

---

## Dossiê

# O Graffiti na fronteira de expansão amazônica: Pincel, spray e táticas por reconhecimento

*Jesus Marmanillo Pereira<sup>1</sup>*

## Resumo

O presente artigo busca compreender as táticas e campos de possibilidades de um artista local chamado Edney Areia, na cidade Imperatriz-MA, conhecida como “portal da Amazônia”. Para compreender como ele segue sobrevivendo naquele local, onde não há valorização da arte de rua e cuja política é focada nos grandes projetos de espoliação da natureza, acompanhamos percurso biográfico com especial atenção nos processos culturais, experiências cotidianas e saberes que apontam para as formas como ele se integra em uma rede de relações mais vastas. Nesse sentido, foram realizados registros fotográficos, observações diretas nas ruas e no ambiente virtual. Como conclusão, verificou-se a relação direta entre sociabilidades juvenis e a atualização do conhecimento técnico que possibilitou a obtenção de novas habilidades e capacidade de sobrevivência material.

## Introdução

De modo geral, Campos (2010), Ferro (2016) e Leal (2023) notam que a prática do *graffiti* pode ser compreendida como manifestação tipicamente juvenil, enquanto cultura de rua e um estilo de vida, significando muito mais que o gesto de pintar em si. Dessas observações, partimos da hipótese de que os processos técnicos, utilizados nas confecções das artes, são permeados por histórias, relações sociais, experiências e aprendizados desenvolvidos ao longo da vida dos praticantes. Portanto, temos o objetivo de refletir sobre a prática de *graffiti* na cidade de Imperatriz (Maranhão - MA), considerando tais aspectos e seus impactos na mudança de *status*, papéis sociais e reconhecimento do *graffiti* enquanto ofício. Em termos de recorte, será analisado o itinerário ou “curso de vida” (Pais, 1993) de um artista imperatrizense chamado Edney Areia.

---

1 Universidade Federal da Paraíba; Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes; Departamento de Ciências Sociais. Faculdade e Departamento); João Pessoa, Paraíba, Brasil; E-mail: [jesusmarmanillo@hotmail.com](mailto:jesusmarmanillo@hotmail.com); Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5220-5567>

Priorizamos a compreensão desde a inserção dele na prática, relacionadas à fase de juventude, até o seu tempo de reconhecimento público nos meios de comunicação locais. Sobre esses momentos, o texto possui um foco transacional entre as fases da infância e da vida adulta dele, recorte que, para Marcon e Galvão (2023) – ao ser somado com o debate em torno das representações sociais, condutas e (auto) reconhecimento – pode ser apreciado por meio da perspectiva dos estudos sobre juventude.

Para esses pesquisadores, o termo possui um significado plural e heterógeno, observado em determinados estilos de vida, percepções e concepções que constituem o campo independentemente dos padrões etários objetivados nas leis e instituições. Para acompanhar essa dinâmica de papéis, *status* e características, buscamos inspiração nos estudos de Barth (1981; 2000), que analisa tais aspectos em relação à produção e transação do conhecimento. Metodologicamente, seguimos os passos de Pais (2023, p.71) quando explica que a transição dos jovens para a vida adulta é uma fase dos indivíduos que pode ser analisada e compreendida como “uma fatia de coetâneos movendo-se através do tempo, cada um deles com a sua própria experiência de vida, influenciada por circunstâncias históricas e sociais específicas”. Significa, portanto, focalizar as situações de socialização<sup>2</sup> e “transmissão de modelos de conduta”, “valores”, recursos, entre outros aspectos.

O trabalho de campo foi composto por reportagens biográficas, fotografias produzidas durante as observações diretas e diálogos com o próprio interlocutor. A partir da relação desses dados com o viés teórico-metodológico apresentado, organizamos o artigo em duas partes, em que: I) apresentaremos uma breve reflexão da relação entre os estudos sobre juventude e a perspectiva bathiana e II) traremos uma narrativa etnográfica focada nas interações, socializações, produção e atualização de saberes que possibilitam o reconhecimento profissional de Edney Areia.

## Transmissão, resistência e transação: tateando a complexidade na juventude

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 foca-se no debate sobre os contatos entre gerações e nos possíveis resultados disso. 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 das estratégias familiares no reforço e construção de

---

2 Para ele, ao abordar as culturas juvenis como resultados de processos de socialização, recai-se em dois caminhos: um macrosocial, focado na transmissão das normas a nível coletivo, e outro microsociológico, que possibilita refletir sobre as maneiras como os indivíduos cotidianamente reproduzem ou modificam essas normas.

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 gerações<sup>3</sup>.

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, expressado nos ambientes escolar, do trabalho, da família, vizinhança e meios de comunicação. O microcultural 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 várias 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”<sup>4</sup> para refletir sobre aspectos de reflexividade, arranjos e negociações que possivelmente estejam presentes nessa 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 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.

Nosso ponto de partida nesse quadro maior é analisar as interações entre diferentes gerações, observando continuidades, rupturas e negociações que marcam um trabalho cotidiano de construção, reprodução e atualização do conhecimento. Na metáfora do relógio de areia (Feixa, 1998), condiz simplesmente a relacionar aspectos da “primeira” dimensão com o plano superior das culturas hegemônicas e parentais. Traduzindo para nosso campo, implica em analisar como o ambiente da família e relações de amizade possibilitam que Edney Areia dialogue com outros artistas e com o contexto hegemônico de desvalorização da arte na cidade.

Ao considerar a coexistência de gerações em um mesmo tempo, o pesquisador terá que lidar com negociações e sentidos que marcam as operações de transações do conhecimento. Sobre o conceito de transação, compreende-se 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).

Ao buscar a compreensão dos jovens e seus trânsitos nas “ruas e esquinas”, será possível observar o conhecimento transacionado, ou socialização, na forma como as partes buscam determina-

---

3 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).

4 Estrutural funcionalista e classista.

dos valores. Nos dizeres de Pais (2003, p.70), seria utilizar o conceito de socialização “a um nível microsociológico, sendo possível entender como os indivíduos reproduzem ou modificam essas normas, ou criam em alternativa outras, em seus cotidianos”.

Recorremos aos estudos de Bath (2000), para quem a cultura é tão dinâmica quanto o movimento das pessoas que as difundem. O autor entende que os atores sociais (re)produzem e atualizam a cultura por meio de suas interações cotidianas e trânsitos por distintos espaços. Portanto, seguiremos no caminho que considera a aprendizagem como processo transacionado, marcado pela reflexividade dos atores envolvidos, e não como uma transmissão passiva por via exclusivamente institucional. Tal caminho abre a possibilidade de se analisar os processos de mudança e criatividade no âmbito das gerações.

O antropólogo social Fredrik Barth observou os processos de transação do conhecimento de modo comparativo em Bali e na Nova Guiné. Nesses casos, os respectivos papéis, de “Guru” e de “iniciador” correspondiam a um importante ponto de partida analítico em torno dos processos de reprodução e criatividade cultural. Os dois papéis possuem importância na questão da transação do conhecimento entre diferentes gerações e, como afirma Barth (2000, p.144), seguem princípios opostos, constituindo “duas modalidades de gerenciar o conhecimento na interação social”. Apesar de distintos, também se aproximam quanto à questão específica de integração processual dos indivíduos em um sistema cultural. Nesse sentido, trata-se de uma perspectiva que considera tanto o modelo de tensão quanto o de integração, caracterizando uma abordagem complexa.

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 a 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 à sua difusão entre as pessoas. Tal proteção do conhecimento repercute 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 deles no processo de iniciação. Barth (2000, p.149) explica 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. Ele deve ser hipnotizando e capaz de afetar os noviços, pois é assim 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”. 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<sup>5</sup> 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

---

5 Existem muitas variações de gurus, a depender 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.

as informações aos poucos. Nesse sentido, seu *status* não é sustentado por alguma *performance* ritual, mas por ter sempre alguma informação para transmitir. Dessa maneira, 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”.

Barth (2000) nos faz refletir sobre a necessidade de se considerar as transações do conhecimento no âmbito das dinâmicas das interações e suas repercussões na manutenção de papéis e *status* sociais, seja em instituições ou nas relações cotidianas das práticas mais próximas da interação face a face, ou microbianas, como diria Certeau (2018). Assim, abre caminho para se considerar os processos de aprendizagem não apenas em ambientes institucionais, como a escola, mas também no próprio âmbito das interações e cultura de rua.

Seguindo esse viés, buscaremos elencar tais aspectos teóricos em relação à trajetória de Edney Areia Santos, um ator social que passou a ser bem mencionado como praticante de *graffiti* na mídia local da cidade de Imperatriz-MA<sup>6</sup> desde 2018. Ele é imperatrizense, tem 43 anos e reside no bairro periférico chamado Parque Universitário<sup>7</sup>. Tal como seus pais, ele é adventista e foi professor de desenho na Fundação da Criança e do Adolescente (FUNAC), 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.

## Um itinerário sobre tintas: de artista plástico a praticante de graffiti

Ao lado de Eder Areia, Haresh Koury e Rubão, Edney Areia 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 à cultura *skateboard*, nosso interlocutor traz 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 a maioria da população local.

Tais características garantem que esse estudo é distinto das clássicas pesquisas que observam, no âmbito das visualidades juvenis, que os praticantes de *graffiti* emergem em contextos caracterizados pelas culturas *skateboard* e do *hip-hop*, compondo um repertório simbólico, gestual e cultural desses dois universos<sup>8</sup>. Sobre esse aspecto relacionado às impressões públicas, 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 e objetos

---

6 A cidade de Imperatriz-MA é conhecida como portal da Amazônia. Estando vinculada à história da fronteira de expansão para a Amazônia, a referida cidade teve um grande período de isolamento até a década de 1950, antes de se conectar com a rodovia Belém-Brasília. Diferentemente das antigas cidades brasileiras e suas capacidades de cosmopolitismo, Imperatriz estabeleceu suas conexões globais da década de 1980 aos tempos atuais graças aos grandes projetos de extração mineral, madeireiras e agronegócio. Os únicos grafismos que marcaram aquela cidade entre as décadas de 1980 e 2010 foram as pinturas comerciais feitas para lojas, empresas ou para festas religiosas.

7 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.

8 Ver: Campos, 2010; Silva e Silva, 2011; Gitahy, 2012; Santos, 2015 entre outros.

culturais, entre outros. Em caminho próximo, Feixa (1999) 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 e compostas por elementos materiais e imateriais que os jovens consideram representativos de sua identidade como grupo. Valendo-se dos estudos de Bacherlad (1996), podemos dizer que, à primeira vista (fácil, pitoresca e repleta de imagens), indicaria que se trata de um jovem adventista e não um artista de rua, pois ele não possui nenhum sinal que o identifique com a representação mais comum de arte de rua, nem 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. Vale salientar que Kydney Lopes é um migrante do Pará (PA), que chegou a Imperatriz-MA em 1959, e passou a trabalhar com pinturas publicitárias (letreros e desenhos) em lojas da área comercial da cidade. Ele fez grandes amizades, entre as quais destacamos a com Ton Neves, outro artista consagrado que chegou à cidade anos depois.

Essa relação de amizade foi uma base importante para que eles desenvolvessem um conhecimento sobre artes plásticas. 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.

Esse foi o primeiro contexto que marcou o contato de Edney Areia com as tintas. Ele recorda que, na infância, já acompanhava seu pai nas situações de trabalho e explica que ficava preenchendo letreiros e desenhos, enquanto Kydney Lopes realizava os acabamentos. Além disso, explica 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, grifos do autor).

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 os relatos sinalizam 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 situação nos remete para o estudo de Sposito (1993) que, ao analisar a relação entre juventude, trabalho e família, nota 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 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 pessoalizadas e solidárias no ambiente da família.

Além da questão material, é importante ressaltar que a família nuclear de Edney Areia também é estruturada sobre valores e condutas da igreja adventista. Entre outras coisas, é possível compreender que o 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 tendem a concentrar um conjunto de funções e rotinas em seu interior, favorecendo a maior permanência de seus membros. Essas características citadas por Goffman (2001) são 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.

Se formos pensar no primeiro plano da metáfora do relógio de areia (Feixa, 1998), 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 de aprendizado mais relacionado a uma cultura que, para eles, era considerada “mundana”, marcada por bebidas, falta de regras, uso de drogas e todos os estigmas que recaem, geralmente, sobre *skatistas* e praticantes de *hip-hop* na cidade de Imperatriz-MA

Portanto, a compreensão do tipo de transação do conhecimento no caso de Edney Areia passa, primeiramente, pela identificação do papel social de 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 características, mas não de um rótulo fechado, até mesmo porque Edney Areia já chegou a repassar um material escrito sobre brilho, sombra e profundidade, o que auxiliou na 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 a “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”, Carlotto Júnior (2021) relata:

A exposição foi composta a partir das obras de vários artistas, como Antônio Amorim, **Tom 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 (grifos do autor).

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).

Edney Areia possuía admiração pelos artistas mais experientes que se consagraram na década de 1980. Em diálogo informal, ele expressou admiração pelo trabalho de Antonio 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 reportagem do jornal Arrocha, realizada por 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** (Entrevista concedida de Viveiros, 2013, p. 5, grifos do autor).

Apesar de esse artista já possuir certo reconhecimento, sendo citado por Bruna Viveiros em uma edição especial do jornal Arrocha intitulada “Vida de artista”, o trecho relata um dilema entre praticar a arte e trabalhar para sustentara família. Uma experiência similar 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.

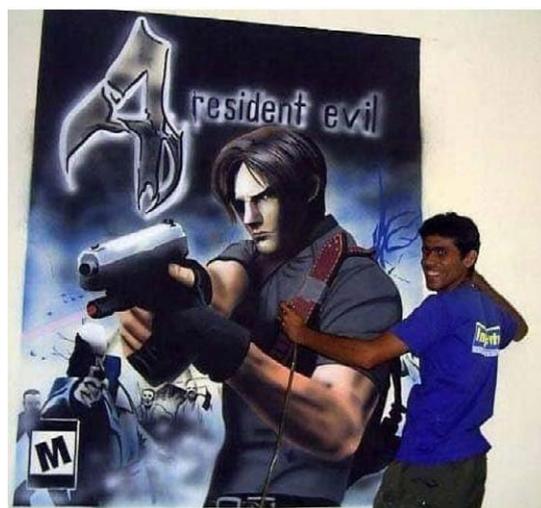
Uma situação emblemática em seu aprendizado foi a atuação nos salões de *games*, cujo frequentadores eram da mesma faixa etária e possuíam gostos similares. Sobre esse contexto, a reportagem de Barbosa e Feitosa (2019) traz o seguinte relato feito por ele:

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 **Mario Bros**, personagens do **Street Figther**, **Mortal Kombat** e **Sonic** (Barbosa e Feitosa, 2019, grifos do autor).

Esse é um momento bem característico da década de 1990, quando as locadoras de *games*, de fitas *VHS*, salões de *games* e *flipperamas* 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 caracteriza esse seu primeiro trabalho no salão de *games* durante a década de 1990. Na figura1, 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.

**Figura1– Trabalho artístico no salão de *games***



Fonte: Arquivo do interlocutor(1996).

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 do muro da FUNAC<sup>9</sup>, em 2018. Lá, ele produziu grafismos de Ayrton Sena, de Rocky Balboa, da Turma do Chaves<sup>10</sup> e dos atores da série “os trapalhões”, garantindo sua

<sup>9</sup> Localizada na esquina das ruas Dom Cesário e Bahia, no Bairro Jardim Três Poderes.

<sup>10</sup> 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 Ma-

primeira aparição pública nas ruas da cidade. Nesse novo contexto, teve que lidar com proporções ainda maiores que as das paredes das casas de jogos e trabalhar de forma totalmente exposta aos transeuntes observadores que passavam pela rua. Para buscar concentração, ele se valeu do uso de *headphone* para ouvir música enquanto pintava.

De 2018 em diante, seus desenhos passaram a compor as ruas da cidade e seu nome passou a circular nos meios de comunicação, com uma aparição cada vez maior de seu trabalho em lojas, muros e na *internet*. Era comum ler títulos de reportagens como: “Conheça o trabalho do artista plástico maranhense que está transformando as ruas de Imperatriz” (Imirante, 13/12/2018), “Cartazes de cinema são inspiração para artista por trás dos muros da FUNAC” (Imperatriz online, 28/10/2019).

Na televisão e em canais do *YouTube*, observamos reportagens como: “Grafite em Imperatriz” (TVMN, 2021), e “A Arte do Grafite colore as ruas de Imperatriz – MA” (TVI, 03/11/2020), entre outras. Verificamos que ele passou a ser chamado de “grafiteiro”, muralista e, às vezes, artista plástico. Mas não se tratava mais daquele Edney Areia das exposições, ao lado dos artistas mais antigos.

Figura 2–Arte urbana



Fonte: Facebook(2021).

Não se falava tanto sobre o Edney das artes plásticas, mas em um artista urbano que estava sempre colorindo a cidade. 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, forte adepto de um *graffiti* mais atrelado à cultura de rua.

A cidade passou a ser dividida pelas intervenções de Edney Areia, Haresh Koury, Rubão e Eder Areia, com estes dois últimos em menor escala. Provavelmente por isso, a partir 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.

---

ranhão), na qual foi dado um especial destaque a referida esquina que passou a ser tratada como um novo ponto turístico na cidade.

Tabela 1 – Postagens em relação ao tipo de equipamento utilizado nos grafismos

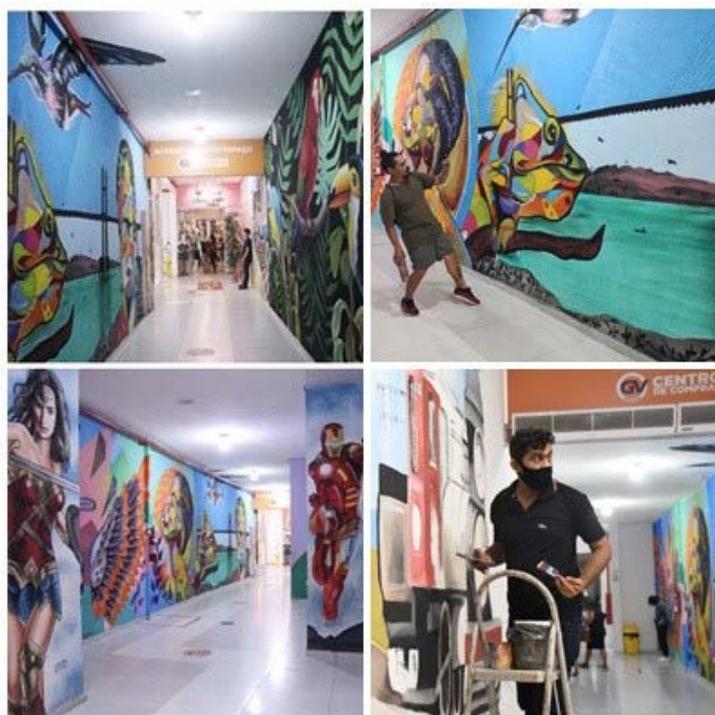
Ano	2019	2020	2021	2022
Pincel	55	42	62	38
Compressor	0	2	03	1
Spray	0	0	0	4

Fonte: Instagram,2022

Por meio do levantamento expresso na tabela 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, Haresh Koury passou a fazer *graffitis* 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 as latas eram transportadas por ônibus até Imperatriz-MA. Dessa situação, podemos inferir que tanto a circulação de objetos e informações quanto o acesso aos materiais possibilitaram um contexto de tendência técnica (Leroi-Gourhan, 1984) para o desenvolvimento da prática do *graffiti*.

Já a interação entre os artistas ocorreu no compasso da aparição de seus trabalhos. Cada um possuía uma ideia própria e crítica a respeito da arte do outro. Há uma situação emblemática em que Edney Areia e Haresh Koury 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, subimos 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.

Figura 3– O encontro de artistas



Fonte: Pereira (2022) e Senna(2023).

Aquela situação (retratada na figura 3) sinaliza a interação entre os dois artistas<sup>11</sup>(Haresh de bermuda e Edney de roupa preta) da 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<sup>12</sup>.

Haresh e Edney passaram, respectivamente, quatro e dezessete dias para concluir o trabalho. O primeiro seguiu um viés de *graffiti* urbano, atrelado à velocidade e à cultura de rua e ao estilo *freehand* (mão livre), e o segundo dedicou mais tempo para os detalhes de traços, equilíbrio e proporções mais “exatas”,valendo-se 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 vários tamanhos de pincéis. 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, também influenciando os dois artistas. Edney, por exemplo, realizou a produção de uma arte no portão de metal da loja Lueno Fitness em abril de 2024, utilizando tinta esmalte, um pequeno compressor portátil e 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.

Por fim, o aspecto comercial dessas produções remete aos estudos de Campos (2018, p.6), que notou que a “*streetart* é uma manifestação que se encontra mais confortavelmente situada entre os domínios da arte e o comércio”. Principalmente porque, naquela situação, a arte deles eram totalmente *instagramáveis*, podendo ser consumidas por qualquer transeunte que desejasse fazer uma *self* fotográfica. Essa dimensão econômica confere o sentido de profissionalização, exigindo que sempre apareçam publicamente com domínio de várias técnicas de pintura.

Outra situação interessante ocorreu quando Edney Areia ganhou notoriedade por conta de sua homenagem aos profissionais de saúde. Observamos, por meio de um vídeo produzido pela TV Assembleia<sup>13</sup>, uma reportagem que apontava aquela arte como “um presente dado pelo artista plástico e por um grafiteiro”. Esse material é interessante porque demonstra a maneira como Edney Areia se modificou a partir da interação com o MC Davis Brown. Para tanto, prestemos atenção na transcrição das falas deles:

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

---

11 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”.

12 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>

13 <https://www.youtube.com/watch?v=liRxPHXIIQ4> exibido em 28 de mai. de 2021.

tive oportunidade de realizar essa vontade e fazer uma homenagem aos profissionais da saúde (grifos do autor).

Davis Brown: **Vindo aqui homenagear vocês da saúde, através desse lindo grafite.** 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 **pravocês** profissionais da saúde, aqui está a **nossa** homenagem, do **nosso** mano Edney Areia e **“é nois”**. Cultura *Hip hop* homenageando a saúde do Maranhão (grifos do autor).

Uma primeira questão é a diferença na maneira como eles se apresentam: enquanto um utiliza o singular (eu), Davis Brown utiliza o plural (nós) de maneira contínua. O MC Davis Brown se protagoniza a partir da expressão “através desse lindo grafite” 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 tática (Certeau, 2018), pois consegue lidar com aquela situação mesmo sem ter participação alguma na produção do mural<sup>14</sup>. Já nosso interlocutor apresenta uma linguagem bastante polida, sem gírias e com uma forma de se vestir mais séria e institucional (*Frame 2*). Enfatizou aspectos materiais da produção: a dificuldade 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 de poder entre o “nós” e o “eu” (em um sentido individualista e oportunista), 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.

Já o *frame 3* é oriundo da segunda reportagem, produzida pela empresa Imperatriz Online, que foi veiculada nas redes sociais<sup>15</sup> 42 dias depois da situação em que ele apareceu ao lado de Davis Brown. A principal distinção entre as duas situações é que demonstra uma aquisição de conhecimento tático de Edney é o fato de ele aparecer (*frame 3* da imagem) 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* sinalizam aquele primeiro obstáculo, pois, para qualquer espectador 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*.

---

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

15 <https://www.facebook.com/watch/?v=350265669819681> publicada em julho de 2021.

Figura4–Interações com a cultura de rua



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

Ao lado das redes sociais e mídia, é fundamental considerar o aumento populacional, que foi de 196.605 habitantes em 1995 para 273.110 pessoas em 2022 (IBGE, 2022) graças, majoritariamente, aos processos migratórios. Isso implica perceber que se tinha uma cidade totalmente diferente daquela vivida por Kydney Lopes nas décadas de 1970 e 1980. Assim, Edney Areia teve que lidar com novos atores sociais, serviços e valores que nem sempre iam ao encontro de seus valores religiosos, culturais etc.

Um exemplo disso foi o fato de que, embora ele 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* em Roça, em 2022, que é de propriedade de um empresário mineiro recém-chegado na cidade. Se um viés estrutural compreenderia 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. Por outro lado, refletindo sobre os contextos de fronteira, podemos pegar emprestado de Barth (2000a) sua problematização sobre os grupos étnicos e, de maneira mais flexível, compreende 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 sinaliza que as fronteiras entre esses espaços sociais são os *lócus* de uma negociação constante, tal como o próprio processo de (re)elaboração e transação do conhecimento (Barth, 2000).

## Conclusão

Diferentemente de uma prosopografia que apontasse Edney Areia como um simples herdeiro dos capitais econômicos, sociais e culturais de seus familiares, portanto mero reproduzidor de um jeito de fazer grafismo, as contribuições de Friedrik Barth e Michel de Certeau foram fundamentais no sentido de apontar um jeito alternativo, uma maneira própria de lidar com as condições ofertadas e interagir com aquele contexto histórico e regional.

Pelo método do curso de vida, foi possível observar como esse personagem urbano vai se modificando com o passar do tempo, adquirindo novas habilidades, maneiras de se apresentar e interagir. Isso nos possibilita ir além do binarismo entre integração e resistência, valorizando uma perspectiva de experiência ligada à produção do conhecimento. A observação detalhada de seu itinerário demonstrou a dramatização da cultura e conhecimento nas ruas, fora do ambiente de socialização da escola.

Observamos que o reconhecimento do *graffiti* e a classificação dele enquanto artista urbano é fruto de um processo, e que curiosamente não se trata de um estilo de vida juvenil urbano como os tantos observados nos estudos que relacionam o *graffiti* ao *skate* ou *hip-hop*. Antes de ser um jeito de se apropriar da cidade, o contexto socioeconômico dele sinaliza um direcionamento para o aspecto laboral desde a infância. Considerando o estudo de Silva e Silva (2011) e nossas observações, trata-se de um *graffiti* comercial que emerge de seu contato com outros artistas, como Haresh Koury, com MCs, com o uso da *internet* e o modo de sobrevivência material aprendido desde cedo.

## Graffiti on the Amazon expansion frontier: Brush, spray and reconnaissance tactics

### Abstract:

This article aims to understand the tactics and fields of possibilities of a local artist named Edney Areia, in the city Imperatriz, state of Maranhão, Brazil, known as the “gateway to the Amazon”. To understand how he continues to survive in that place, where street art is not valued and whose policy focuses on large-scale projects exploiting nature, we followed his biographical journey with special attention to cultural processes, daily experiences, and knowledge at point to the ways he integrates into a broader network of relationships. In this context, we took photographs, performed direct observations on the streets and in the virtual environment. In conclusion, we found that the direct relationship between youth’s sociability and the updating of technical knowledge enabled him to acquire new skills and the ability to survive materially.

**Keywords:** *Graffiti, tactics, knowledge transaction, youth.*

## Graffiti en la frontera de expansión amazónica: Pincel, spray y tácticas de reconocimiento

### Resumen:

El presente artículo busca comprender las tácticas y los campos de posibilidades de un artista local llamado Edney Areia, en la ciudad de Imperatriz, en el estado de Maranhão, Brasil, conocida como el “portal de la Amazonia”. Para entender cómo él sigue sobreviviendo en aquel lugar, donde no se valora el arte callejero y cuya política está enfocada en grandes proyectos de explotación de la naturaleza, acompañamos su recorrido biográfico con especial atención a los procesos culturales, las experiencias cotidianas y los conocimientos que apuntan a las formas en que se integra en una red de relaciones más amplia. En este sentido, se realizaron registros fotográficos, observaciones directas en las calles y en el entorno virtual. En conclusión, se verificó que la relación directa entre las sociabilidades juveniles y actualización del conocimiento técnico le permitió obtener nuevas habilidades y la capacidad de supervivencia material.

**Palabras clave:** *Graffiti, tácticas, transacción de conocimiento, juventud.*

<b>HISTÓRICO</b>	
Recebido: Abril/24	
Parecer: Junho/24	
Parecer: Julho/24	
Aceito: Julho/24	
Revisado Autor: Julho/24	
Revisão Gramatical/Ortográfica e ABNT: Agosto/24	
Revisado Autor: Agosto/24	
Publicado: Setembro/24	
Equipe Editorial Revista TOMO envolvida no processo editorial deste artigo	
Marina de Souza Sartore (Editora-Chefe)	
Gabriela Losekan (Editora Assistente Junior)	
Tatiana Silva Sales (Editora Assistente Junior)	