

Resumo: O artigo investiga o *graffiti* como um documento e registro de memória. O estudo descreve a capacidade do *graffiti* de capturar a memória coletiva e intervir na produção de conhecimento individual e social. Trata-se de uma pesquisa descritiva, com coleta de dados em fonte bibliográfica, documental e de campo. Considera como *corpus* da análise dois *graffiti* com o tema “pernambucanidades”, feitos entre os anos de 2019 e 2022, na cidade de Recife, em Pernambuco, Brasil. Para análise dos *graffiti* utilizou-se o método iconológico de Erwin Panofsky. Considera o *graffiti* urbano como um documento visual, passível de guarda e recuperação, capaz de representar alegorias, símbolos e costumes de um grupo social em uma determinada época.

Palavras-chave: Arte urbana; Ciência da Informação; Documento visual; *Graffiti*.

Abstract: This article investigates *graffiti* as a document and a record of memory. The study describes *graffiti*'s capacity to capture collective memory and intervene in the production of individual and social knowledge. This is a descriptive research study, with data collected from bibliographic, documentary, and field sources. The *corpus* for analysis consists of two *graffiti* pieces on the theme of "Pernambucan identities," created between 2019 and 2022 in the city of Recife, Pernambuco, Brazil. Erwin Panofsky's iconological method was used to analyse the *graffiti*. It considers urban *graffiti* a visual document that can be preserved and retrieved, capable of representing the allegories, symbols, and customs of a social group during a specific period.

Keywords: Urban art; Information Science; Visual document; *Graffiti*.

Introdução

O *graffiti*, como inscrição parietal humana intrinsecamente ligada à livre manifestação das ideias, pode transcender a função estética para se tornar um registro dinâmico da memória coletiva. Em diversos momentos da história, em diferentes territórios, essa arte urbana se mostrou como um registro de memória, capaz de ajudar pesquisadores a entenderem contextos culturais, sociais e políticos, por meio da análise de suas formas, cores e narrativas visuais.

Segundo Gitahy (1999), o *graffiti* é uma forma de manifestação artística e humana que não se separa do princípio de liberdade de expressão. Destarte, apropriou-se de espaços da cidade e herdou traços de diferentes estilos e movimentos artísticos. Para o indivíduo que transita em espaços públicos é no processo de observação e contemplação de um *graffiti* que a percepção de elementos estéticos — formas, cores, desenhos, pinturas, caligrafias e frases —, transformam-se em experiência memorialística. A leitura da informação estética está também ligada à relação da leitura de signos com a sensibilidade de quem o observa, em intersubjetividade com a cidade e com o mundo da cultura.

Isso quer dizer que a sensibilidade também faz parte da construção do conhecimento individual. A leitura de uma pintura, por exemplo, se dá a partir da percepção de elementos que afetam o indivíduo, que pode ser por meio de sensações de entusiasmo ou desinteresse, de concordância ou discordância, de excitação ou incômodo.

Para além da subjetividade, o *graffiti* reflete aspectos memorialísticos de um grupo social em um recorte espacio-temporal, representa indivíduos nas suas diversas formas de pensar e de estar no mundo e o estado mental de uma sociedade.

Nesta perspectiva, a memória assume, segundo a sua construção dinâmica de significações, uma série de especificidades, estas que, por sua vez, apontam diferentes observações sobre os documentos e os fatos contidos nestes.

A análise da informação estética pode ser feita sob o foco de fontes diversas, e não somente de documentos impressos, mas também de objetos e suportes materiais, como afirma Sampaio (2014:108), “os objetos devem ser vistos como documentos que retratam a história, resultado do esforço das sociedades históricas”.

Os estudos memorialísticos investigam e refletem sobre aspectos sociais, culturais e históricos, na perspectiva temporal, e podem se apropriar de inúmeras direções quanto ao foco observacional desses aspectos.

Ao longo deste artigo, o termo conteúdo informacional está intimamente relacionado não à forma física, e sim, ao seu significado, sendo este tipo de informação que se pretende elucidar por meio das relações da Ciência da Informação com outras disciplinas.

Exposto isso, justifica-se trabalhar com *graffiti* feitos por grafiteiros pernambucanos, que têm na contemporaneidade de sua produção artística, a representação de modos, costumes, paisagens, personagens e elementos referentes à memória coletiva do estado brasileiro de Pernambuco.

Propõe-se como *corpus* de análise, dois *graffiti* urbanos, feitos nos anos de 2019 e 2022, na cidade do Recife, capital de Pernambuco, Brasil. Deste modo, configura-se como objetivo deste artigo, descrever o *graffiti* urbano como um documento visual e registro de memória.

Metodologia

Para investigação dos aspectos memorialísticos dos *graffiti* por meio da análise da informação estética, entende-se que o artigo tem um objetivo exploratório. Em relação às fontes dos dados, se caracteriza como bibliográfico e documental (GIL, 2002). As representações imagéticas dos *graffiti* configuraram as fontes documentais da pesquisa por serem dados não trabalhados.

Com a finalidade de conhecer melhor os *graffiti* e os espaços em que foram feitos, foi utilizada, como instrumento de pesquisa, a observação *in loco*. Entende-se que a observação é um recurso importante que permite ao pesquisador contato direto com o objeto de estudo, ajudando assim no entendimento de questões implícitas ou não-ditas.

A observação foi sistemática, estruturada, individual e não participante, pois foi criado um roteiro com os locais físicos que seriam visitados, um planejamento com dias e horários para as observações e uma lista com as informações que precisavam ser analisadas nos *grafitti*, como: autoria, ano de criação e elementos temáticos. As observações foram registradas por meio de fotografias, nos espaços físicos e ocorreram entre os anos de 2019 e 2025.

Para a análise temática dos *grafitti* foi utilizado o método iconológico definido e estruturado por Erwin Panofsky (1991), que define três momentos inseparáveis do ato interpretativo de obras de arte em sua globalidade: a leitura no sentido fenomênico da imagem, a interpretação de seu significado iconográfico e a penetração de seu conteúdo essencial como expressão de valores.

Panofsky (1991) afirma que para analisar a arte na perspectiva científica é necessário não partir de processos completamente irracionais e subjetivos. A ideia é que, para que haja a interpretação de uma obra ou imagem, a fundamentação não se inicie na experiência, mas sim no saber sistemático. A leitura de uma obra só se aproxima da completude se a ela forem agregadas observações interpretativas críticas. Sendo assim, a iconologia descrita por Panofsky (1991) é um método de interpretação que também identifica os motivos de criação, e analisa histórias e alegorias relacionadas à obra.

Para proceder a análise com o método iconológico de Panofsky (1991), utilizaram-se os seguintes três níveis de observação nos *grafitti*:

1º nível (primário ou natural): configura o nível mais básico de entendimento dos temas. Esta camada consiste na percepção arte em sua forma global, sendo uma das bases para a boa compreensão simbólica contextual.

2º nível (secundário ou convencional): se preocupa com a equação cultural e o conhecimento iconográfico, se baseando na identificação de elementos visuais, estórias e alegorias que permeiam os costumes e as tradições de determinadas épocas e civilizações. Sendo apreendido por iconografia, este exame permite reconhecer a personificação de conceitos e símbolos.

3º nível (terciário ou intrínseco): configura o nível no qual a arte tem o valor de documento histórico. Conhecida como iconologia, esta análise é feita por meio do condicionamento da arte a época e a sociedade na qual ela foi concebida. É a interpretação de imagens por meio dos princípios que norteiam a escolha, a produção e a apresentação das estórias e das alegorias presentes na arte.

O método iconológico foi escolhido porque apresenta especificidades e preocupações, que seguem uma linha de pensamento convergente ao objetivo do artigo. No entanto, pontua-se que o entendimento de um *grafiti* não é unilateral, pois este não apresenta uma mensagem direcionada a um sentido único e restrito, há em sua leitura ambiguidades, e estas também podem ser utilizadas na compreensão de momentos e conjunturas históricas por quem os analisa.

Graffiti no Brasil

No Brasil, entre o fim da década de 1960 e início da década de 1970, algumas capitais brasileiras já tinham uma notável presença de intervenções urbanas, seja na linguagem do pixo ou do *graffiti*. Essa diferenciação é muito comum no Brasil e a adotaremos para análise deste artigo. Embora não haja consenso sobre os limites e definições entre pixo e *graffiti* - nem entre grafiteiros, nem entre acadêmicos das artes - o artigo se deteve na observação do *graffiti* contemporâneo, considerando expressões artísticas que retratam nos muros, por meio de cores e formas, temas diversos e que podem ser identificados por qualquer pessoa que os observa.

Aqui aponta-se o *graffiti* como um dispositivo simbólico utilizado para representar imagetivamente temas, códigos e relações do imaginário social, produzido por indivíduos que fazem parte de diferentes grupos sociais.

As expressões parietais são antigas marcas da ligação estética possível entre cidadãos e cidade. E, dessa forma, paredes e muros, públicos e privados foram e são usados como suporte para dizer algo ou documentar a própria presença do indivíduo em um tempo e espaço determinado (STAHL, 2009). Para Kozak (2004), o muro surge como elemento essencial do *graffiti* na medida em que simboliza paralelamente a proibição e a vontade de quebrar as regras e de se expressar.

Definir o *graffiti* é uma tarefa complexa, visto que esse tipo de expressão artística não tem apenas um elemento ou dois atributos principais. Segundo Campos (2010) o *graffiti* contemporâneo é um fenômeno segmentado, entendido como uma linguagem urbana que deriva de uma combinação de técnicas e de elementos que evocam o universo da publicidade e da arte oficial, bem como os diferentes nichos que compõem a cultura de massa, de tendência mais comercial ou alternativa.

Um ponto constitutivo e importante no estudo sobre o sistema do *graffiti* é a efemeridade. A efemeridade está relacionada ao *graffiti* e as demais expressões urbanas, embora se perceba que com o aumento do acesso a aparelhos que fotografam e do uso da Internet como meio de guarda das representações imagéticas dessas artes, a efemeridade tem sido ressignificada.

A efemeridade elucida algumas questões que estão relacionadas a prática do *graffiti*, como a disputa por paredes e fachadas, a dificuldade de preservação e a ilegalidade. Trata-se de uma característica ainda importante, mas que se encontra no centro de muitas indagações.

Segundo Campos (2012) com a facilidade de circulação de fotografias houve uma mudança no público que tem acesso ao *graffiti*. O público que, anteriormente, era formado por transeuntes da cidade, alargou-se para um público que está também nos espaços virtuais. Isso implica em uma interação para além das ruas, que desmaterializa a arte urbana e constrói um novo tipo de relação com o observador.

Sobre esta perspectiva, Campos (2012:559) afirma que a facilidade de circulação da imagem comporta alterações fundamentais na relação entre quem produz a imagem e seu público. O público observador que antes era formado por transeuntes na cidade, alarga-se, para um público também virtual.

Com o uso da Internet e das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC), incluindo o universo da Inteligência Artificial, torna-se mais fácil observar os *grafitti* e seus respectivos autores, sem que haja a necessidade de visitar o espaço físico em que eles foram feitos. Essa facilidade de acesso contribui com a difusão das artes urbanas e suscita o questionamento de que o *grafitti* não é mais uma expressão artística que está condenada a desaparecer rapidamente.

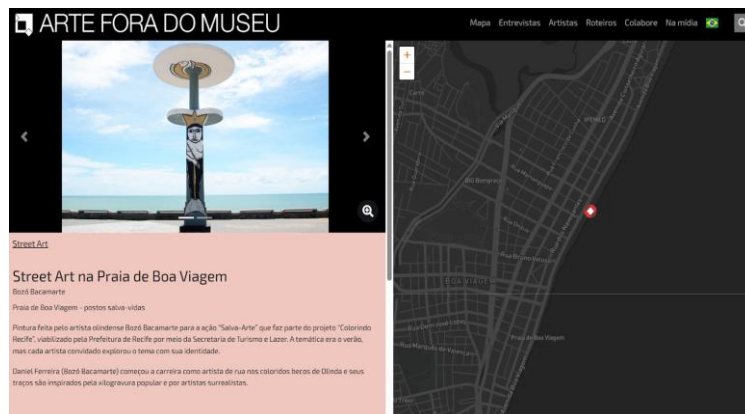
A utilização da fotografia como registro das artes urbanas aponta para a “deslocalização” do *grafitti*, a partir do momento em que ele não se encontra unicamente em paredes e fachadas locais, mas também em uma grande rede virtual de interlocutores, produtores e receptores de informação, espalhados pelo mundo. A exemplo disto, a Fig. 1 mostra o *site* Google Street Art e a Fig. 2 o *site* Arte Fora do Museu. Ambos, guardam e organizam representações imagéticas de *grafitti* feitos em diferentes estados e países, preservando algumas informações destes e tornando-as acessíveis.

Fig. 1 - Mural em homenagem a Arthur Rubinstein, de Eduardo Kobra, feito em 2014, em Łódź, Polônia



Fonte: Print da seção do site Google Street Art.

Fig. 2 - Graffiti de Bozô Bacamarte, feito em 2015, em Recife, Pernambuco



Fonte: Print da seção do site Arte fora do Museu.

Ciência da informação e graffiti

Na Ciência da Informação discute-se com maior frequência a informação semântica, que segundo Werneck (2000), é aquela que se apresenta de maneira lógica e estruturada, pode ser enunciada, traduzida e prepara indivíduos para ações. Ao contrário desta, observa-se a informação estética, observada na arte e que não pode ser traduzida completamente.

A leitura da informação estética desencadeia emoções e seu estudo deve ser observado também no âmbito subjetivo. De acordo com Werneck (2000:65) "o ponto de vista estético não tem o intuito de preparar decisões, melhor dizendo, não tem nenhum objetivo a não ser causar emoções estéticas".

Com base na concepção kantiana, Teixeira Coelho (1973) descreve a estética como um estado intermediário entre as ordens: ergásticas (razão e prática) e semântica (razão pura). O autor afirma a necessidade e a possibilidade de distinguir a informação estética da semântica, mostrando que esta não é linear, mas dialética, considerando que a operação do conhecer não é exclusivista.

Segundo Teixeira Coelho Netto (1973) quase toda informação estética apresenta elementos semânticos que, entretanto, não perturbam sua natureza "sensível". No entanto, o que aumenta o rendimento informativo de uma mensagem é a codificação. Os códigos que organizam a informação semântica se estruturam de forma rígida e fechada, isso para reduzir a incidência de ruídos na mensagem. Já os códigos vistos na informação estética "são essencialmente pessoais, têm suas leis de estruturação baseados nas características e nos desejos particulares de cada fonte, de cada criador [...]" (COELHO NETTO, 1973:27).

Teixeira Coelho Netto (1973) desenvolveu seis possíveis categorias que distinguem a informação estética da semântica. A primeira está relacionada à forma de apreensão da informação. Nesse ponto, a estética não se relaciona com processos puramente racionais, pois a percepção ou a faculdade do sentir são predominantes.

A segunda é a tradutibilidade, que indica a informação estética como algo que nem sempre pode ser descrita completamente, pois preserva as peculiaridades do conjunto de símbolos, do código e do canal (COELHO NETTO, 1973). A informação estética fica reduzida aos indivíduos aptos a decifrar seus símbolos. Quando um *graffiti* tem em sua composição elementos desconhecidos, símbolos e/ou abreviaturas, um observador pode ter a leitura limitada, devido à falta de conhecimento das simbologias e seus respectivos significados.

A terceira se refere ao esgotamento da mensagem. Nesse sentido, a informação estética não se esgota na primeira vez que é lida, pois nela há a possibilidade de mais de uma leitura, dependendo de seus receptores e mesmo de diferentes leituras por parte de um mesmo receptor (COELHO NETTO, 1973).

A quarta categoria diz respeito a quantidade de canais simultâneos. A informação estética é capaz de transmitir múltiplas mensagens que se relacionam com o receptor por meio de vários canais simultaneamente. Nas artes existe uma mensagem principal, mas também outras atreladas a ela.

A quinta característica é a possibilidade de criação de estados interiores, visto que a informação estética, apesar dos esquemas de codificação prévia, é adaptável o suficiente para despertar no receptor uma espontaneidade imaginativa (COELHO NETTO, 1973).

A sexta categoria está relacionada ao poder de persuasão, visto que a informação estética deseja seduzir o receptor, na medida em que requer do sujeito o exercício de suas capacidades sensíveis.

A interpretação da informação estética, embora com forte apelo subjetivo, dialoga com a ciência. Segundo Teixeira Coelho Netto (1973:68) “a estética é uma disciplina do conhecimento que se organiza ‘desorganizadamente’, ‘caoticamente’ (e é nisto exatamente que está sua força), a partir da experiência da sensível”.

Essa percepção subjetiva é alicerçada pelo coletivo, no qual o indivíduo está inserido, e que lhe atribui condições de se representar objetos e situações e de identificar, no tempo e na história, os valores dessa representatividade. Nesse sentido, nota-se que no *graffiti* há traços de memória individual e coletiva.

Gondar (2008) define memória diante da possibilidade de que a partir de uma nova situação ou um novo encontro o passado pode ser ressignificado, pois a história de um indivíduo, seja ela individual ou coletiva, pode ser a história dos diferentes sentidos que surgem em suas relações.

De acordo com Le Goff (2003), a memória como propriedade de conservar certas informações, remete a funções psíquicas, pelas quais a humanidade pode atualizar impressões ou informações passadas. O contato com a história por meio de intervenções urbanas como o *graffiti* resulta na apropriação da memória, de modo que a identidade de um grupo ou indivíduo se firma e se reafirma em um processo de autoconhecimento e reconhecimento enquanto sociedade.

O *graffiti* traz as percepções de informações e valores culturais que moldam a memória coletiva de um povo, e que advém dos processos de subjetividade e da memória individual do artista. Assim, memória e percepção são elementos fundamentais para a criação, pois a lembrança é constituída de sensações adquiridas pela descoberta e apropriação de elementos culturais (SALLES, 2008).

A partir destas considerações, a preservação dos registros que defronta a história social dos indivíduos junto aos espaços urbanos e sociais confiados à palavra, aos artefatos culturais, as manifestações visuais e a tantas outras expressões, demonstra as diferentes maneiras de compreender o significado de memória.

O *graffiti* como intervenção artística direciona a reflexão para o papel que a informação estética pode assumir na construção do conhecimento, e consequente transformação do meio social, pela potencialidade que a arte tem de ligar os indivíduos entre si e o ambiente em que vivem ou transitam.

A informação oriunda de objetos artísticos é uma forma de representatividade social, e quando vista na perspectiva de documento é composta por um conjunto de linguagens e técnicas que constituem sentidos distintos para a obra. Segundo Karamuftuoglu (2006), os objetos artísticos são blocos de sensações, percepções e afetos que circundam determinado conhecimento, e oportunizam novas dimensões de sentidos e/ou compreensões.

Oliveira e Rodrigues (2009:219) traçam uma definição de memória que está relacionada à “capacidade de reter fatos e experiências do passado e retransmiti-los às novas gerações através de diferentes registros (sonoros, imagéticos, textuais etc.)”. Por sua vez, esses

registros são (ou deveriam ser) guardados em instituições de memória, que são espaços com compromisso social, não somente com a guarda de documentos memorialísticos, mas também porque realizam atividades de tratamento e acesso de informações.

Um ponto a ser ressaltado na investigação do *graffiti* é a sua materialidade, já que este quando feito em paredes e fachadas não é passível de guarda em uma instituição de memória no suporte original em que foi feito. Porém, a representação imagética do *graffiti* parece um simulacro eficiente a partir do qual podem ser analisados os aspectos memorialísticos que o *graffiti* possui.

Todavia, a fotografia que representa imageticamente um *graffiti* necessita de tratamento como documento iconográfico e de uma leitura com as informações necessárias para compreensão do momento da história, para o qual o objeto faz-se como representação social.

A preservação da memória, no entanto, não se restringe apenas à manutenção do suporte físico dos documentos. As representações temáticas de conteúdo, têm a função de acesso e disseminação da informação. Logo, preservar o *graffiti* por meio de representações imagéticas requer mais que procedimentos e métodos específicos para os acervos iconográficos. Tornam-se necessários procedimentos conscientes quanto ao conteúdo simbólico deste tipo de intervenção.

A análise do *graffiti* como fonte informacional e memorialística se apropria da interpretação e decodificação de seus elementos construtores e o representa em uma ação de transformação de linguagem estética para verbal, tendo, dentro destas transcrições, o registro de elementos estéticos, históricos e físicos.

Sabe-se que as imagens assumem diversos formatos e muito embora sejam comuns os estudos sobre os conteúdos imagéticos referentes à fotografia, na Ciência da Informação, outros suportes imagéticos também podem ser analisados com base em seu teor informativo, como é o caso do *graffiti*.

Os *graffiti* são manifestações visuais que retratam recortes referentes à percepção do grafiteiro acerca de algum objeto ou situação e, dessa maneira, constroem um conjunto de representações simbólicas que se codificam em mensagem não verbal. Maimone (2007) descreve a inquietação existente em relação a um tipo de representação que estabeleça o sentido necessário do conteúdo de representações imagéticas em sistemas de recuperação da informação. De acordo com Maimone (2007) a linguagem utilizada na composição da imagem artística é a imagética e a recepção do observador ocorre pela decodificação, em que o conteúdo gerado pelos signos é absorvido e refletido com base em conhecimentos prévios do observador.

O *graffiti* quando retrata modos, costumes, objetos, cenários e/ou personagens referentes a um momento histórico de uma sociedade tem seu caráter apreciativo, incorporado à relevância documental pelo seu teor comprovativo do real, em um registro pictórico produzido por um ser social.

Sendo assim, pode trazer em sua narrativa imagética de cenas e acontecimentos que se baseiam na realidade social, representando o tempo histórico e reproduzindo a história das sociedades, afirmando-se assim como documento — nesse caso a representação imagética — de valor (PONTES e OLIVEIRA, 2012:1).

Do ponto de vista da análise da pintura histórica, Lucena *et al.* (2008) mencionam possíveis questionamentos sobre a veracidade atribuída à imagem artística enquanto documento memorialístico e histórico. Em sua grande maioria, os *graffiti* não apresentam a estética da cena registrada ou da reprodução do real, no entanto, a questão da veracidade do conteúdo da pintura abre portas à reflexão sobre a subjetividade e sobre a intencionalidade do grafiteiro em cada composição.

A análise e leitura de uma imagem acontece em conjunto a outros elementos atrelados a ela, como por exemplo, localidade, contexto, motivação, e ainda, a subjetividade e relação que o observador tem com os elementos que compõem a pintura e sua história.

Por fim, compreende-se que características da composição imagética dos *graffiti* e das representações imagéticas (fotografias) são distintas em sua apresentação, sendo necessária cautela no estabelecimento de posições de interpretação que contemplem tais características mediante a realidade de cada um destes tipos de imagem e ambiente que esteja, tal como, suas finalidades.

Análise dos graffiti

Os *graffiti* analisados foram escolhidos com base na localização (bairros centrais da cidade brasileira, Recife), feitos em paredes de grandes dimensões, de grande visibilidade por transeuntes, criados por artistas locais, com pinturas que representam personagens, objetos e códigos decifráveis aos observadores comuns.

Apesar da importância dada na pesquisa ao *graffiti* como objeto informacional e fonte memorialística, não há como isolá-lo de um conjunto de questões a que ele remete, como, quem o produz, como produz e onde o produz. Neste contexto de criação e experiência, que envolve espaço e tempo, o *graffiti* urbano têm particular suscetibilidade ao desaparecimento uma vez que está envolvido na construção de representações e artefatos espaciais a partir do fluxo da experiência humana. O processo urbano está relacionado a tudo, porque reflete algo incontornável e descontínuo, propício às fugacidades, tanto na espacialidade quanto na temporalidade.

Os valores a que estão submetidos os *graffiti* estão distantes dos modelos que servem como referência a algumas artes visuais. E, certamente, estão mais próximos dos sentidos de efemeridade e desmaterialização. No lugar da unicidade, o *graffiti* urbano põe em discussão a fragmentação, a reterritorialização e o esquecimento. Para ilustrar algumas dessas questões, os *graffiti* utilizados no artigo, foram re-fotografados no ano de 2025, de modo que a efemeridade e a relevância destes nos espaços em que foram feitos possa ser discutida.

Análise do graffiti 1

Pintado na parede de um imóvel no bairro do Recife, no ano de 2022, pelo artista Jeff Alan, o *Grffiti 1*¹ faz parte de um projeto patrocinado pela empresa “o Boticário” em parceria

¹ Descrições de localização do *graffiti*: O muro (do lado direito, em relação a entrada da casa) pertence ao imóvel endereçado na Rua do Apolo, 44. O *graffiti* pode ser visualizado na Av. Barbosa Lima, Recife, Pernambuco, Brasil. Coordenadas: -8.06190538720982, -34.872803184868665.

com a Prefeitura do Recife, que juntou vários artistas (Joana Lira, Jade Matos, Manoel Quitério, Paula de Aguiar, Bozô e Coletivo Aurora de Estrelas) para criarem uma galeria de arte urbana em uma rua do Recife.

Fig. 3 - Graffiti de Jeff Alan, feito em 2022, em Recife, Pernambuco



Fonte: os autores, 2022.

Batizada de R.U.A. dos Amores, o antigo Espaço R.U.A, na Av. Barbosa Lima, no Recife Antigo, utilizou a arte urbana para reinventar a utilização desse trecho na rua e torná-lo um espaço de descanso e atrativo turístico. O espaço “Rua dos Amores” foi inaugurado oficialmente no dia 11 de março de 2022, na véspera do 485º aniversário da cidade.

Ao todo, foram feitos sete painéis para compor a galeria com pinturas que representam o amor pelo Recife, pelas águas, pela diversidade, pelo Carnaval, pela sustentabilidade, pelo cordel e pela música. A R.U.A. dos Amores é uma área de convivência, que na época contava com cinco bancos e um varal com 10 metros de comprimento coberto por sombrinhas de frevo e um barquinho de madeira para as pessoas se sentarem e descansarem.

Leitura do graffiti 1 com o Método de Panofsky

1º nível de leitura (Pré-iconográfica) - Um coração no meio de um pandeiro que está sendo tocado por mãos femininas, com duas mulheres pretas se abraçando ao lado da planta “comigo-ninguém pode”.

2º nível de leitura (Iconográfico) - As mãos negras com unhas pintadas de esmalte rosa que tocam o pandeiro, representam as mãos da companheira (da época) do artista Alan, enquanto que as duas mulheres que se abraçam representam a mãe e uma tia do artista. Uma mulher usa um vestido vermelho, a outra uma blusa branca caída sobre um ombro e saia laranja. São roupas simples, porém coloridas e expressivas. O cabelo de ambas tem penteados com coques altos em forma de coroa amarela, o que remete a representações de nobreza africana ou à estética *black is beautiful*, que celebra os traços e estilos afro-brasileiros. O gesto do abraço tem um significado simbólico de apoio mútuo.

O pandeiro se destaca na pintura pelo tamanho e detalhes que indicam na cena uma sonoridade e um ritmo, que lembra a batida e o compasso do coração pintado no seu centro do instrumento. Dentro dele, vê-se um coração humano desenhado, rodeado por raios amarelos. Os raios amarelos irradiam como os de um sol, partindo do pandeiro/coração. O pandeiro nessa pintura representa o samba, o pagode e a capoeira, que são ritmos presentes na vida e na comunidade do artista. É como se esses ritmos pulsassem como um coração vivo, que irradia luz, energia e identidade. Também pode ser lido como uma referência aos sons sagrados que conectam corpo, alma e ancestralidade.

A planta comigo-ninguém-pode aparece por trás das duas mulheres preenchendo parte do mural. A *Dieffenbachia*, popularmente conhecida como comigo-ninguém-pode, é uma planta tropical, nativa da América, que foi se adaptando ao clima brasileiro ao longo do tempo, e hoje é bastante popular nas casas e jardins de pernambucanos. Tem folhas verdes escuras e a superfície rajada com tons mais claros, chegando a tons brancos e é uma espécie que evoca memórias afetivas, principalmente por ser considerada uma planta antiga, da "casa das avós". O nome popular se deve à sua toxicidade e em países, como nos Estados Unidos, ela também é conhecida como cana-de-mudo, pelas ocorrências de pessoas que foram intoxicadas relataram perda da voz devido à obstrução das vias aéreas.

A planta também é conhecida como um instrumento de proteção contra o mau-olhado e a inveja, contribuindo na atração de boas energias. Segundo algumas crenças, a planta possibilita a limpeza e o fortalecimento energético, tanto de pessoas quanto do ambiente em que está inserida, absorve as energias negativas de pessoas mal-intencionadas, evitando que tais malefícios cheguem ao morador da residência em que se encontra. Para algumas pessoas o uso em conjunto com outra planta, a Espada de São Jorge, pode potencializar todos os efeitos citados, sendo juntas capazes de quebrar feitiços, magias e livrar quem a possui do mau-olhado. Na Umbanda, ambas as plantas são associadas ao Orixá Ogum, enquanto a comigo-ninguém-pode também possui relação com Exú.

Desse modo, nota-se a conexão dessas mulheres com a terra, a natureza, a ancestralidade e a proteção que vem da espiritualidade. A natureza aqui reforça a ideia de vida e continuidade, já que Jeff pintou as plantas para representar a antiga "comigo-ninguém-pode" do Bar do Beco do seu tio que havia falecido em 2022 e que segundo ele "estaria sempre protegendo sua mãe e tia".

As cores vibrantes deste e de outros murais de Jeff Alan têm um porquê. Jeff Alan é daltônico e por isso mantém uma relação peculiar com as cores em tons primários. O artista explica que essa condição de saúde já lhe incomodou, mas hoje é apenas uma característica dele. As cores que Jeff Alan utiliza em suas pinturas refletem vivências do povo preto e traçam um caminho do que ele quer que esteja por vir. O vermelho, que para muitos é associado à cor da paixão e do amor, ganha outro tom quando se trata de peles negras, isso é desdobrado por Alan ao citar a música "Falcão", do cantor Djonga. "Olho corpos negros no chão, me sinto olhando o espelho / Que corpos negros nunca mais se manchem de vermelho". Já o azul primário traz a conexão com o futuro, com o olhar para o céu e ver possibilidades no futuro (OLIVEIRA, 2023).

3º nível de leitura (Iconológico) - Em 2022, o Brasil vivia um momento de intensas discussões sobre racismo estrutural, representatividade negra e direitos das mulheres pretas. A pandemia da COVID-19 havia evidenciado e aprofundado desigualdades sociais,

e as populações negras — sobretudo mulheres — foram particularmente afetadas, tanto na saúde (física e mental) quanto na economia.

Crescia uma nova onda — é importante destacar que sempre houve iniciativas de grupos e indivíduos para afirmar a identidade negra e esse movimento não surge recentemente, ele ganha novas pautas e se desdobra de modo diferente ao longo das décadas — de afirmação da identidade negra, impulsionada por movimentos sociais, artistas, intelectuais e iniciativas culturais de base. No campo das artes urbanas, especialmente nos grandes centros urbanos como Recife, Belo Horizonte, Salvador e São Paulo, artistas negros passaram a ocupar mais visivelmente os muros da cidade para contar histórias que historicamente foram invisibilizadas.

Jeff Alan é um desses artistas. Homem negro, filho de Lucilene Mendes, e irmão de mais seis pessoas. Desde a infância sendo um morador do bairro do Barro, na Zona Oeste do Recife, em que o local e as suas vivências neste bairro periférico influenciaram diretamente seus murais e quadros. A geografia do lugar, é um dos pontos importantes para entender o artista e algumas de suas obras, que ressaltam frequentemente esse lugar de fala, de vivência, de aprendizagem como ser social.

A arte urbana contemporânea, especialmente aquela produzida por jovens negros, tende a carregar uma dimensão política, afetiva e social. E esse espaço geográfico da vivência influencia na construção de sentido estético e simbólico. Viver em lugares periféricos pernambucanos implica experimentar formas particulares de exclusão e resistência, o que se reflete diretamente na produção artística urbana. O meio social, a cidade fragmentada e desigual, torna-se não apenas paisagem, mas matéria e conteúdo da obra. Mesmo em 2022, jovens negros e periféricos seguiam enfrentando grandes desafios para acessar espaços tradicionalmente brancos, como museus, universidades e instituições culturais. As barreiras são materiais, mas também simbólicas, como destaca Carneiro (2011), ao evidenciar que o racismo estrutura a sociedade e define quem pode ser visto, ouvido e reconhecido como sujeito pleno.

Kilomba (2019) propõe a descolonização do saber e da representação como forma de resgatar narrativas apagadas da história oficial. Quando artistas como Jeff Alan representam corpos negros em posição de afeto, beleza e centralidade, estão operando uma mudança profunda no imaginário social, deslocando a narrativa dominante. Nascimento (1980) descreve o "quilombismo" como uma estética baseada na coletividade, na ancestralidade e na resistência à colonização e essa perspectiva permite compreender obras como a de Jeff Alan como expressões de uma memória viva que se reatualiza nos muros da cidade.

Quando Jeff escolhe duas mulheres (mãe e tia) para protagonizarem essa pintura há um motivo. O artista afirma que a mão de sua mãe é sagrada. Com ela ele tem uma ligação forte e a vê como a verdadeira curadora de sua obra, já que sempre que precisa definir algo consulta ela, mesmo que ela não tenha exatamente noção do papel que desempenha (OLIVEIRA, 2023).

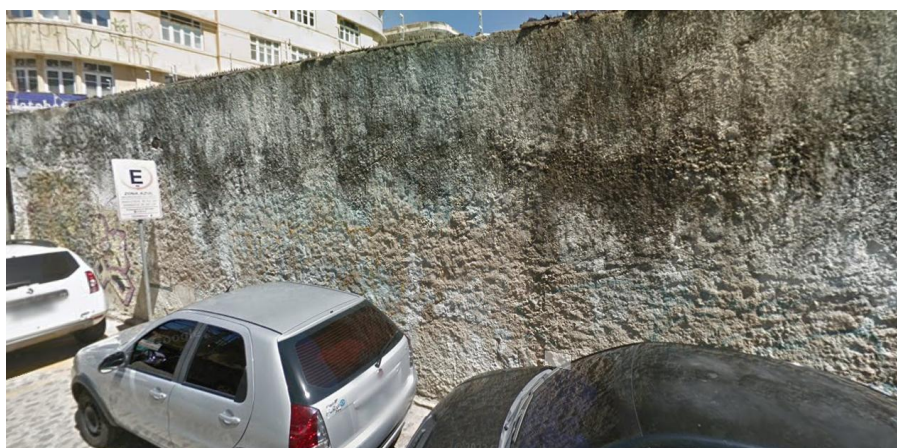
Dessa relação, observa-se que a maternidade exercida por mulheres negras em contextos periféricos é profundamente marcada por intersecções de raça, gênero e classe, que configuram experiências singulares de cuidado e resistência. Essas mulheres,

frequentemente em situação de monoparentalidade, enfrentam desafios estruturais que impactam diretamente a trajetória de vida de seus filhos.

O *Graffiti 1*, pintado por Jeff, fala também sobre o consumo da arte e quem está nas telas já é pré-definido por valores hegemônicos da cultura branca; nesse desenho ele subverte e reivindica o espaço para o povo preto. Ele estampa mulheres pretas em uma cena do cotidiano, como protagonistas, com olhares atentos e sonhadores. Como o próprio artista falou, “... que o povo preto se ame, se abraçe, seja destaque no que faz e que a rua contemple isso”.

Fotos comparativas do muro em outros anos

Fig. 4 - Parede sem pintura, em 2017, em Recife, Pernambuco



Fonte: Print do Google Maps.

Fig. 5 - Graffiti Terra do Carinho, de Jade Matos, feito em 2025, em Recife, Pernambuco



Fonte: os autores, 2025.

Nas figuras anteriores, observam-se fotografias de como a rua e o muro eram antes do *Graffiti 1* e como ele se encontra depois da retirada do mesmo *graffiti*. Na Fig. 4, feita no ano de 2017, a rua funcionava como estacionamento de veículos e não tinha murais. Já na

Fig. 5, de 2025, na “Rua dos Amores”, foi feito o *graffiti Terra do Carinho*, de Jade Matos. Para além dos *graffiti*, são observadas as mudanças que esse tipo de iniciativa causa ao longo dos anos na rua, nos estabelecimentos do entorno e na relação dos transeuntes com o espaço.

Análise do Graffiti 2

Fig. 6 - Graffiti de Félix Farfan, Kronos, Alê Lopes, Carlos André, Asak e Peter, feito em 2019, em Recife, Pernambuco



Fonte: Print do Google Maps.

O projeto do *Graffiti 2*² foi uma homenagem aos mestres J. Borges e Chico Science, coordenado e idealizado pelo artista Félix Farfan e produzido pelos artistas Kronos, Alê Lopes, Carlos André, Asak e Peter. O painel ocupa toda a extensão do muro, com 113 metros de comprimento e 2,5 de altura e apresenta vários elementos da cultura pernambucana, com imagens na estética da xilogravura com os temas do folclore, misticismo, religiosidade, natureza e cotidiano das regiões rurais e urbanas pernambucanas.

Félix Farfan (2019) fala que a ideia do projeto sempre existiu e que ele sempre teve vontade de fazer um trabalho que valorizasse as xilogravuras. O projeto foi pensado há muitos anos, depois de uma conversa com o escritor Ariano Suassuna, na cidade de Garanhuns. “Eu sentia muito a necessidade de homenagear esse elemento tão forte da nossa cultura, os desenhos, o cordel. E, como artista plástico, a ideia foi trazer esse universo para o mundo do grafite”, falou Farfan.

Leitura do Graffiti 2 com o Método de Panofsky

1º nível de leitura (Pré-iconográfica) - Diversas figuras que representam elementos das obras do músico Chico Science e do xilogravador J. Borges. Os elementos visuais aparecem na estética de xilogravura colorida, sendo eles: homens e mulheres sertanejos, vegetação típica do sertão nordestino, animais de tração, pássaros e aves da fauna local,

² Descrições de localização do *graffiti*: O muro pertence ao edifício garagem do Tribunal de Contas do Estado de Pernambuco. O imóvel está endereçado em parte na Rua da Fundação, 777 e a outra parte na Rua João Lira. Parte do *graffiti* pode ser visualizado no muro que fica em uma rua e sua continuação no muro que fica na outra rua, no bairro de Santo Amaro, Recife, Pernambuco, Brasil. Coordenadas: -8.056510495328352, -34.87974249791356.

elementos da natureza (sol, luz, nuvens, rio, mar), caranguejo (símbolo do movimento Manguêbeat), Chico Science, o manguê, a sereia, o tocador de pífano, Santo Antônio.

2º nível de leitura (Iconográfico) - José Francisco Borges, conhecido artisticamente como J. Borges, nasce em Bezerros, em 4 de agosto de 1935, e anos mais tarde se tornou um dos maiores famosos xilógrafos de Pernambuco, além de cordelista e poeta brasileiro. Sua vida artística começa na infância, quando aprende a xilogravura com seu pai, que era poeta repentista e xilógrafo. J. Borges desenvolveu uma linguagem visual que tinha como referência as histórias do cotidiano sertanejo e do folclore do nordeste brasileiro. Os temas mais vistos em seus trabalhos são: o cotidiano do pobre, o cangaço, o amor, os castigos do céu, os mistérios, os milagres, crimes e corrupção, os folguedos populares, a religiosidade e o universo cultural do povo nordestino.

E são exatamente estes elementos que são pintados no *Graffiti 2*. As gravuras retratam a intensidade da vida rural nordestina e evidenciam o estilo que J. Borges usava nas obras. As figuras míticas são pintadas com riqueza de detalhes, e não apenas capturam a imaginação do observador, mas também descrevem cenários e histórias tradicionais pernambucanas.

No mural, essa representação é feita com algumas cenas cotidianas do sertão, vegetação sertaneja, casas de taipa, plantações, trabalhadores rurais, meios de transporte utilizados no campo e animais de tração. Os desenhos revelam a beleza de uma paisagem nordestina, mas também as dificuldades enfrentadas pelos moradores rurais. O mural representa questões como a seca, pobreza e resiliência por meio das figuras dos trabalhadores.

Os pássaros, pintados no mural, tem como referência a literatura de cordel, em que essa ave é frequentemente utilizada como símbolo de liberdade, de esperança ou de voo. É o desenho que representa a capacidade de escapar das dificuldades da vida, de estar acima dos problemas, da fuga do sertão para outra cidade ou estado.

O tocador de pífano representa música tradicional nordestina, tocada em festas, romarias, feiras e celebrações religiosas. Esse personagem é um ícone do homem do campo, do sertanejo que transmite alegria, fé e força coletiva, por meio da oralidade e da musicalidade popular.

A figura de Santo Antônio pintada no mural representa as multifacetas desse Santo que é conhecido como o "santo casamenteiro", e isso é muito explorado nos cordéis. As histórias costumam brincar com a devoção das moças que recorrem a ele para conseguir um marido. Ele também é retratado na literatura como um defensor dos necessitados, ajudando os humildes e combatendo as injustiças sociais. Alguns cordéis relatam os milagres do Santo com elementos fantásticos e religiosos, visto que ele aparece salvando pessoas em perigo ou até intervindo em situações impossíveis.

A sereia pintada no muro está ligada ao mito clássico das sereias gregas, mas adaptada ao imaginário nordestino. Muitas vezes, a sereia é um ser traiçoeiro que leva pescadores e viajantes à morte ou ao desaparecimento. Nesse sentido, ela representa os perigos do mar e da tentação, com tons de mistério e magia. Ela está associada a outras figuras do folclore brasileiro, como Iara, misturando lendas locais com influências europeias.

Os elementos que complementam o mural se referem ao Movimento Mangubeat, que se desenvolveu em Recife, Pernambuco, a partir de 1991, e consistiu em uma “cena cultural”, especialmente de corte musical, que misturava elementos da cultura regional de Pernambuco como o maracatu rural, com a cultura *pop*, sobretudo o *rock'n roll*, *hip-hop* e a influência das obras de Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, Mestre Salustiano, Ariano Suassuna e Quinteto Armorial. O termo *mangubeat* vem da junção de “mangue,” que designa um ecossistema típico da costa do Nordeste brasileiro e da cidade de Recife, com a palavra *beat*, do inglês, que significa batida – mas que também remete à linguagem dos códigos binários utilizados na informática: *beat*, *bits*.

O Mangubeat também desenvolveu uma forma própria de exprimir visualmente essa mistura. O uso do chapéu de palha, típico da cultura pernambucana, aliado a acessórios da cultura *pop*, como óculos escuros, camisas estampadas, tênis e colares coloridos produziu um efeito visual acentuado em seus integrantes.

O caranguejo, típico do mangue, que é capturado e vendido por trabalhadores da região, tornou-se o símbolo do Mangubeat. Inclusive, o manifesto desse movimento cultural, escrito por Fred Zero Quatro, tem como título *Caranguejos com cérebro*. O “cheiro sujo” do mangue, “onipresente” na cidade, foi a metáfora que encontraram para escancarar os problemas de Recife e do Nordeste.

Os principais idealizadores do Mangubeat foram, Chico Science, Fred Zero Quatro, Renato L, Mabuse e Héder Aragão. Francisco de Assis França, apelidado de Chico Science, nasceu em 13 de março de 1966, em Olinda, Pernambuco. Desde cedo demonstrou interesse por música e ainda jovem se envolveu com a cultura urbana do Recife, especialmente através do *breakdance* e do *grafite*, movimentos que já mostravam sua inclinação para misturar o tradicional com o moderno. Chico Science morreu tragicamente em um acidente de carro em Olinda, em 2 de fevereiro de 1997, aos 30 anos.

O mural também evoca a estética do Movimento Armorial, um dos mais importantes fenômenos culturais brasileiro. Criado em 1970, em Recife, pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna, o movimento buscava criar uma arte brasileira “erudita a partir das raízes populares” da cultura nordestina. A inspiração vinha da literatura de cordel, da xilogravura, da música, do teatro e de outras manifestações folclóricas. Artistas plásticos como Gilvan Samico e Francisco Brennand, e músicos como o Quinteto Armorial, uniram-se a Suassuna para reinterpretar e elevar a rica tradição popular a um nível de arte erudita.

Ao fazer isso, o Movimento Armorial não apenas valorizou as heranças culturais do sertão brasileiro, mas também defendeu uma estética única e autêntica. A presença de elementos como a xilogravura de J. Borges no mural remete diretamente a essa busca por uma arte profundamente enraizada na cultura local, que, assim como o Movimento Armorial, transforma o cotidiano e o folclore em expressões artísticas de grande complexidade e beleza.

3º nível de leitura (Iconológico) - O mural representa uma forma de resistência cultural frente à homogeneização imposta pelos padrões vindos de fora. Esse trabalho valoriza as tradições locais e oferece uma visão autêntica da vida das comunidades, destacando o folclore, as crenças, os costumes e os modos de vida de diferentes grupos sociais.

Em 2019, quando o *graffiti* foi feito, Recife vivia um momento de tensão entre tradição e modernidade. A cidade enfrentava grandes desafios sociais, como desigualdade, violência urbana, e também uma efervescência cultural em resistência a esses mesmos problemas. A obra apresenta uma síntese visual do Nordeste em movimento: a figura do migrante aparece fortemente, mas em vez de uma visão trágica, há celebração – representada pelas expressões faciais neutras ou felizes e pelo uso de cores vivas. A presença da cultura (livros, música) mostra o povo como protagonista da sua própria mudança. O helicóptero, possível símbolo do Estado ou da globalização, observa, mas é distante – não interfere diretamente, o que pode ser uma crítica sutil à ausência de políticas públicas eficazes.

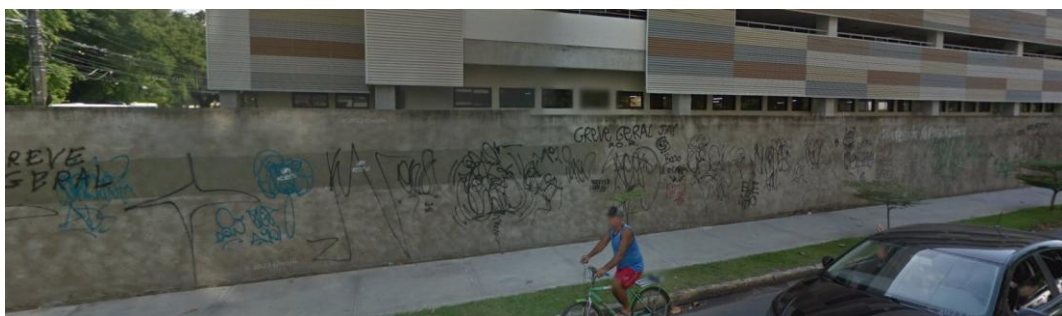
O *graffiti* é, portanto, um manifesto visual do Recife que Chico Science vislumbrava: uma sopa cultural em que o sertão, a periferia e a metrópole se misturam. O *graffiti* segue essa lógica, funcionando como uma narrativa visual pública que documenta um modo de vida em transição. Este *graffiti* é uma síntese visual onde Chico Science fornece o impulso transformador e J. Borges oferece a linguagem visual para contar essa história. Ambos se fundem neste mural urbano que fala de um povo em trânsito – entre o passado e o futuro, entre a marginalização e o protagonismo.

O *graffiti* destaca o trânsito simbólico e físico do povo nordestino entre o interior e a cidade, revelando um ciclo de migração que é, ao mesmo tempo, doloroso e esperançoso. A imagem do caminhão pau de arara, tradicional símbolo do êxodo rural, torna-se aqui um veículo de educação, cultura e resistência – com passageiros que carregam livros e esperança.

No contexto social e político de 2019, o Brasil passava por cortes de investimentos em cultura, enfraquecimento de políticas públicas e um cenário de crescente polarização. O *Graffiti 2* se coloca, portanto, como uma forma de arte pública de resistência, ecoando a ideia de que o *manguebeat* e os seres imaginários da xilogravura não são apenas elementos de estética, são representações de memória de grupos sociais. É um indício das artes urbanas como forma de enfrentamento simbólico.

Fotos comparativas do muro em outros anos

Fig. 7 - Muro sem pintura com alguns pixos, em 2019, em Recife, Pernambuco



Fonte: Print do Google Maps.

Fig. 8 - Parte do graffiti pintado e apagado, em 2025, em Recife, Pernambuco



Fonte: os autores, 2025.

Nas figuras anteriores, observam-se fotografias de como a rua e muro eram antes do *Graffiti 2* e como ele se encontra, sem a total retirada do mesmo *graffiti*. Na Fig. 7, feita no ano de 2019, o muro estava com pichações diversas. Já na Fig. 8, de 2025, o mural estava com trechos pintados de branco por cima. O *graffiti* não foi retirado por completo, apenas foi pintado por cima.

Considerações finais

O *graffiti* urbano é um exemplo de manifestação artística com valor informativo e memorialístico, que necessita de suporte teórico e instrumentos que viabilizem sua análise e tratamento, uma vez que a informação, neste caso, se apresenta de maneira estética e não semântica.

Assim, a pesquisa apresenta possíveis relações entre Ciência da Informação, *graffiti* urbano, informação estética e memória, de modo a suscitar as questões de análise, manuseio e tratamento da informação registrada em suportes não-convencionais.

O método iconológico de Panofsky (1991) é utilizado para a leitura de imagens em algumas áreas do conhecimento, dessa maneira, os parâmetros utilizados neste método também se mostraram adequados para análise das representações imagéticas dos *graffiti* urbanos.

A partir das questões de análise e extração de assunto, surge a relação na pesquisa com os estudos memorialísticos, uma vez que o *graffiti* urbano pode ser entendido como registro produzido que retrata temas diversos, que vão desde criações do universo imaginário até representações históricas e culturais.

Na análise dos *graffiti* que compõem o *corpus* do artigo foi observada a forma como os grafiteiros construíram seus respectivos *graffitis* e como as informações estéticas foram dispostas na pintura. Deste modo, ao utilizar os três níveis de análise propostos por Panofsky (1991), os assuntos e informações de cada *graffiti* foram evidenciados, podendo ser traçados pontos de convergência entre eles, visto que todos representam símbolos, alegorias e costumes pernambucanos.

Os *graffiti* analisados representam histórias, tradições e elementos importantes para a sociedade pernambucana e apresentam diversas questões que fazem parte da memória social do estado, como personagens, personalidades, lugares, objetos e suas contribuições para história das cidades e para vida local.

Ao analisar os *graffiti* pelos níveis de Panofsky (1991) identificaram-se assuntos relacionados a: racismo estrutural, representatividade negra, samba, capoeira, folclore, misticismo, religiosidade, natureza e cotidiano das regiões rurais e urbanas pernambucanas.

Verifica-se a partir do resultado das análises que o objetivo geral da pesquisa foi alcançado, uma vez que foi compreendido que o *graffiti* também pode ser investigado como registro de memória e tratado como documento visual. Sendo assim, a partir da identificação dos assuntos dos *graffiti*, foram feitas interpretações e reflexões sobre memórias coletivas relacionadas ao estado brasileiro de Pernambuco.

Cabe aqui o registro que o *graffiti* é, também, um canal de comunicação com a cidade, prédios, muros, vielas e transeuntes, então é igualmente um meio que conecta as academias, as disciplinas, os estudos, enfim, os saberes e fazeres científicos.

Ao analisar as representações imagéticas do *graffiti* repetidas vezes, notou-se em cada um desses materiais um possível documento. A observação, os questionamentos, as reflexões e o afeto pelo tema e pelo objeto de pesquisa também fizeram parte do processo de conhecimento sobre o *graffiti* urbano. Assim, entende-se que o *graffiti* urbano, como expressão artística, genuinamente efêmera, pode ser apagado, mas a guarda de suas representações imagéticas lhe confere a designação de registro de memória.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, A. C.

2004 O Grafite como canal alternativo de informações: caminhos para uma discussão interdisciplinar em Ciência da Informação. *Revista de Iniciação Científica da FFC*. 4:3 (2004) 8-15.

ARGAN, G. C.

2005 *História da arte como história da cidade*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAMPOS, R.

2012 A Pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. *Revista Famecos*. [Em linha]. 19:2 (2012) 543-566. [Consult. 15 jan. 2018]. Disponível em:
<https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/2656>.

CAMPOS, R.

2010 *Porque pintamos a cidade?: Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*. Lisboa: Fim de Século, 2010.

CAMPOS, R. M. O.

2007 *Pintando a cidade: uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*. Lisboa, 2007. Tese de Doutorado em Antropologia - Universidade Aberta.

CARNEIRO, S.

2011 *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CINCO PROPOSIÇÕES...

2008 Cinco proposições sobre memória social. *Revista Morpheus*. [Em linha]. 7:13 (2008). [Consult. 23 out. 2018]. Disponível em: <https://seer.unirio.br/morpheus/article/view/4815>.

COELHO NETTO, J. Teixeira

1973 *Introdução da teoria da informação estética*. Petrópolis: Vozes, 1973.

FIorentini, D.; Lorenzato, S.

2009 *Investigação em educação matemática: percursos teóricos e metodológicos*. 3ª ed. Campinas: Autores Associados, 2009.

GIL, A. C.

2002 *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GITAHY, C.

1999 *O Que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GONDAR, J.

2016 Cinco proposições sobre memória social. *Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social*. [Em linha]. 9:15 (2016) 19-39. [Consult. 1 jun. 2018]. Disponível em: <https://goo.gl/P8PJ6m>.

GONDAR, J.

2008 Memória individual, memória coletiva, memória social. *Revista Morpheus: Estudos Interdisciplinares em Memória Social*. [Em linha]. 7:13 (2008). [Consult. 23 out. 2018]. Disponível em: <https://seer.unirio.br/morpheus/article/view/4815>.

KARAMUFTUOGLU, M.

2006 Information Arts and Information Science: time to unite? *Journal of the American Society for Information Science and Technology*. [Em linha]. 57 (2006) 1.780-1.793. [Consult. 20 dez. 2024]. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/asi.20381>.

KILOMBA, G.

2019 *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LE GOFF, J.

2003 *História e memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2003.

MAIMONE, G. D.

2007 *Estudo do tratamento informacional de obras artístico-pictóricas: cenário paulista: análises e propostas*. Campinas, 2007.
Dissertação de Mestrado em Ciência da Informação - Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

NASCIMENTO, A.

1980 *O Quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

OLIVEIRA, E. B.; RODRIGUES, G. M.

2009 As Concepções de memória na Ciência da Informação no Brasil: estudo preliminar sobre a ocorrência do tema na produção científica. *Ponto de Acesso*. [Em linha]. 3:3 (2009) 216-239. [Consult. 20 dez. 2024]. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaici/article/view/3613/2745>.

OLIVEIRA, S.

2023 Conheça Jeff Alan, que pinta a ‘coragem de sonhar’ nas telas. *Revista TAG*. [Em linha]. (2023). [Consult. 10 abr. 2025]. Disponível em: <https://xurl.ooo/826f3>.

PANOFSKY, E.

1991 *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PERNAMBUCO. Tribunal de Contas do Estado

2025 *Ganha mural com desenhos que homenageiam arte popular: Tribunal de Contas do Estado de Pernambuco*. [Em linha]. 2025. [Consult. 12 abr. 2025]. Disponível em: <https://www.tcepe.tc.br/internet/index.php/noticias/222-2019/setembro/4902-tce-inaugura-mural-com-artes-que-homenageiam-j-borges-e-chico-science>.

PONTES A. M. L.; OLIVEIRA, C. M. S.

2012 A Obra de arte como fonte histórica: Frans Post e sua relação com o novo mundo. In ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 13º, Paraná, 2012 - *Anais eletrônicos...* Paraná: ANPUH, 2012, p. 1-6. [Consult. 11 dez. 2024]. Disponível em: <https://slink.com/oRnZ6>.

SALLES, C.

2008 *Redes de criação: construção da obra de arte*. 2ª ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SAMPAIO, D. A.

2014 Reflexões sobre representação da informação memorialística: uma análise a partir dos aspectos da cultura. In MOTA, A. R. S. - *Versados em Ciência da Informação*. João Pessoa: Imprell, 2014, p. 99-119.

STAHL, J.

2009 *Street art*. Colônia: H. F. Ullmann, 2009.

WERNECK, R. M. L.

2000 Ciência da Informação e arte: uma perspectiva histórica. In *Interdiscursos da Ciência da Informação: arte, museu e imagem*. Org. Maria Nélida González de Gómez, Lena Vania Ribeiro Pinheiro. Rio de Janeiro: IBICT, DEP, DDI, 2000, p. 59-74.

Georgia Ramine Silva de Lira | georgia.ramine@ufpe.br

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil

Hélio Márcio Pajeú | helio.pajeu@ufpe.br

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil

Diego Andres Salceo | diego.salcedo@ufpe.br

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Brasil