés, a mesma imagem 6, antes de finalizar uma conclusão sobre graffiti como o gesto de pintar uma superfície, nos abre um leque de possibilidades analíticas para compreender as interações dos sujeitos e objetos da ação. Compreender que Rubão estabelece uma relação direta com o compressor de ar, não só por meio do controle da pistola e da mangueira a qual domina de diversas formas, ora por cima do ombro, ora segurando-a com a outra mão, mas também com a própria escuta dos ritmos do barulho do motor em funcionamento e sua capacidade de compressão do ar. Ele demonstra um conhecimento sobre o desmonte das pistolas para limpeza com tiner, sobre a densidade das tintas e melhor fluidez pelo equipamento e movimentos que otimizam a velocidade da pintura e manutenção da integridade do corpo.

Conclusões

Quando situamos os quatro interlocutores em relação às características da cidade, aos artistas mais antigos com os quais se relacionavam e com os trânsitos nos universos do skate, hip hop e difusão dessas práticas em nível global, alimentando, conseqüentemente, a difusão da prática do graffiti, é possível inferir que houve uma espécie de caminho e fatores que contribuíram com a construção de um ambiente favorável para a inserção deles nesse tipo de aprendizado técnico.

As cidades em suas relações, entre si, e com seus habitantes

representam processos de domesticação dos ritmos espaço temporais, gerando a transição gradativa das cadeias maquinais baseadas - nas estações e períodos do dia, para as métricas e símbolos que passaram a organizar as dinâmicas do espaço e do tempo nos habitats e consequentemente nas urbes.

No âmbito da prática do graffiti foi possível observar a continuidade desses ritmos nos gestos, nos usos das ferramentas e na maneira como se materializa na própria cidade. Nesse sentido, mais que uma prática apartada de um contexto, do corpo, da cidade ou dos materiais e instrumentos utilizados, pensaremos o graffiti no fluxo que liga todos esses aspectos. Só por aí é possível ver que as tintas representam não apenas ideias e representações da sociedade, mas também um conjunto de expressões corporais, de sons e experiências que marcam diferentes etapas e adaptações de um mesmo ritmo.

Se fossemos pensar em termos de uma paleontologia dos símbolos (LEROI-GOURHAN,1987), seria possível pensar nas continuidades dos ritmos desde os aspectos fisiológicos do artista, passando pelas técnicas de trabalho, escolha dos materiais mais eficazes para adquirir as formas artísticas mais eficazes do ponto de vista figurativo, que só pode ser compreendido em relação ao contexto do graffiti e skate. Nessa continuidade, Ingold (2015) observa que os instrumentos e materiais devem estar à disposição dos artistas e, portanto, respeitando o movimento e não se colocando como uma resistência ao movimento, à anatomia ou qualquer outro aspecto que iniba a técnica corporal e, consequentemente, torne o corpo menos eficaz.

Embora o jato de tinta apresente mecanicidade e repetição de um sistema fechado em torno da máquina, o uso da pistola exige uma serie de movimentos e combinações que envolvem todo o corpo do artista, reforçando mais essa relação entre os ritmos. Nessa interação entre ferramentas carregadas de história e os gestos do corpo, notamos que a precisão das mãos, a base forte com pés bem fixados no chão ou mão na parede também se comunicam com a precisão dos jatos de tinta e se expressam de maneira direta na forma dos traços. Em se tratando de um sistema sociotécnico aberto que envolve a integração entre ferramentas, gestos, materiais, saberes e, ao mesmo tempo, aspectos ambientais que escapam ao plano guarda-chuva inicial, é fundamental destacar o papel da atenção e da percepção que acompanha os movimentos.

Referências bibliográficas

ABALOS JUNIOR, Jose Luis. 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.

AGIER, Michel. **Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos**. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2011.

CAMPOS, Ricardo. **Por que pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano**. Ed. Fim de Século. 2010.

DIÓGENES, Glória. **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.

FRANKLIN, Adalberto. **Apontamentos e fontes para a história econômica de Imperatriz**. Imperatriz, MA: Ética, 2008.

HANNERZ, Ulf. **Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning**, New York, Columbia University Press, 1992.

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. **The temporality of the landscape. In: The Perception of the Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill**. London and New York: Routledge, 2000.

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, Tomo Editorial, 2004.

LEROI-GOURHAN, André. **O gesto e a palavra: 1 – Técnica e Linguagem**. Lisboa: Edições 70, 1975.

LEROI-GOURHAN, André. **O gesto e a palavra: 2 - Memória e ritmos**. Lisboa: Edições 70, 1987.

LEROI-GOURHAN, Andre. **Evolução e técnicas I: O homem e a matéria**. Lisboa: Edições 70, 1984

LEROI-GOURHAN, Andre. **Evolução e técnicas II: O meio e as técnicas**. Lisboa: Edições 70, 1984^a

LEROI-GOURHAN. A. **As religiões da Pré-História**. Trad. de M. Inês F. S. Ferro. Lisboa: Edições 70, 1998

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>. acessos em 22 maio 2022.

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.

MARMANILLO PEREIRA, Jesus. **GRAFFITI ENTRE TELAS E LENTES: encontros e deslocamento na arte urbana de Imperatriz-MA**. *Revista Pós-Ciências Sociais*, V.20, n1., 2022.

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.

SANTOS, Milton, 1999, **A natureza do espaço: tempo e tempo; razão e emoção**. Editora Hucitec, São Paulo.

SIMMEL, Georg **As grandes cidades e a vida do espírito** (1903). *Mana* [online]. 2005, v. 11, n. 2 [Acessado 25 Maio 2022], pp. 577-591. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-93132005000200010>>. Epub 14 Out 2011. ISSN 1678-4944. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132005000200010>

PEREIRA, Alexandre Barbosa. **Um rolê pela cidade de riscos: leituras da pixação em São Paulo**. São Carlos: Edufscar, 2018.

PEREIRA, Jesus Marmanillo. **NOTAS SOBRE A RELAÇÃO ENTRE VARIÁVEIS SOCIAIS E ORGANIZAÇÃO ESPACIAL: uma experiência de pesquisa na cidade de Imperatriz-MA**. *ESPAÇO E CULTURA (UERJ)*, v. 40, p. 133-156, 2016.

PEREIRA, Jesus Marmanillo. **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.

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo: globalização e meio técnico-científico informacional**. Editora Hucitec, São Paulo, 1994.

SIMMEL, Georg **As grandes cidades e a vida do espírito** (1903). *Mana* [online]. 2005, v. 11, n. 2 [Acessado 25 Maio 2022], pp. 577-591. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-93132005000200010>>. Epub 14 Out 2011. ISSN 1678-4944. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132005000200010>

SIMONDON, Gilbert. **Do modo de existência dos objetos técnicos**. Tradução Vera Ribeiro. - 1 ed. - Rio de Janeiro: Contraponto, 2020.

Recebido em: 25/05/2022 * Aprovado em: 04/12/2022 * Publicado em: 30/12/2022
