

DOSSIÊ

MUITO ALÉM DE INTERVENÇÕES E INSTITUCIONALIZAÇÃO: graffiti em João Pessoa pelos passos de Múmia

*Jesus Marmanillo**

Resumo

O graffiti em João Pessoa é apresentado como prática que combina institucionalização, visualidades e itinerários singulares. A partir de autores como Simmel, Lahire, Certeau, Barth e Campos, o texto mostra como ações urbanas articulam formas sociais estáveis e criações que produzem sentidos diversos. A etnografia de Múmia Graffiti evidencia essa tensão: sua história, marcada por deslocamentos, rupturas familiares, influência do pixo e do HipHop e reinvenções subjetivas, revela como indivíduos reinterpretam referências globais e contextos locais. Redes de sociabilidade, visualidades corporais e experiências biográficas moldam estilos, pertencimentos e a própria transformação do campo do graffiti.

Palavras-chaves: graffiti; institucionalização; visualidades; subjetividade; Múmia.

* Universidade Federal da Paraíba. Programas de Pós-graduação em Sociologia (PPGS-UFPB) e Antropologia (PPGA-UFPB). Departamento de Ciências Sociais. João Pessoa, Paraíba, Brasil. E-mail: jesusmarmanillo@hotmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5220-5567>

INTRODUÇÃO

As práticas de visualidade ocupam um papel central nas culturas juvenis urbanas, articulando modos de expressão, formas de sociabilidade e processos de construção identitária. Partimos da hipótese de que essas culturas tendem a se institucionalizar por meio da produção e circulação de imagens, processo atravessado pela tensão entre formas sociais estabilizadas e a ação criativa dos indivíduos – tensão já observada por Simmel (2006) e retomada por Koury (2009) quando considera que a vida social é marcada por uma tensão constante entre estruturas que moldam comportamentos e indivíduos que, ao agir, podem reconfigurar essas mesmas estruturas.

Tomando o *graffiti* em João Pessoa, capital da Paraíba, como campo empírico, analisaremos como visualidades, trajetórias e interações produzem sentidos que ultrapassam a ideia de um coletivo homogêneo ou de uma estética unificada. Interessa-nos observar como a institucionalização da prática convive com experiências subjetivas, disputas simbólicas e modos plurais de pertencimento urbano. O recorte empírico focou-se no itinerário de um consagrado artista de rua conhecido como Múmia Graffiti. Por meio de uma observação participante realizada ao longo do ano de 2025, foi possível promover diálogos cotidianos, produzir fotografias, vídeos e acessar documentos como portfólios, reportagens e estudos locais sobre o tema.

Com esse viés empírico, dialogou-se com autores como Lahire (2002), Barth (2000), Ferro (2016), Campos (2012) e Souza (2024), que defendem, respectivamente, o desenvolvimento de abordagens de viés etnográfico como meio de compreensão da circulação do conhecimento, da ressignificação de práticas juvenis globais em contextos locais de criatividade e da visualidade juvenil como fenômeno heterogêneo, cotidiano e transfronteiriço.

Tal caminho teórico-metodológico resultou na escrita de duas seções. A primeira trata de um breve debate teórico sobre institucionalização e visualidade, enfatizando as dimensões subjetivas e de criatividade. Na segunda, há a apresentação do itinerário de Múmia Graffiti, figura reconhecida na cena pessoense, cuja trajetória permite explorar como experiências biográficas, influências estéticas e redes de sociabilidade se articulam na produção de visualidades.

INSTITUCIONALIZAÇÃO, SUBJETIVIDADES E VISUALIDADES

Não há dúvidas de que, atualmente, a prática do *graffiti*, como observa Pereira (2025), encontra-se socialmente justificada e aceita, pairando na cabeça de muitas pessoas como uma expressão artística e cultural. Isso pode ser observado por meio de um conjunto de editais e exposições, além da difusão internacional de nomes como Eduardo Kobra, os Gêmeos, Shiko, entre outros. Atualmente há um trânsito de artistas por inúmeros campos e possibilidades de atuação com os grafismos como, por exemplo, em oficinas, cursos, exposições, customização de objetos, estúdios de tatuagem entre outros. Um exemplo que pode passar a ideia desse processo pode ser observado na capa do álbum *Radiola NZ Vol. 1*, produzido por Shiko, cujas artes também podem ser observadas no Parque Solon de Lucena (Centro de João Pessoa), onde produziu intervenções assinadas como “Derby Blue”.

Esse movimento entre lugares, atores sociais e significados pode ser compreendido como integrante de um processo de institucionalização e obtenção de legitimidade do *graffiti*. Como tal, é marcado por uma profusão de imagens, tanto nas produções quanto nas percepções e nas imagens produzidas em torno dos atores produtores. Estes atores-produtores ora são vistos como artistas

de rua, ora como artistas de galeria e colocados em uma ampla escala moral que vai do vagabundo ao artista internacional. Sobre tais processos que sinalizam a construção de um problema sociológico, ressaltam-se os estudos de Bourdieu (2004), quando argumenta sobre a necessidade de uma história social da constituição dos problemas sociais, enfatizando os processos coletivos que permitem que determinadas questões sejam produzidas, nomeadas e legitimadas como temas reconhecidos e debatidos publicamente, como ocorre com assuntos ligados à família, à delinquência, às drogas e ao trabalho feminino.

Assim, seria fundamental observar os eventos coletivos, maneiras como praticantes estariam dispostos uns em relação aos outros e quais as condições que lhes possibilitariam ter uma movimentação. Seguindo esse viés, verificamos que, no universo da cultura *skateboard*, os *videomakers* desempenham papel fundamental tanto na produção e difusão de imagens quanto na própria dinâmica e sociabilidade que possibilita o registro de manobras. Ao analisar o papel das imagens, Oliveira e Pereira (2023) notam que, no caso específico da prática de skate, as imagens eram observadas em dois níveis: um interno, ligado à dinâmica dos coletivos, e outro externo, nas redes sociais, que consagra membros, influencia a dinâmica interna e estimula novos praticantes.

Portanto, a produção de imagens não se dirige apenas a um público externo nem busca somente difundir um discurso coletivo. Os próprios praticantes estão imersos em interações e formas de sociabilidade que moldam o que produzem. Observando simultaneamente o interior e o exterior dessas formas sociais, percebe-se que a objetivação da prática se desenvolve junto às dinâmicas internas dos grupos e às relações intersubjetivas que sustentam todo o processo.

A difusão do *graffiti* no Maranhão, analisada por Pereira (2025), mostra como a prática assumiu formas distintas em São Luís e em Imperatriz. Embora os filmes de *HipHop* dos anos 1980 tenham sido fundamentais para a expansão global do *graffiti*, cada cidade desenvolveu processos próprios. Em São Luís, o *graffiti* surgiu ligado ao *HipHop*, mas logo incorporou elementos locais, como o engajamento político do Quilombo Urbano e referências à cultura popular ludovicense. Já em Imperatriz, a prática associou-se fortemente ao skate, sendo impulsionada por três skatistas e um artista plástico, cujas técnicas – aerógrafo, pistola de compressor e pincel – refletiam tanto escolhas estéticas quanto condições materiais e trajetórias pessoais.

Esses casos mostram que, apesar de existir uma cultura global do *graffiti*, os processos de institucionalização variam conforme contextos locais, redes de praticantes e recursos disponíveis. As diferenças entre São Luís e Imperatriz evidenciam tensões entre escalas global e local, bem como entre dimensões subjetivas e objetivas da prática. A partir disso, torna-se possível refletir sobre como estilos de *graffiti* se configuram em cada lugar, identificando tanto elementos compartilhados quanto singularidades que emergem das interações e experiências dos atores envolvidos.

Dessa forma, o processo de institucionalização tende a criar siglas, logomarcas, imagens e toda uma simbologia resultante de um trabalho coletivo que sempre propende a ter sua autonomia em relação aos indivíduos. Esta seria a autonomia das formas que Simmel (2006) já observava em situações nas quais as motivações psicológicas e físicas que geram os conteúdos das formas que se dissipavam conforme as formas e a sociabilidade que seguem caminhos da ludicidade e da construção de linguagem comum entre os indivíduos. Mesmo assim, é fundamental não esquecer a dimensão da subjetividade e sua capacidade de dialogar com estruturas mais amplas.

Para indicar que às vezes é possível a existência de fenômenos que não podem ser explicados estritamente por um viés mais estrutural, convém iniciar com o exemplo dado por Lahire (2006b). O

autor cita o caso de Souyla, uma criança que, apesar de ter dez irmãos, pai analfabeto e ex-operário e mãe igualmente analfabeta e dona de casa, mostrava um ótimo desempenho escolar. De maneira irônica, Lahire (2008, p. 11) explica que o quadro descritivo poderia levar qualquer sociólogo a se questionar: “como uma família que acumula tantas deficiências poderia levar uma criança a ter sucesso na escola?”. A resposta não estaria nas estatísticas das fichas de cadastro dos estudantes, mas no desenvolvimento de um viés etnográfico focado na singularidade, dimensão igualmente importante para a compreensão do fenômeno. Para Lahire (2003), a etnografia fornece o terreno rico e necessário para compreender o *habitus* para além das fórmulas rígidas da “interiorização da exterioridade” ou da “incorporação das estruturas objetivas”.

Para esse autor, a teoria do *habitus* tem sido demonstrada geralmente em situações “excessivamente coerentes” que apontam para um modelo analítico do “ator feliz em seu negócio, assim como o peixe está na água”. Portanto, como interessante caminho epistemológico, Lahire (2002) ressalta a importância de se considerar as situações de crise baseadas em deslocamentos forçados, contradições culturais, rupturas biográficas, o desvio entre certas propriedades dos atores e o meio social, tensão entre hábitos, entre outras, o que nos possibilita visualizar casos de pessoas desprovidas de determinados capitais, mas que podem estar em situação que, para muitos, seria incompatível com suas características, como foi o exemplo de Souyla. É nesse viés que consideramos importante “reconhecer que somos seres condicionados, mas não determinados, e que a história é campo de possibilidades, não de determinações” (Freire, 2025, p. 20).

Diante dessas tensões entre subjetividade e objetividade, convém perguntar de onde emerge e por que emerge esse viés tão focado em padrões e estatísticas que mostram resultados em relação a determinados condicionantes? Para responder, Lahire (2006a) explica que, desde a década de 1960, a sociologia da cultura consolidou-se ao relacionar cultura legítima, classes sociais e desigualdades de acesso, destacando o papel das normas culturais na hierarquização de pessoas, objetos e práticas, tendo em Pierre Bourdieu um dos principais nomes.

Contudo, é importante considerar que essa história científica foi intimamente ligada à história política, especialmente às políticas de democratização cultural iniciadas com a criação do Ministério dos Assuntos Culturais, em 1959, na França. Houve, assim, uma crítica que operou com limites metodológicos do próprio estado financiador, mas que trouxe o benefício de puxar questões políticas para o debate científico. As desigualdades e distâncias sociais foram termos que passaram a compor a linguagem interpretativa desse viés mais objetivo, carregado tanto de sentido político quanto científico.

Uma crítica de Lahire (2006b) é interessante para interpretar as singularidades na escala individual e, conseqüentemente, refletir sobre as maneiras pelas quais os indivíduos geram sentidos e possuem habilidades criativas. Isso fica mais evidente quando adentra o debate no campo da educação refletindo sobre os limites da noção de transmissão do conhecimento. Para ele,

Falar em transmissão é (...) conceber a ação unilateral de um destinador para um destinatário, ao passo que o destinatário sempre contribui para construir a mensagem que se considera ter-lhe sido transmitida. Ele tem de atribuir-lhe sentido na relação social que mantém com o que está ajudando a construir seus conhecimentos e com seus próprios recursos, construídos no curso de experiências anteriores (Lahire, 2006b, p. 341)

De acordo com esse argumento e adentrando uma literatura mais específica sobre essa prática juvenil, vale considerar que os atores possuem a capacidade de reinterpretar e reutilizar elementos simbólicos das culturas dominantes. Nesse sentido, Ferro (2016) argumenta que a importância de

compreender o *graffiti* como prática cultural *glocal* é essencial: embora derive de uma matriz global ligada ao *HipHop*, ele se reinventa localmente segundo as singularidades culturais e os debates étnicoraciais que atravessam cada contexto.

Em diálogo com Souza (2024), também pensamos que não se trata de agentes irreflexivos, mas de agentes que podem refletir sobre suas práticas de consumo e suas implicações sociais, num contexto de relação de poder. Nesse sentido, o autor explica a importância do debate sobre cultura visual e políticas de visualidade para a análise de determinadas práticas sociais, já que possibilitam um rico campo analítico que faz da agência criativa uma manifestação da capacidade de produzir bens que comunicam visualmente uma mensagem ou conceito. Ao estudar o ativismo canábico, esse pesquisador demonstrou como a pauta que, antes, era exclusivamente focada no uso recreativo passou a incorporar a questão medicinal, expressando aspectos ligados a novos atores que entraram em cena, com estratégias de uma nova narrativa visual em torno dos usos da *cannabis*.

Relacionadas a essas dinâmicas culturais, socioespaciais e comunicacionais que marcam a maneira como certos atores sociais tornam-se visíveis, Campos (2010) enfatiza que a visualidade é uma esfera privilegiada de comunicação, que se vale do próprio corpo e suas diferentes expressões (tatuagens, *piercings*, posturas e gestos), dos adornos, vestuário, do consumo da comunicação de massa e da produção de objetos culturais e artefatos diversificados, como *graffiti*, *stickers*, tatuagens, fanzines, *web blogs*, *fotologs*, etc. (Campos, 2010, p. 65). É por esse raciocínio que o autor percebe que

A juventude não serve apenas de modelo a imagens produzidas, é, igualmente, agente de uma intensa laboração de natureza visual. A imagem, entendida, em termos latos, como o modo como os jovens se apresentam visualmente ao mundo, recorrendo a diferentes acessórios, como o corpo, o vestuário, a parafernália de bens de consumo etc., é uma dimensão fundamental para a organização simbólica dessa categoria social (Campos, 2010, p. 70).

A relação entre identidade juvenil e visualidade é uma das esferas privilegiadas por Campos (2010). O autor nota que a representação dos agrupamentos está diretamente ligada aos discursos e aos sistemas de linguagem e de comunicação que conferem significado às práticas sociais e ao contexto que nos envolve. Além disso, ele constata que as visualidades juvenis não constituem um problema novo, mas expressam um debate desenvolvido desde a década de 1970 pelo *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), de Birmingham (Reino Unido), que, grosso modo, compreendia modos de afirmação identitária por meio de determinadas estéticas e atitudes que funcionavam como uma forma de resposta coletiva às contradições entre a cultura de massa e a cultura de origem. Assim, *skindheads*, *punks* e *rastas* passaram a ser observados como uma possibilidade de leitura da sociedade por meio das visualidades.

Considerando todos os autores tratados até aqui, compreende-se que as identidades juvenis não são apartadas de processos instituintes e de visualidades, não podendo, portanto, ser tratadas como um núcleo ou unidade autocontida mas, antes de tudo, como resultado de processos de interação e negociações. Nesse sentido, Barth (2000) explica:

Precisamos incorporar ao nosso modelo de produção da cultura uma visão dinâmica da experiência como resultado da interpretação de eventos por indivíduos, bem como uma visão dinâmica da criatividade como resultado da luta dos atores para vencer a resistência do mundo (Barth, 2000, p. 129).

Para Barth (2000), é interessante tomar a cultura como socialmente construída e buscar o sentido de um objeto cultural exige captar a relação entre seu meio de expressão e quem o utiliza. Barth (2000), ao estudar gurus e iniciadores em Bali e na Nova Guiné, observou que a cultura não é apenas transmitida; é negociada nas relações sociais, não sendo um artefato isolado nem preso a instituições. Sua contribuição amplia o debate ao indicar possibilidades de educação informal desenvolvida na rua, em situações cotidianas e ligadas à experiência.

Enfim, tais autores apresentam um potencial para se refletir sobre a maneira como determinados agentes desprovidos de alguns capitais reelaboram mecanismos de navegação social que lhes possibilitam transitar entre vários campos e se inserir em determinados processos de institucionalização de maneira tática, criativa e visceral. Nesse sentido, aqueles classificados como “improváveis” nos convidam a observar caminhos e possibilidades de existência, na cidade, onde ninguém vê: no trânsito entre fronteiras e nos momentos de ruptura entrelaçados no cotidiano. O campo do *graffiti*, por conta da própria dinâmica de sua cultura que incorporou diferentes atores, ideologias e engajamentos, constitui, portanto, um lugar privilegiado para a análise da pluralidade e de seus diferentes modos de lidar com as estruturas objetivas inerentes aos rótulos, às bandeiras e à institucionalidade da prática.

O IMPROVÁVEL E A ARTE DE VIVER: CAMINHOS DE MÚMIA NA VISUALIDADE DO GRAFFITI PESSOENSE

Acompanhou-se o trabalho de Múmia Graffiti¹ entre janeiro e dezembro de 2025, registrando suas intervenções e participações em mutirões². Em três momentos, entre junho e julho, foi possível conversar sobre sua trajetória: no dia 19 de junho, quando se iniciou a produção de um breve vídeo para suas redes; e, em 12 de julho, durante a gravação de outro material e sua participação em uma mesa da Semana de Ciências Sociais que ocorreu no mesmo dia no Centro de Ciências Humanas, Artes e Letras (CCHLA)³.

Jailson José Barbosa nasceu em 12 de agosto de 1986, em Paudalho, na Zona da Mata Norte de Pernambuco. Filho de Maria José e Genival Barbosa, viveu a infância entre a cidade natal e as idas ao Recife, acompanhando a mãe em seu trabalho de cozinheira. Dona Maria José recorda que, em uma das casas onde trabalhou, a patroa permitia que levasse os filhos e chegou a presentear Jailson com um caderno de desenho, reconhecendo seu interesse.

Da infância, Jailson relatou a lembrança de sua casa chapiscada de cimento de um lado da rua, e de um canal do outro lado. Essa imagem bastante significativa remonta ao cenário da Zona da Mata pernambucana, marcada fortemente pela produção de cana-de-açúcar. Lembrava também dos desenhos de infância que fazia nas paredes internas da casa e da tensão que isso gerava com sua mãe, Maria José, que era surpreendida por essas artes, no período da noite, quando chegava de seu trabalho na cidade de Recife.

¹ Respeitando o processo de formação desse interlocutor, o chamaremos, a seguir, de diferentes formas: Jailson, RBO e Múmia, acompanhando desde suas etapas iniciais até a inserção no pixo e no *graffiti*.

² Metodologicamente, a pesquisa baseia-se majoritariamente na observação participante, acompanhada da produção de imagens e de pesquisa documental.

³ Trata-se da atividade “Cine debate – entre rolês, rabiscos e juventude urbana” promovida pelo Centro Acadêmico do Curso de Ciências Sociais e que integrava a programação da Semana de Ciências Sociais na qual se desenvolve a recepção dos calouros.

Nesse sentido, a habitação foi, para ele, não só lugar de moradia onde pôde acomodar seus próprios ritmos e tempos, para utilizar a terminologia de Leroi-Gourhan (1987), quando percorreu sobre a domesticação do tempo e do espaço. Para esse autor, há uma relação direta entre as primeiras habitações humanas e os primeiros registros rítmicos e a transição de um ritmo da natureza para o tipo de base moral e física que garante um perímetro de segurança. Segundo Leroi-Gourhan (1987), o espaço habitado ultrapassa a função técnica, constituindo uma expressão simbólica do comportamento humano. O habitat responde a três necessidades fundamentais – eficácia técnica, enquadramento social e organização do mundo – estando submetido à relação evolutiva entre função e forma.

No caso de Jailson, o meio técnico e a dimensão artística de seu mundo circundante tiveram como suporte essas paredes inesquecíveis para esse homem de 37 anos. Em Paudalho, conheceu Leonardo, que trabalhava com *graffiti*, e sua primeira experiência foi pintar uma camisa com a imagem de Bob Marley urinando sobre uma folha de maconha. A parceria entre os dois resultou na produção de camisetas: Jailson recebia valores simbólicos pelos desenhos repassados a Leonardo. Desse contexto, recorda fortemente seu primeiro pagamento por um trabalho de aerografia: um mural, pelo qual cobrou R\$ 40,00. Até os 14 anos de idade, seu contato com o desenho tinha sido desenvolvido, de maneira geral, com poucos recursos ou investimentos mais especializados na área das artes. Segundo seu relato e o de sua família, além das paredes da casa e do trabalho com Leonardo, houve também incentivo posterior da mãe e de alguns amigos que lhe mostravam revistas infantis da Turma da Mônica e do *Dragon Ball*. Poucos anos depois, participou da primeira edição do Dalho *Hip-Hop*, ocorrido entre 2003 e 2004, na qual se apresentou com o estilo *Bomb* de *graffiti*, marcado por letras desenhadas.

Na segunda metade da década de 1990, ocorreu a separação dos pais de Jailson, o que gerou sua mudança de residência, junto com as duas irmãs e a mãe para a cidade de Recife. Até o momento, longe de uma narrativa que segue o “modelo do ator feliz, em seu negócio, que se sente como um peixe na água”, temos uma história de vida, como diria Lahire (2002, p. 49), marcada por deslocamento coletivo forçado e ruptura biográfica, provocando situações de crise que exigem fortes processos de adaptação.

Nessa nova fase, ele passou a estudar em um colégio público no bairro de San Martin, próximo à Avenida Caxangá, na cidade de Recife. No colégio, teve contato com um pixador⁴ conhecido como Choy, com um praticante de *graffiti* chamado Leo Gospel e com as próprias latas de Spray. Daquele contexto, recorda que as intervenções de pixadores como “Pilantra”, “Anêmico” chamaram a sua atenção e o fizeram observar mais os muros da cidade. Sobre aqueles tempos, explica:

Foi que Choy em Recife, foi o cara que me mostrou a primeira revista de *graffiti* que eu vi. Na época, tinha muita coisa do Daim [Mirko Reisser]. Daim foi um cara que me chamou muito a atenção. Era um grafiteiro Alemão que faz uns 3D. P.... Eu vi aquilo e fiquei impressionado como o cara faria aquilo. Daí tentei algumas coisinhas e de lá pra cá, com muito trabalho e dedicação, acabei estudando e aprendendo alguma coisa sobre, não só com re-

⁴ Seguindo autores como Pereira (2010) e Diógenes (2017), utilizamos as grafias pixinho, pixador e “pixar”, com “x”, para nos referirmos especificamente à prática nativa juvenil mais relacionada ao universo *Hip-Hop*, *Skateboard* entre outros. Já Pereira (2025) observa que a “pichação”, com “ch”, carrega aspectos políticos e publicitários voltados ao amplo engajamento, citando como exemplo a clássica inscrição “abaixo a ditadura”. O pichador, assim, desenvolve uma escala e uma intencionalidade distintas das almejadas pelo pixador. Apesar de algumas semelhanças, trata-se de práticas distintas oriundas de culturas e trajetórias históricas específicas.

lação ao graffiti 3D mas com relação ao graffiti letra. O graffiti letra também, como eu disse anteriormente⁵, nunca diz só o que está escrito, sempre diz algo além. Então, o Desenho, o *graffiti* trançado, o *Wild Style*, o Bomb, acho que o *graffiti* em geral, cada um, do mais simples ao mais complexo tem algo especial a proporcionar (Jailson, 2025).

É nesses detalhes biográficos que observamos que não se tratava apenas da aquisição de um capital cultural e social (Bourdieu, 2004) por meio do contato com amigos e praticantes de *graffiti* respeitados como Choy e Leo Gospel. Muito menos somente da Revista que lhe apresentou o Daim. Apesar de considerarmos a importância desses recursos sociais e culturais possibilitados no ambiente escolar e na rua, o sentido da prática é muito mais profundo para Múmia. Se ele explica que o “*graffiti* letra nunca diz apenas o que está escrito”, já compreendemos que seus traços refletem sua “arte de fazer”.

Para Certeau (2014), essas “artes de fazer” podem ser observadas nas práticas comuns, nas experiências particulares e na maneira como os atores moldam seus percursos, criam suas próprias narrativas dentro da estrutura urbana objetificada. Trata-se de práticas que expressam astúcias, táticas e criatividade para que se projetem a partir das situações possíveis no espaço urbano.

Até então, Jailson, desde cedo, aprendeu a lidar com o espaço como um lugar praticado, seja a casa da infância utilizada como suporte, seja o trabalho com Leonardo utilizado como possibilidade de aprendizado ou a escola onde conheceu Choy e viu Leo Gospel fazendo um *graffiti* em um de seus muros. A maneira como esse ator social interagiu com Daim e com os conhecimentos da cidade de Recife traz um traço disruptivo, marcado pelo entusiasmo de um aprimoramento próprio, embora tomasse o artista alemão e os pixadores da capital como importantes referências.

Em 2005, sua família mudou-se para o estigmatizado bairro São José⁶, em João Pessoa, marcando outra ruptura biográfica (Lahire, 2002) em seu itinerário. Nos primeiros anos, ele trabalhou em uma livraria durante o dia e estudava no colégio Liceu à noite. Naquele momento em que as pixações na cidade eram muito relacionadas às torcidas organizadas, ele se juntou com dois colegas de bairro conhecidos como “Pequeno” e “Divon” e formou um grupo que ficou conhecido como “pixadores anônimos”. Nos muros, suas assinaturas eram respectivamente RBO ao lado de Gagau e Bob. Sobre essa primeira fase em João Pessoa, temos um rico relato de um pixador conhecido como Skill, em uma entrevista com o pesquisador Thiago da Silveira Cunha:

Skill: Um dos primeiros rolê assim que eu dei de madrugada acho que... foi com... foi com RBO (...). Que teve uma época que acabou com as embolada da cidade. [Pausa] (...). Aí quando, RBO começou a mandar... aí a galera começou a querer todo mundo, ‘ei, também quero uma... uma assinatura dessa, né?’ Uma xarpi. Aí todo mundo começou a fazer também. Acho que ele... ele mudou também, né? Queira ou não, o estilo da cidade. E... influenciou a galera, né? Instigou a galera. A dar rolê. E o cara dava rolê sozinho, oxe. (...) Ele dava rolê, velho, de rolo também, sozinho. (...) O cara tinha na cidade toda. O cara... pixava muito mesmo, muito mesmo. Respirava mesmo... pixação, tá ligado? [Pausa] A influência dele foi forte demais pra galera. Pra todo mundo. Até hoje ele... o cara é foda aí. Até hoje o cara tá envolvido com as tintas.

⁵ Trata-se de uma conversa ocorrida em momento anterior.

⁶ Além de observarmos isso cotidianamente, estudos como os de Veloso (2012) e de Gonçalves *et al.* (2015) demonstram como o preconceito, o medo e o estigma caracterizam narrativas sobre o bairro, nos veículos de comunicação e nas fronteiras do São José com o bairro vizinho, o Manaíra.

Thiago: *É... ele começou fazendo muito xarpi ou pixo reto mais?*

Skil: Cara... Pixo reto, velho. [Pausa] Assim... não-não reto, né? Como os de São Paulo, tá ligado? *É... os pixo dele... reto mas meio puxado pra que, os pixo de Recife também, né? Aqueles... os pixo reto lá de Recife. Que queira ou não ele é de Pernambuco. [Pausa] Deve ter trazido alguma influência de lá.* (SKILL Apud Cunha, 2019, p. 141 142)

Skill é membro da PDT (Pixadores da Torre), um grupo antigo e cheio de prestígio entre os pixadores de João Pessoa. Tal fato já sinaliza a importância que RBO (Jailson) passou a ter na cidade. O pixador explica que o estilo de letras mais arredondadas e entrelaçadas organicamente (conhecida como xarpi ou embolada) havia acabado na cidade. Entretanto, o RBO trouxe o estilo, mas com característica típica da forma como essa prática é desenvolvida na cidade do Recife. Desse contexto, é importante destacar a inquietação em buscar aprimoramento das próprias técnicas e admiração pelo trabalho Daim (Mirko Reisser), como citado anteriormente.

Toda essa consideração atribuída a Skill pôde ser observada em outros pixadores e praticantes de *graffiti* durante um mutirão do coletivo “Nós por nós” (NPN) no bairro Funcionários IV, em 19 de janeiro de 2025. Na ocasião, foi possível observar muitas demonstrações de respeito e admiração: pessoas que pediam ao pesquisador para fazer registros ao lado dele, jovens que levavam o caderno de assinaturas para coletar as *tags* do Múmia (RBO e Jailson). Um dos membros do coletivo, que assina como SPARK, me explicou que o estilo trançado de pixo que Múmia fazia, executando, em um único movimento contínuo, letras mais retas e levemente inclinadas, marcam bem a cena de Recife. Jailson e Spark se conheceram no colégio, um importante espaço de socialização da juventude. Sobre o encontro entre os dois, o membro do NPN explica:

Coincidentemente, a gente começou a estudar junto no Liceu à noite. Aí a gente dava muito rolê de Spray pelo centro, Jaguaribe. A gente estudava lá no centro, de noite, no Liceu. Daí o Liceu entrou em reforma e as aulas passaram a ser lá no PHD que é ali na Rui Carneiro, quase em frente à entrada do São José, próximo à casa dele. A gente estudava lá e dava rolê na pista ali na Rui Carneiro, Bairro dos Estados, Epitácio. (...) Às vezes a gente ia antes da aula. A gente andava de ônibus nesse tempo (Spark 83, 2025).

Assim, a escola foi um *point* de encontro que conectava os dois jovens de partes distintas da cidade em torno de práticas comuns, como o estudo e o pixo. Os deslocamentos para o centro eram, geralmente, feitos pela linha expressa *Bus Shopping*, que era gratuita e promoveu o acesso direto ao Shopping Manaíra entre 2000 e 2004⁷. No Liceu, RBO (Jailson) teve contato com um importante artista paraibano chamado Shiko⁸ que, na época, estava fazendo um *graffiti* no colégio. Segundo o próprio Múmia, a arte de Shiko foi outra importante influência que o estimulou a buscar um aprimoramento e inserção cada vez maior na prática de *graffiti*.

⁷ Essa linha, resultado de uma parceria entre a empresa Transnacional e o Manaíra Shopping, disponibilizava ônibus expressos do Shopping até a Lagoa. Vale ressaltar que o Shopping Manaíra foi construído às margens do Rio Jaguaribe, em frente à Comunidade São José, o que possibilitou à juventude local o acesso a esse eixo de circulação. Anos depois, em 2008, a implantação do Skate Plaza na mesma região ampliou os espaços de sociabilidade juvenil. Esses empreendimentos, embora vinculados à lógica empresarial e ao planejamento urbano, passaram a ser apropriados pelos jovens nos *rolês* com spray.

⁸ Segundo Santos (2012), Shiko migrou aos 18 anos de Patos para João Pessoa em 1997. Morou no bairro da Torre, onde desenvolveu trabalho com aerografia em pranchas de surfe, capacetes e fachadas. Na capital, ampliou seu escopo de conhecimento passando a atuar também na prática do *graffiti*, assinando com a *tag* “Derby Blue”.

Sobre a inserção desse interlocutor no universo do *graffiti*, vale ressaltar que este passou a frequentar as edições do Grafite Sound System, ao lado de artistas como Shiko, Gigabrow (organizador do evento) e Marquinhos Perfect. Diferentemente das ações de spray e pixação, geralmente anônimas, ilegais e rápidas, os mutirões ocorriam de forma calma e aceita em bairros periféricos, com foco no embelezamento. Na segunda edição do evento, ocorrida no bairro São José, em 2010, foi anunciada a presença de nomes como Shiko, Museu, Múmia, Cyber, Witch, Prego, Marquinhos Perfect entre outros. É possível ter ideia da organização do evento por meio do comentário feito pelo próprio Gigabrow no site Babel das Artes:

II Grafite Sound System será realizado no bairro São José, em João Pessoa, PB, no dia 2 de maio das 14h às 21h. O mutirão vai ser perto da igreja católica e contará com as seguintes atrações: PbPop Sound System, Mr Soh, Mc Pertnaz, grupo Moleque de rua, atitude humana, batalha de Mc, sarau poético e a combi palco, mini remp, street Ball do Coletivo Cic e, pra dar sustância pra quem olha e participa do mutirão, uma feijoada (Babel das Artes, 2010).

As atrações dialogavam com a trajetória de Múmia, marcada pelo *graffiti*, *breakdance*, oficinas de *Hip-Hop* e o skate em Manaíra. Essas práticas integram a forma como Múmia construiu sua própria visualidade e se conectou a outras experiências. No skate, conheceu sua primeira namorada, Janaina Santos, em 2006, com quem teve um filho em 2009 e, nesses eventos, passou a expressar seu trabalho e afirmar-se como artista. Esses elementos retomam Dayrell (2022), ao mostrar que a experiência social orienta a ação e contribui para a formação da identidade, em um movimento no qual os sujeitos constroem suas trajetórias enquanto são moldados pelo meio social.

Em 2008, Múmia foi selecionado, ao lado de Gigabrow e Shiko, para participar do documentário “Visualidades urbanas”, produzido pelo pesquisador Pedro Nunes da Universidade Federal da Paraíba. Segundo Nunes (2008), apesar de ser o mais jovem entre os artistas, Múmia trazia um traço arrojado que chamava muito a atenção. Em 17 de junho daquele mesmo ano, Múmia teve suas obras expostas no espaço cultural, ao lado de Shiko e Gigabrow. Sobre essa aproximação, Jailson explicou, também, que eles trabalharam juntos produzindo *graffitis* para a prefeitura, em algumas praças da cidade e que esses dois grandes artistas ajudaram a construir a cena na cidade. Essa aproximação também é confirmada no site Babel das Artes (2010), onde encontramos uma reportagem sobre uma intervenção realizada pelos três artistas no bairro Tambaú, em 28 de fevereiro de 2010. Nela, destacamos o seguinte trecho:

Ontem à noite, flagramos os grafiteiros Shiko, Múmia e Gigabrow em Tambaú. O museu a céu aberto, ou seja, o muro, já é patrimônio desta turma do graffiti em João Pessoa/PB. Por isso, de vez em quando eles atualizam as próprias obras em exposição. O evento foi realizado sem prévio aviso. Mesmo assim despertou a atenção atraindo curiosos, admiradores além de outros artistas — tinha até um músico solando uma guitarra ao lado de seu carrinho BPOB incrementado com uma pickup de DJ (Babel das Artes, 2010).

Entre outras coisas, o trecho é interessante para demonstrar a circulação dos artistas que poderiam organizar eventos de *graffiti*, tanto no modelo do mutirão, com expressões e visualidades bastante ligadas ao universo juvenil dos praticantes de skate, de *breakdance*, quanto no que ocorreu no bairro “nobre” do Tambaú, que mobiliza um público com outras práticas e percepções. Assim, nesse bairro bastante caracterizado pela orla turística da cidade, o *graffiti* foi caracterizado como arte, o muro como patrimônio e o lugar como “museu a céu aberto”.

Entre várias premiações e exposições, vale destacar que, em 2011, Múmia produziu sua arte no muro da estação de energia, localizada na Avenida Ruy Carneiro e expôs suas artes plásticas no Hall da Energisa. Enfim, foram muitas mostras, como, por exemplo, a exposição “Cor`Ação”, no SESC, em 2012, trabalhos na “Casa Derrame” (em 2012), entre outros. Por volta de 2013, Múmia realizou uma série de *graffitis* pelo centro da cidade e no bairro do Tambauzinho, na qual passou a utilizar poesias suas e trechos de outros autores. Essa mescla de grafismo e poesia chamou a atenção de pesquisadores, como Almeida (2014), que dedicou grande parte de sua dissertação, no campo da Literatura e Interculturalidade, às intervenções de Múmia. Em 24 de janeiro de 2025, tivemos a oportunidade de realizar uma caminhada com ele do Bairro da Torre até o centro da cidade, quando ele mostrou algumas de suas artes como, por exemplo, a de Augusto dos Anjos (Imagem 1) realizada na Galeria Augusto dos Anjos, em 2022.

Imagem 1- Caminhada do dia 24 de janeiro de 2025.



Fonte: Pereira, 2025.

Em 2017, Múmia enfrentou problemas de saúde com substâncias químicas e, até 2025, alternou-se entre períodos em casa e em clínicas de tratamento, o que diminuiu seu engajamento artístico na rua. Tratou-se de um contexto de isolamento, de estigmatização e de medicalização que chegou a afetar a habilidade artística do interlocutor. Na última internação, em 2024, voltou a fazer alguns traços em um caderno e começou a recuperar gradualmente sua habilidade. Em janeiro de 2025, tivemos o primeiro contato após sua alta e, ao longo dos meses, foi possível observar a capacidade de superação desse ator diante das rupturas biográficas e crises (Lahire, 2022), pois a evolução do traço acompanhou a melhora de sua saúde e bem-estar ao longo desse último ano.

Atualmente, ao transitar pelos bairros Manaíra, Tambaú e Miramar, é possível observar uma série de artes que mesclam várias técnicas, como rolinhos, pincéis, *sprays* e toda a experiência e criatividade desse autor. Na imagem 2, é possível visualizar uma composição integrando um mural com um *graffiti* em 3D no plano de fundo, com dançarinos de *breakdance*, a persona famosa do próprio

Múmia correndo, um ET e um sistema *Sound System*. Na outra, há uma mulher que mescla características orgânicas e robóticas. Ambas as artes podem ser observadas na Avenida João Cândio.

Imagem 2- *Graffiti biográfico no Manaíra*



Fonte: Pereira, 2015

Seria desonesto afirmar que tais grafismos fossem interpretados como um simples acúmulo de saberes técnicos. Isso porque as rupturas biográficas sinalizam alterações de cenários que exigem um trabalho de adaptação, reflexividade e habilidade do agente. Portanto, entende-se que uma disposição não é uma reação mecânica, mas um modo flexível de perceber e agir, que nem sempre se ajusta às situações, podendo ser inibida ou transformada ao longo do tempo (Lahire, 2004).

Assim, “inibição”, “transformação” e “flexibilidade” podem ser compreendidas como habilidades táticas centrais para a leitura das rupturas biográficas. Prova disso é que, mesmo sendo o *graffiti* uma prática global, é muito provável que o migrante ou estrangeiro deva selecionar o que oculta ou o que expressa nos novos contextos (Simmel, 2005). Portanto, mais do que a transmissão mecânica de saberes, nos importa observar como o conhecimento é produzido no próprio ato de movimentar-se na adaptação e na criatividade de quem toma o *graffiti* como arte de viver (Certeau, 2014).

CONCLUSÃO

A análise do *graffiti* em João Pessoa, a partir do itinerário de Múmia Graffiti, evidencia que as práticas de visualidade juvenil não podem ser compreendidas apenas como expressões estéticas ou como produtos de estruturas institucionais consolidadas. Emergem, sobretudo, como processos relacionais, atravessados por disputas simbólicas, negociações cotidianas e trajetórias marcadas por rupturas, improvisos e reinvenções. O percurso de Jailson/RBO/Múmia demonstra que a institucionalização do *graffiti* – visível em editais, exposições, circulação de imagens e reconhecimento público – convive permanentemente com experiências biográficas singulares, que tensionam e reconfiguram as formas sociais que buscam enquadrá-lo.

Ao articular os autores mencionados ao longo deste texto, torna-se possível compreender que o *graffiti* não se reduz a uma linguagem homogênea nem a um campo plenamente estruturado. Ele opera como zona de fronteira, onde influências globais são reinterpretadas localmente, onde estilos são apropriados de modo criativo e onde trajetórias improváveis (como a de Múmia) revelam a potência das práticas culturais em produzir sentidos, pertencimentos e modos de existir na cidade. A história de vida de Múmia, marcada por deslocamentos, crises, encontros fortuitos, referências estéticas diversas e uma constante capacidade de reconstrução, mostra que a cultura visual urbana é feita tanto de estruturas quanto de desvios, tanto de normas quanto de invenções. Se pensássemos em uma perspectiva pautada apenas na transmissão de conhecimento e considerando apenas as estatísticas populacionais sobre pobreza, provavelmente Múmia seria invisibilizado do campo artístico. Contudo, essa perspectiva nos possibilita refletir e, quem sabe, imaginar se essas exceções podem ser em número muito maior do que se pensa.

Nesse sentido, o *graffiti* pessoense aparece menos como um campo vivo, no qual subjetividades se afirmam, redes se formam, estilos se cruzam e experiências se acumulam em camadas – como as próprias paredes da cidade. A trajetória de Múmia ilumina justamente essa dimensão: a de que a institucionalização não elimina a criatividade, e que a criatividade não se opõe necessariamente às formas sociais, mas as atravessa, as desloca e as reinscreve.

Assim, compreender o *graffiti* em João Pessoa implica reconhecer que suas visualidades são produzidas por indivíduos que, embora condicionados por estruturas sociais, não estão determinados por elas. Suas práticas revelam a força das táticas cotidianas, das aprendizagens informais, das redes afetivas e das biografias improváveis que compõem a paisagem cultural urbana. O caso de Múmia Graffiti, longe de ser exceção, torna visível aquilo que muitas vezes permanece invisível: a cidade como espaço de criação, conflito, memória e reinvenção – e o *graffiti* como uma das linguagens privilegiadas dessa arte de viver.

Agradecimentos

Tal pesquisa foi possível graças aos diálogos e acolhimento de Amanda Costa Nascimento, Carlos Gabriel, Spark, Joint, Neskau, o próprio Jailson Barbosa, Dona Maria José, Jaqueline, entre outros que seguem construindo, diretamente ou indiretamente, um ritmo próprio da história social da arte de rua em João Pessoa. Agradeço, assim, pelo aprendizado e pelas amizades construídas no decorrer do caminho.

This research was made possible thanks to the conversations and hospitality of Amanda Costa Nascimento, Carlos Gabriel, Spark, Joint, Neskau, Jailson Barbosa himself, Dona Maria José, Jaqueline, and others who continue to shape—directly or indirectly—the unique trajectory of the social history of street art in João Pessoa. I am grateful, therefore, for the lessons learned and the friendships formed along the way.

Esta investigación fue posible gracias a las conversaciones y la acogida de Amanda Costa Nascimento, Carlos Gabriel, Spark, Joint, Neskau, el propio Jailson Barbosa, Dona Maria José, Jaqueline, entre otros, quienes siguen construyendo, directa o indirectamente, un ritmo propio de la historia social del arte callejero en João Pessoa. Agradezco, por lo tanto, lo aprendido y las amistades forjadas a lo largo del camino.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Quênia Kalyne Gomes. de. **Quando muros se tornam livros: uma análise dos escritos em muros na cidade de João Pessoa**. 2014. 152 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, João Pessoa, 2014.
- BABEL DAS ARTES. **Graffiti no beco**: Shiko, Múmia e Gigabrow em ação. 2010. Disponível em: <https://babeldasartes.wordpress.com/2010/03/01/graffiti-no-beco-shiko-mumia-e-gigabrow-em-acao/>. Acesso em: 18 fev. 2026.
- BARTH, Fredrik. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000. 243 p.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 183–191.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. 314 p.
- CAMPOS, Ricardo. **Por que pintamos a cidade?** Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano. Lisboa: Fim de Século, 2010. 336 p.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. 320 p.
- DAYRELL, Juarez. O rap e o funk na socialização da juventude. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 117–136, 2002. DOI: 10.1590/S1517-97022002000100009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/rqhzvRzXfWjTT4k-qS7Swzfn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 28 fev. 2026.
- DIÓGENES, Glória Maria dos Santos. Arte, pixo e política: dissenso, dissemelhança e desentendimento. **Vazantes – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes**, Fortaleza, Ceará, v. 1, n. 2, p. 114–134, 2017. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/33311/1/2017_art_gmsdiogenes.pdf. Acesso em: 28 jan. 2026.
- FERRO, Lígia. **Da rua para o mundo: etnografia urbana comparada do graffiti e do parkour**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2016. 304 p.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2025. 144 p.
- GONÇALVES, Antonio Giovanni Boaes; RIBEIRO, Kiune Bezerra; GONÇALVES, Lucas de Lima Cavalcanti; TRINDADE, Rogério Galdino. Encontros desiguais: convivendo nas fronteiras. **Ponto Urbe**, São Paulo, v. 17, p. 1–17, 2015. DOI: 10.4000/pontourbe.2806. Disponível em: <https://revistas.usp.br/pontourbe/article/view/217460>. Acesso em: 20 dez. 2026.
- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. **Emoções, sociedade e cultura: a categoria de análise emoções como objeto de investigação na sociologia**. Curitiba: CRV, 2009. 108 p.

LAHIRE, Bernard. **Homem plural**: os determinantes da ação. Petrópolis: Vozes, 2002. 232 p.

LAHIRE, Bernard. Do habitus ao patrimônio individual de disposições: rumo a uma sociologia em escala individual. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 34, n. 2, p. 7-29, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/33926>. Acesso em: 02 mar. 2026.

LAHIRE, Bernard. **A cultura dos indivíduos**. Tradução de Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2006a. 656 p.

LAHIRE, Bernard. **Sucesso escolar nos meios populares**: razões do improvável. São Paulo: Ática, 2006b. 368 p.

LEROI-GOURHAN, André. **O gesto e a palavra**: 2 – Memória e ritmos. Lisboa: Edições 70, 1987. 248 p.

NUNES, Pedro. **Graffiti – Múmia | 2008 | Pedro Nunes - UFPB**. YouTube, 31 out. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GfyOgcyf7Hw>. Acesso em: 07 abr. 2026.

OLIVEIRA, Vitória Sousa; PEREIRA, Jesus. Imagens da institucionalização do skate em Imperatriz-MA. **Revista Entres Rios do Programa de Pós-Graduação em Antropologia**, Teresina, Piauí, v. 6, n. 1, p. 98-110, 2023. DOI: 10.26694/rer.v6i1.14053. Disponível em: <https://periodicos.ufpi.br/index.php/entresrios/article/view/5145>. Acesso em: 28 fev. 2026.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. **Lua Nova**, São Paulo, n. 79, p. 143-162, 2010. DOI: 10.1590/S0102-64452010000100007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/ny6sCYSBB-jVwbTq98tkzVwx/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25 maio 2026.

PEREIRA, Jesus Marmanillo. **Um emaranhado de ruas e pixels**: graffiti e skate enquanto situações, práticas e fluxos sociotécnicos na cidade de Imperatriz (MA). Tese (Doutorado em Antropologia), Centro de Ciências Aplicadas e Educação (CCAIE) e Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2025. 257 p. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/35995/1/JesusMarmanilloPereira_Tese.pdf. Acesso em: 28 fev. 2026.

SIMMEL, Georg. O estrangeiro. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, João Pessoa, Paraíba, v. 4, n.12, p. 350-357, 2005. Disponível em: <https://www.cchla.ufpb.br/rbse/RBSEv4n12dez2005.pdf>. Acesso em: 05 maio 2026

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais da sociologia**: indivíduo e sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 120 p.

SOUZA, Eder Claudio Malta. Espaços políticos do consumo: juventudes, políticas de visualidades e ativismos canábicos. **Revista TOMO**, [S. l.], v. 43, e21016, 2024. DOI: 10.21669/tomo.v43.21016. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/tomo/article/view/21016>. Acesso em: 01 maio 2026.

VELOSO, Wanessa Souto. Medo, Mídia e Moralidade: o caso do bairro de São José, João Pessoa-PB. CAOS. **Revista Eletrônica de Ciências Sociais**, João Pessoa, Paraíba, n. 20, p. 1-46, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/caos/article/view/47068/28124>. Acesso em: 05 fev.2026.

Well beyond interventions and institutionalization: graffiti in João Pessoa, following in the paths of Múmia

Abstract

The Graffiti in João Pessoa, Paraíba, Brazil, is presented as a practice that combines institutionalization, visualities, and singular trajectories. Drawing on authors such as Simmel, Lahire, Certeau, Barth, and Campos, the text shows how urban actions articulate stable social forms and creative expressions that produce diverse meanings. The ethnography of Múmia Graffiti highlights this tension: his history marked by displacement, family ruptures, the influence of Graffiti tagging and Hip-Hop, and subjective reinventions reveals how individuals reinterpret global references and local contexts. Networks of sociability, bodily visualities, and biographical experiences shape styles, forms of belonging, and the transformation of the graffiti field.

Keywords: graffiti; institutionalization; visualities; subjectivity; Múmia.

Mucho más allá de las intervenciones y la institucionalización: graffiti en João Pessoa siguiendo los pasos de Múmia

Resumen

El graffiti en João Pessoa se presenta como una práctica que combina institucionalización, visualidades e itinerarios singulares. A partir de autores como Simmel, Lahire, Certeau, Barth y Campos, el texto muestra cómo las acciones urbanas articulan formas sociales estables y creaciones que producen sentidos diversos. La etnografía de Múmia Graffiti evidencia esta tensión: su historia marcada por desplazamientos, rupturas familiares, la influencia del pixo y del hiphop, y reinventiones subjetivas revela cómo los individuos reinterpretan referencias globales y contextos locales. Redes de sociabilidad, visualidades corporales y experiencias biográficas moldean estilos, pertenencias y la transformación del campo del graffiti.

Palabras clave: graffiti; institucionalización; visualidades; subjetividad; Múmia.

Histórico

- Recebido: Fevereiro/26
- Primeiro Parecer: Maio/26
- Segundo Parecer: Maio/26
- Aceito: Maio/26
- Revisão Gramatical/Ortográfica e ABNT: Junho/26
- Revisado Autor: Junho/26
- Publicado: Julho/26

Equipe Editorial Revista TOMO envolvida no processo editorial deste artigo

- Marina de Souza Sartore (Editora-chefe)
- Contato: revistatomo@gmail.com