



# TENDÊNCIAS ATUAIS E PERSPETIVAS FUTURAS EM ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO

ATAS DO III CONGRESSO ISKO ESPANHA-PORTUGAL  
XIII CONGRESSO ISKO ESPANHA

*Universidade de Coimbra, 23 e 24 de novembro de 2017*

Com a coordenação de

---

Maria da Graça Simões, Maria Manuel Borges

TÍTULO

Tendências Atuais e Perspetivas Futuras em Organização do Conhecimento: atas do III Congresso ISKO Espanha e Portugal - XIII Congresso ISKO Espanha

COORDENADORES

Maria da Graça Simões  
Maria Manuel Borges

EDIÇÃO

Universidade de Coimbra. Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX - CEIS20

ISBN

978-972-8627-75-1

ACESSO

<https://purl.org/sci/atas/isko2017>

COPYRIGHT

Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt>)

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE



FLUC FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA



CEIS 20  
CENTRO DE ESTUDOS  
INTERDISCIPLINARES  
DO SÉCULO XX  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

**FCT**

Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

PROJETO UID/HIS/00460/2013



## REPRESENTAÇÃO DOCUMENTAL DE GRAFFITI COMO PATRIMÔNIO CULTURAL: PROPOSTA METODOLÓGICO-CONCEITUAL

Zaira Regina Zafalon<sup>1</sup>, Fábio Rogério Batista Lima<sup>2</sup>, Paula Regina Ventura Amorim Gonzalez<sup>3</sup>,  
Paula Regina Dal'Evedove<sup>4</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal de São Carlos, [zaira@ufscar.br](mailto:zaira@ufscar.br)

<sup>2</sup>Universidade Estadual Paulista, [fabio.robal@yahoo.com.br](mailto:fabio.robal@yahoo.com.br)

<sup>3</sup>Universidade Estadual de Londrina, [paulaventuramorim@gmail.com](mailto:paulaventuramorim@gmail.com)

<sup>4</sup>Universidade Federal de São Carlos, [dalevedove@ufscar.br](mailto:dalevedove@ufscar.br)

**RESUMO** Questões acerca do patrimônio cultural têm sido amplamente discutidas tanto por conta da ampliação de conceitos relacionados ao patrimônio quanto aqueles vinculados à cultura. O *graffiti* é considerado uma forma de manifestação artística em espaços públicos, popularmente definidos como um tipo de inscrição feita em paredes. Em decorrência do aspecto efêmero do *graffiti* a pesquisa é apresentada com o objetivo de propor um modelo de representação documental de *graffiti* tendo em vista a garantia de sua consolidação enquanto patrimônio cultural, com suas características descritivas, culturais, espaço-temporais e ideológicas. Como método foram utilizados elementos previstos na análise semiótica aplicada (cores, linhas, superfícies, formas e luzes) e na análise facetada rangathaniana (personalidade, matéria, energia, espaço e tempo). O modelo proposto para a Representação Documental de *Grffiti* apresenta a representação imagética do *graffiti* em fotografias, o que viabiliza sua preservação como patrimônio cultural, e nove metadados, como elementos da representação documental: Título, Artista, Criação, Citação cultural, Citação espaço-temporal, Citação ideológica, Descrição, Resumo e Palavras-chave.

**PALAVRAS-CHAVE** *Grffiti, Patrimônio Cultural, Representação Documental, Representação Imagética.*

**ABSTRACT** Issues concerning cultural heritage have been widely discussed due to the broadening of concepts related to heritage as well as those related to culture. *Grffiti* is considered a form of artistic expression in public spaces, popularly defined as a type of inscription done on walls. Due to the ephemeral aspect of *graffiti*, the study is presented with the objective of proposing a model of documentary representation of *graffiti*, in order to guarantee its consolidation as a cultural heritage, with its descriptive, cultural, spatiotemporal and ideological characteristics. The elements used in the methodology were applied semiotic analysis (colors, lines, surfaces, shapes and lights) and Ranganathanian faceted analysis (personality, matter, energy, space and time). The proposed model for the Documentary Representation of *Grffiti* presents the image representation of the *graffiti* in photographs, which allows its preservation as a cultural heritage, and nine types of metadata, as elements of documentary representation: Title, Artist, Creation, Cultural citation, Spatiotemporal citation, Ideological citation, Description, Summary and Keywords.

**KEYWORDS** *Grffiti, Cultural Heritage, Documentary Representation, Image Representation.*

**COPYRIGHT** Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt>)

## INTRODUÇÃO

A relação entre patrimônio e cultura há muito se discute, principalmente quando se considera a expressão *bens culturais*, haja vista o fato de que remete à materialidade, à permanência, à preservação.

Nesse universo, as questões conceituais relacionadas ao patrimônio cultural têm sido ampliadas. Se, em meados do século XX o patrimônio cultural relacionava-se às “[...] obras monumentais, obras de arte consagradas, propriedades de grande luxo associadas às classes dominantes, [...]”, tomou-se, depois, outra perspectiva, com aspectos além da materialidade, tais como “a música, a literatura, a dança” e o “legado cultural das minorias [...] contado através da história social”. (Corso, 2004, p. 30).

A Convenção sobre a Salvaguarda do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural (UNESCO, 1972) considera como patrimônio cultural:

Os monumentos. – Obras arquitectónicas, de escultura ou de pintura monumentais, elementos de estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas e grupos de elementos com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;

Os conjuntos. – Grupos de construções isoladas ou reunidos que, em virtude da sua arquitectura, unidade ou integração na paisagem têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência;

Os locais de interesse. – Obras do homem, ou obras conjugadas do homem e da natureza, e as zonas, incluindo os locais de interesse arqueológico, com um valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico.

No mesmo documento está definida a obrigação do Estado em “assegurar a identificação, protecção, conservação, valorização e transmissão às gerações futuras do patrimônio cultural e natural [...]” (UNESCO, 1972). Tendo em vista que a Convenção indica que os Estados devem envidar esforços para “desenvolver os estudos e as pesquisas científicas e técnica e aperfeiçoar os métodos de intervenção que permitem a um Estado enfrentar os perigos que ameaçam o seu patrimônio cultural e natural” (UNESCO, 1972), apresenta-se a seguinte questão de pesquisa: como garantir a recuperação do *graffiti* enquanto patrimônio cultural, tendo em vista sua característica efêmera?

Apresenta-se, assim, como objetivo desta pesquisa propor um modelo de representação documental de *graffiti* tendo em vista a garantia de sua consolidação enquanto patrimônio cultural, com suas características descritivas, culturais, espaço-temporais e ideológicas.

Interessa-se pelo *graffiti* enquanto documento objeto desta pesquisa visto que, ao longo da história da humanidade, a arte esteve sempre presente como forma de expressão, embora as técnicas de produção criadas pelo homem variassem bastante em épocas e lugares. “Nenhuma sociedade deixou de produzir arte, por mais baixo que tenha sido seu nível de existência material” (Farthing, 2011). Sob a influência de diferentes circunstâncias, a arte e toda a sociedade sofreram e ainda sofrem transformações, pois estão interligadas (Farthing, 2011; Lima & Santos, 2014).

Pinturas rupestres, esculturas rudimentares, pinturas ornadas por diversos tipos de pigmentos orgânicos, o uso da tecnologia da informática para produção e reprodução de pinturas ‘eletroeletrônicas’, ‘imagens de terceira geração’ e também o *graffiti* (*street art*) levaram o homem comum e o artista a se sentirem instigados a registrar e, através de seus impulsos criativos, transformar em arte, formas e imagens, assentadas em diversos tipos de suportes (Plaza, 1993; Couchot, 2003; Lima, Santos & Francisco, 2016).

A origem do *graffiti* remonta à pré-história, das pinturas rupestres aos escritos e desenhos das civilizações antigas (Grécia, Roma, Egito, Pompéia, Monumentos Maias e Astecas, etc.), passando pelas inscrições corporais (escarificações e tatuagens) encontradas em diversas tribos indígenas (Riout et al., 1985). Sua etimologia deriva do Grego *graphein*, verbo que significa escrever, desenhar. O conceito moderno de *graffiti* vem do italiano *graffito* (no plural *graffiti*). Esse tipo de manifestação artística atravessou séculos, mostrou-se uma prática presente nas mais diferentes civilizações e vem ganhando novas formas, estilos e suportes (Lima, Santos & Francisco, 2016).

O *graffiti* é considerado uma forma de manifestação artística em espaços públicos, popularmente definidos como um tipo de inscrição feita em paredes. De acordo com a literatura e alguns teóricos da área, o *graffiti* surgiu no início da década de 1970, em Nova York, Estados Unidos (Cooper & Chalfant, 1984; Castleman, 1982; Lima, Santos & Francisco, 2016). O *graffiti* norte-americano, segundo Campos (2013), deriva da cultura *hip-hop* emergente no período, a qual correspondia à expressão visual de um movimento composto igualmente pela vertente musical (Dj e Mc) e de dança (*breakdance*). Este movimento é o veículo de comunicação usado para expor a realidade das ruas.

No Brasil, o *graffiti* começou a se fixar no final da década de 1970, em São Paulo. Os artistas brasileiros, não satisfeitos com o *graffiti* norte-americano, começaram a incrementar a arte com um toque brasileiro. Nos dias de hoje, o estilo do *graffiti* brasileiro é reconhecido entre os melhores do mundo. A figura 1 apresenta o painel *Gigante de Boston e Greenway*, de Os Gêmeos, pintado em Boston, a convite do Instituto de Arte Contemporânea. O local do mural é particularmente especial por estar situado diretamente em frente à principal estação ferroviária e do edifício da Reserva Federal, bem como na Greenway (Spinelli, 2007; Ventura, 2009; Campos, 2009; Lima, Santos & Francisco, 2016).



Figura 1. Gigante de Boston e Greenway (OS GÊMEOS, 2012).

Muitas polêmicas giram em torno desse movimento artístico, pois, de um lado, o *graffiti* é desempenhado com qualidade artística e, por outro lado, não passa de poluição visual e vandalismo. No Brasil, é comum distinguir *graffiti* de pichação, sendo que o primeiro está associado a uma prática de natureza artística, enquanto o segundo é, basicamente, entendido como uma expressão ilegal sem motivação estética (Spinelli, 2007; Ventura, 2009; Campos, 2009; Lima, Santos & Francisco, 2016).

A questão entre *graffiti* e pichação não está em definir o que é ou não arte. Isto se configuraria como uma arbitrariedade. Do ponto de vista do patrimônio compreende-se que danificá-lo é crime, mas a questão vai além, visto que os que vivem em centros urbanos modernos estão expostos tanto às

diversidades culturais, étnicas, de gênero, etc., quanto aos problemas de falta de regulamentação relacionada à depredação de patrimônios e ao empilhamento e massificações propagandistas de *outdoors*, faixas, cartazes, *banners*, com imagens de contradições sociais até comuns nas megalópoles (Lima, Santos & Francisco, 2016).

O *graffiti*, a pintura em mural, o estêncil, as *tags* (assinaturas), a pichação, o *skate*, o *hip-hop*, o *rap*, etc., são marcas culturais das metrópoles, que se configuram com situações limítrofes entre o mundo lícito e idealizado e o ilícito e brutal. A grafia do *graffiti* pode ter características que variam do protesto, da ironia, da frase de resistência político-cultural, à recuperação física e mental de uma identidade perdida (Lima, Santos & Francisco, 2016). De todo modo, o *graffiti* significa a maneira que alguns encontram para expressar sua indignação.

Compreende-se que a representação documental, por sua característica de voltar-se para fins de recuperação e acesso aos documentos, seja o processo que preveja mecanismos para que o *graffiti* possa ser garantido como patrimônio cultural. A representação documental configura-se como uma proposta para garantir a recuperação da informação e da consolidação do *graffiti* enquanto patrimônio cultural haja vista o fato de recorrer à representação imagética do *graffiti* (com a fotografia como representação de nível simples) e aos aspectos inerentes à própria representação documental (como representação de nível complexo, por favorecer a recuperação e o acesso aos documentos).

Nesse contexto, entende-se que a Semiótica na concepção do teórico e filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914), aplicada aos estudos de representação documental, favorece uma melhor sistematização do processo de significação e sentido do *graffiti* na qualidade de signo que representa o mundo concreto dos objetos visuais. Enquanto registro sígnico, o *graffiti* congrega informações intimamente relacionadas às questões socioculturais, o que o torna produto da cultura contemporânea. Assim, se materializa como uma representação visual, fruto de uma representação mental. Isto porque, “não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham origem no mundo concreto dos objetos visuais” (Santaella & Noth, 2005, p. 15).

Uma vez registrado em um suporte passível de acesso e recuperação, torna-se possível descrever a natureza sígnica do *graffiti* mediante aplicação de procedimentos de significação e interpretação, com fins de representação documental.

Nas palavras de Pato (2014, p. 488),

As características físicas dos documentos imagéticos guardam um primeiro nível de informação, tais como tipo, cor, dimensões. A indexação por esses atributos intrínsecos é baseada em conteúdo. No segundo nível, há um processo de “tradução” da substância intelectual dos suportes e da representação das mensagens por meio de signos. Essa indexação é produzida por humanos e baseada em conceitos [...].

Transposto para um documento fotográfico, as estratégias empregadas para a representação imagética podem ser consideradas em uma proposta metodológica própria para o *graffiti*. Na literatura especializada da área, a fotografia é fundamentada em estudos que oferecem técnicas de análise e de interpretação de imagens para fins documentais e que consideram o contexto de produção e recepção, elementos que vão além do significado manifesto (Panofsky, 1979; Smit, 1989; Smit, 1996; Manini, 2002; Manini, 2004). Sontag (1981) discute as múltiplas significações possíveis do documento fotográfico. Considera-se, nesse cenário, que as categorias rangianthianas ampliem as capacidades de

análise e observação dos elementos concretos, tal como observado por Costa (2008), que expandiu a perspectiva da análise de conteúdo de imagens ao congregar as categorias básicas da didática retórica (quem, como, que, onde, quando), empregadas para a análise documental de imagens, às cinco categorias essenciais de Ranganathan – personalidade, matéria, energia, espaço e tempo.

As semelhanças conceituais entre as categorias rangathanianas e retóricas viabilizam “[...] um alargamento teórico e uma indicação de parâmetros para se estabelecer procedimentos metodológicos e fazer análise de documento iconográfico ou imagético” (Costa, 2008, p. 99). Este recurso de ampliação categórica tem potencial de gerar uma representação documental em que as funções sociais do objeto ou ideia categorizada sejam contempladas, característica imprescindível para a atividade representacional do *graffiti*, enquanto signo humano produzido socialmente, reflexo de determinada cultura.

É importante destacar que o modelo aqui proposto reflete um direcionamento conceitual e metodológico que revisita as abordagens tradicionais da Ciência da Informação, que trabalham com a leitura e análise de documentos imagéticos, sendo oportuno pesquisas complementares que aprofundem o entendimento acerca das relações entre os signos semióticos de documentos não verbais, conforme proposto por Pato (2014).

Reconhece-se que as unidades de informação, merecidamente aquelas consagradas como instituições de património cultural, assumem-se como agentes sociais de comunicação. Assim, entende-se que a representação documental seja atividade fundamental para o estabelecimento do processo comunicativo entre tais unidades e o público a que se destina, pautando-se, para tanto, na conveniência do usuário.

Zafalon e Dal’Evedove (2016) afirmam que

A representação documental requer, portanto, conhecimento do público a que se destina, das especificidades do gênero e do formato dos documentos de que dispõe e dos procedimentos, metodologias e instrumentos a serem utilizados na representação dado que, por meio de elementos representativos do documento, é possível promover busca e recuperação dos mesmos de modo a manter o acesso garantido.

Desse modo, é por meio de uma proposta de representação documental, que recorre a todos os aspectos dos recursos informacionais, tanto descritivos quanto de conteúdo cultural, espaço-temporal e ideológico, que se torna possível a materialização e a imanência dos *graffiti*.

Garrido Arilla (1999) considera a representação documental como o processo de descrição de elementos que permitem identificar e estabelecer formas de recuperação de um recurso informacional. Assim, a descrição bibliográfica é a ação na qual se expõem elementos de unidades informativas que permitem reconhecer e particularizar formalmente um documento em referências específicas que aludem os dados externos do documento e se distinguem dos restantes. Zafalon (2012, p. 68) afirma que “representação da informação é, portanto, o ato de articular formas de descrição a partir de instrumentos que permitam tornar cognoscível um recurso informacional sem que seja necessário recorrer ao documento original para identificá-lo.”

## METODOLOGIA

A presente pesquisa, de natureza aplicada, propõe um modelo de representação do *graffiti*, para que seja garantida sua recuperação como uma arte que compõe o patrimônio cultural brasileiro.

Nesse contexto, o desenvolvimento do trabalho consistiu em um estudo teórico exploratório e descritivo. O caráter exploratório e descritivo permitiu a análise do tema e a construção do conhecimento teórico. Segundo Köche (2003, p. 126), os estudos exploratórios desencadeiam “[...] um processo de investigação que identifica a natureza do fenômeno e apontam características essenciais das variáveis que se quer estudar”.

Para o desenvolvimento da pesquisa recorreu-se aos procedimentos de pesquisa bibliográfica e documental, visto que se explorou o trabalho publicado sobre o tema estudado e às características inerentes ao documento em análise. (Lakatos & Marconi, 2001).

Na perspectiva de abordagem do problema, a pesquisa é qualitativa, pois trabalha com observações, descrições e interpretações que, segundo Gerhardt e Silveira (2009), ao se utilizar o método qualitativo o pesquisador busca explicar o porquê das coisas, exprimindo o que convém ser feito.

Para a análise dos dados coletados, utilizou-se a análise de conteúdo que se configura como: “[...] um conjunto de técnicas de análise das comunicações, que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens.” (Bardin, 2006, p. 38). Bardin (2006) pontua, ainda, que a análise de conteúdo desenvolve-se em três fases, as quais foram contempladas nesse trabalho: 1. pré-análise: consistiu no contato e organização dos dados relativos ao *graffiti* possibilitando sua sistematização; 2. exploração do material: feita a partir da exploração do material coletado, definida sua categoria e identificado seu contexto; e 3. tratamento dos resultados, inferências e interpretações: desenvolvido a partir da análise do *graffiti* e pela proposição de sua representação documental, pois, ainda que uma arte com caráter efêmero, deve ter garantida sua recuperação e consolidação como patrimônio cultural.

## RESULTADOS


Para que fosse possível alcançar o objetivo de propor um modelo de representação documental para *graffiti*, foram identificados os elementos previstos na análise semiótica aplicada (cores, linhas, superfícies, formas e luzes), proposta por Santaella (2010), e na análise facetada proposta por Ranganathan: personalidade, matéria, energia, espaço e tempo. A construção desta pesquisa foi baseada no entendimento de que o emprego das categorias essenciais propostas por Ranganathan viabiliza um aprofundamento na análise documental de recursos imagéticos. Neste sentido, as categorias ranganathanianas foram relacionadas às categorias informacionais que sustentam a análise documental de imagens (COSTA, 2008). De modo prático, o modelo “Representação documental de *graffiti*” apresenta nove elementos de metadados, a saber: Título, Artista, Criação, Citação cultural, Citação espaço-temporal, Citação ideológica, Descrição, Resumo e Palavras-chave.

Em “título” acrescenta-se uma designação que identifica o *graffiti* pelas suas características principais na cena, de modo que seja objetivo e de fácil identificação do contexto. No campo “artista” insere-se o autor da obra. Em “criação”, são preenchidos dados relativos à data específica de criação, ou possível



década ou século. O preenchimento deste campo foi baseado no Código de Catalogação Anglo-Americano (AACR2), por reunir o conjunto de regras para a descrição bibliográfica, especificamente no capítulo 1 “regras gerais para descrição”. No campo referente à “citação cultural” o pesquisador insere trechos que permitem especificar o contexto de criação do *graffiti*. Em “citação espaço-temporal” são identificadas questões referentes ao período de criação do *graffiti*, com informações de localização do tipo de prédio no qual o *graffiti* foi inscrito. Este campo foi criado porque o *graffiti* não se encontra somente em locais pré-determinados (somente em prédios, podendo constituir murais em túneis ou em arcos de pontes, por exemplo) e este dado de localização facilita a identificação de qual ponto da rua ele está instalado. Sugere-se a inclusão de informações de geolocalização, uma vez que as coordenadas geográficas favorecem a localização do *graffiti* nas ruas, e que podem ser identificadas a partir de dados EXIF da imagem fotográfica do *graffiti*. Em “citação ideológica” identificam-se questões que envolvem a concepção crítica e ideológica da proposta artística do *graffiti*. Para o campo “descrição” adotou-se o AACR2 para informações acerca da especificação do *graffiti*, como quantidade de imagens que compõem o *graffiti* em si, bem como as especificações do mesmo, como a indicação de cores (em relação às regras de descrição física, agrupadas em regras do tipo x.5, onde ‘x’ designa o capítulo a ser consultado). Em “resumo” é relatado de forma minuciosa a característica física do *graffiti*, com os dados que reportam especificamente às categorias rangianthianas: personagem, matéria, energia, espaço e tempo que participam da cena. Por fim, no campo “palavras-chave” indicam-se os principais termos correspondentes à cena, vistos no campo “resumo” e também pelas terminologias extraídas mediante a análise facetada.

Para fins de exemplificação, a proposta de representação documental do *graffiti* pode ser analisada no quadro abaixo:

<i>Documento imagético</i>	<i>Elementos de metadados</i>	<i>Metadados</i>
	<i>Título</i>	<i>Gigante de Boston e Greenway</i>
	<i>Artista</i>	<i>Os Gêmeos</i>
	<i>Criação</i>	<i>2012</i>
	<i>Citação cultural</i>	<p>“Como muitas das obras de arte famosas que a precederam, o colorido mural que domina um parque em frente da principal estação ferroviária de Boston, na costa leste dos Estados Unidos, provoca alguma controvérsia. A pintura de 21 metros por 21 metros [...] mostra uma figura usando roupas brilhantes que não combinam entre si e com o rosto envolto no que parece ser um véu, mostrando apenas seus olhos vesgos. O trabalho [...] se tornou motivo de polémica quando a estação local da rede de TV Fox divulgou declarações de pedestres que passavam pelo local e criticavam a figura mascarada, que lembra um cartum. Alguns a consideraram ameaçadora e pediram que fosse removida do local.” (Fonte 1). “A figura enorme de um menino descalço, grafitada no sistema de ventilação do túnel Dewey, no centro de Boston, tem inspirado um movimento popular contrário ao mural assinado pelos grafiteiros brasileiros Otavio e Gustavo Pandolfo, conhecidos como Os Gêmeos. De acordo com a agência de notícias Reuters, cidadãos exigem a extinção de The Giant of Boston (O Gigante de Boston, na tradução livre) por acreditarem que o menino descalço se parece com um terrorista, já que está com o rosto todo, com exceção dos olhos, coberto por uma camiseta.” (Fonte 2).            Fonte 1:  <a href="http://br.reuters.com/article/entertainmentNews/idBRSPPE87800720120809">http://br.reuters.com/article/entertainmentNews/idBRSPPE87800720120809</a></p>

		Fonte 2: <a href="http://veja.abril.com.br/entretenimento/grafite-de-os-gemeos-e-chamado-de-terrorista-nos-eua/">http://veja.abril.com.br/entretenimento/grafite-de-os-gemeos-e-chamado-de-terrorista-nos-eua/</a>
	Citação espaço-temporal	Praça Dewey, centro de Boston (100 Cambridge St., Boston, MA, EUA) “EUA, 2012. OS GEMEOS foram convidados pelo Instituto de Arte Contemporânea em Boston para pintar um mural e participar de uma exposição com curadoria de Pedro Alozo. Esta foi a primeira exposição solo de OS GEMEOS no museu ICABoston. O local do mural é particularmente especial por estar situado diretamente em frente à principal estação ferroviária e do edifício da Reserva Federal, bem como na Greenway.” (Fonte 1) Fonte 1: <a href="http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/instituto-de-arte-contemporanea-gigante-de-boston-e-greenway-eua/">http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/instituto-de-arte-contemporanea-gigante-de-boston-e-greenway-eua/</a>
	Citação ideológica	“As obras de Os Gêmeos apresentam características como o tom lúdico, as cores intensas, as formas com superfícies decoradas com xadrezes, listras, estampas e floridos, o uso da cor amarela para efeito de chamar a atenção do público, como usada pelas placas de trânsito se fazem presentes em seus personagens.” (Fonte: LIMA, 2012). LIMA, F. R. B. Imagem e tecnologia: webmuseu de arte. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação)- Universidade Estadual Paulista, Marília, 2012.

	Descrição	1 graffiti : látex : spray : molde vasado : color. ; 21 x 21 m
	Resumo	Graffiti, com dimensões de 21x21m. Retrata um personagem, com os olhos semicerrados, pupila pequena, sentado, com cotovelos apoiados no chão, pernas dobradas. Na cabeça está uma camisa ou um casaco vermelho, o qual cobre, parcialmente, o nariz e a boca. A camisa, de manga longa, com punho marrom, apresenta a cor verde como predominante no tecido estampado. O cinto é vermelho. A calça, com punho azul próximo aos tornozelos, é xadrez, com azul e vermelho predominantes. Está descalço, com o pé direito sobreposto ao pé esquerdo.
	Palavra-chave	Gigante. Boston. Os Gêmeos. Instituto de Arte Contemporânea.

## CONCLUSÕES

Ao agregar as características da representação intrínseca e extrínseca do *graffiti* enquanto recurso imagético com vistas à representação documental, o modelo proposto alia as exigências necessárias para a interoperabilidade e a troca de registros bibliográficos, estabelecendo uma dinâmica expressiva entre os metadados descritivos, os metadados de assunto, além de metadados culturais, espaço-temporais e ideológicos.

O modelo “Representação documental de *graffiti*” apresenta nove elementos de metadados, a saber: Título, Artista, Criação, Citação cultural, Citação espaço-temporal, Citação ideológica, Descrição, Resumo e Palavras-chave.

Esta relação viabiliza a preservação e perpetuidade do *graffiti* como patrimônio cultural, por conta da representação imagética do *graffiti* em fotografias, e de mecanismos de recuperação, acesso, uso e apropriação do recurso imagético pelos sujeitos nos diferentes sistemas de informação, por conta da representação documental.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bardin, L. (2002). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições Setenta.
- Campos, R. (2009) Movimentos da imagem no graffiti: das ruas da cidade para os circuitos digitais. In: Carmo, R.; Simões, J. *A produção das mobilidades: redes, espacialidades e trajectos*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Castleman, C. (1982) *Getting up: subway graffiti in New York*. Cambridge: Mit Press, 1982.
- Cooper, M. & Chalfant, H. (1984) *Subway Art*. Londres: Thames & Hudson.
- Corsi, E. (2004). Patrimônios histórico-culturais: uma nova perspectiva para o urbano e o rural através do turismo sustentável. *Caminhos de Geografia* (V. 2, ed. 10, pp. 22-34). Uberlândia. Recuperado em 12 janeiro, 2017 de <http://www.seer.ufu.br/index.php/caminhosdegeografia/article/viewFile/15323/8622>
- Costa, L. S. F (2008). *Uma contribuição da Teoria Literária para a análise de conteúdo de imagens publicitárias do fim do século XIX e primeira metade do século XX, contemplando aspectos da natureza brasileira*. Tese de doutorado, Universidade Estadual Paulista, Marília, SP, Brasil.
- Couchot, E. (2003) *A tecnologia na arte: da fotografia a realidade virtual*. Porto Alegre: Ed. UFRS.
- Farthing, S. (2011) *Tudo sobre arte: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Sextante.
- Garrido Arilla, M. R. (1999) *Teoría e historia de la catalogación de documentos*. Madrid: Síntesis.
- OS GÊMEOS. [*Gigante de Boston e Greenway*]. (2012) Recuperado em 01 de abril de 2017, de <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/instituto-de-arte-contemporanea-gigante-de-boston-e-greenway-eua/#!/5588>.
- Gerhardt, T. E. & Silveira, D. T. (Org.). (2009). *Métodos de pesquisa*. Porto Alegre: Ed. UFRGS.
- Köch, J. C. (2003). *Fundamento da metodologia científica: Teoria da ciência e prática da pesquisa*. (21.ed.). Petrópolis: Vozes.
- Lakatos, E. M. & Marconi, M. A. (2001). *Fundamentos de metodologia científica*. (4.ed.). São Paulo: Atlas.
- Lima, F. R. B. (2012). *Imagem e tecnologia: webmuseu de arte*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista, Marília, SP, Brasil.
- Lima, F. R. B., Santos, P. L. V. A. C. & Francisco, J. B. (2016, Novembro) Superfícies alteradas: a condição dos grafites nos espaços urbanos de São Paulo. *Anais do Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*. Salvador, BA, Brasil, 17. Recuperado em 30 março, 2017, de <http://basessibi.c3sl.ufpr.br/brapci/index.php/article/download/50180>.
- Lima, F. R. B. & Santos, P. L. V. A. C. (2014) Museu e suas tipologias: o webmuseu em destaque. *Informação & Sociedade: Estudos*, (V. 24, ed. 2, pp. 57-68) João Pessoa. Recuperado em 25 fevereiro, 2016, de <http://www.ies.ufpb.br/ojs/index.php/ies/article/view/16244/11491>

- Manini, M. P. (2004). Análise documentária de fotografias: leitura de imagens incluindo sua dimensão expressiva. *Cenário Arquivístico: Revista da Associação Brasileira de Arquivologia*, (V. 3, ed. 1, pp. 16-28) Brasília.
- Manini, M. P. (2002). *Análise documentária de fotografias: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil. Recuperado em 14 junho, 2017, de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27143/tde-23032007-111516/pt-br.php>.
- Pato, P. R. G. (2014). Ícone, índice e símbolo, fundamentos para ler e organizar a informação em imagens. *Anais do Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, Belo Horizonte, MG, Brasil.
- Ponofsky, E. (1979). *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. (2.ed). São Paulo: Perspectiva.
- Riout, D. et al. (1985) *Le livre Du Graffiti*. Paris: Alternatives.
- Santaella, L. & Nöth, W. (2005). *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.
- Spinelli, L. (2007) Pichação e comunicação: um código sem regra. *Logos: Comunicação & Universidade*, (V. 14, ed. 26, pp. 111-121) Rio de Janeiro. Recuperado em 19 junho, 2016, de <http://www.logos.uerj.br/PDFS/26/08lucianospen.pdf>
- Smit, J. W (1989). *A análise da imagem: um primeiro plano*. In: Smit, Johanna Wilhelmina (coord.). *Análise documentária: a análise da síntese*. (2.ed). Brasília: IBICT.
- Smit, J. W (1996). *A representação da imagem*. *INFORMARE: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação*, (V. 2, ed. 2, pp. 28-36) Rio de Janeiro.
- Sontag, S. (1981). *Ensaio sobre a fotografia*. Tradução de Joaquim Paiva. (2.ed). Rio de Janeiro: Arbor.
- UNESCO. (1972) *Convenção sobre a Salvaguarda do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural*. 1972. Recuperado em 30 março, 2017, de <http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>.
- Ventura, T. (2009). Hip-hop e graffiti: uma abordagem comparativa entre Rio de Janeiro e São Paulo. *Análise Social*, (192), p. 605-634. Recuperado em 19 junho, 2016, de [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0003-25732009000300007&lng=pt&tlng=pt](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0003-25732009000300007&lng=pt&tlng=pt).
- Zafalon, Z. R. (2012) *Scan for Marc: princípios sintáticos e semânticos de registros bibliográficos aplicados à conversão de dados analógicos para o Formato MARC21 bibliográfico*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista, Marília, SP, Brasil.
- Zafalon, Z. R. & Dal'Evedove, P. R. (2016, Novembro) Representação documental: pesquisa e ensino. *Anais do Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, Salvador, BA, Brasil, 17. Recuperado em 30 março, 2017, de <http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/enancib2016/enancib2016/paper/viewFile/4176/2391>