



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Sociais Aplicadas
Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação

Allini Paulini Nascimento Silva Chagas

Muito além do que se vê: representação imagética das xilogravuras de Nena Borges

João Pessoa, PB
2024

ALLINI PAULINI NASCIMENTO SILVA CHAGAS

Muito além do que se vê: representação imagética das xilogravuras de Nena Borges

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal da Paraíba, em nível de Mestrado Acadêmico, como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Ciência da Informação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Elizabeth Baltar Carneiro de Albuquerque

Área de Concentração:

Informação, Conhecimento e Sociedade

Linha de Pesquisa:

Organização, Representação, e Tecnologias da Informação

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C433m Chagas, Allini Paulini Nascimento Silva.
Muito além do que se vê : representação imagética
das xilogravuras de Nena Borges / Allini Paulini
Nascimento Silva Chagas. - João Pessoa, 2024.
108 f. : il.

Orientação: Maria Elizabeth Baltar Carneiro de
Albuquerque.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCSA.

1. Representação temática da informação. 2.
Representação imagética. 3. Xilogravura. 4. Nena
Borges. I. Albuquerque, Maria Elizabeth Baltar Carneiro
de. II. Título.

UFPB/BC

CDU 7.021.7(043)



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Sociais Aplicadas
Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Defesa nº 307

Ata da Sessão Pública de Defesa de Dissertação do(a) Mestrando(a) **ALLINI PAULINI NASCIMENTO SILVA CHAGAS** como requisito parcial e obrigatório para obtenção do grau de Mestre(a) em Ciência da Informação, Área de Concentração em Informação, Conhecimento e Sociedade e com Linha de Pesquisa em Organização, representação, e tecnologias da informação.

Aos vinte e um dias do mês de março de dois mil e vinte e quatro (21/03/2024), às dez horas, reuniu-se, no formato híbrido (presencial/remoto), na Sala de Videoconferências do Centro de Ciências Sociais Aplicadas, a banca examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação para avaliar o(a) candidato(a) ao Grau de Mestre(a) em Ciência da Informação na Área de Concentração em Informação, Conhecimento e Sociedade, o(a) mestrando(a) **ALLINI PAULINI NASCIMENTO SILVA CHAGAS**. A banca examinadora, foi composta pelos(as) professores(as): Dra. Maria Elizabeth Baltar Carneiro de Albuquerque (Presidenta/Orientadora), Dra. Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira - PPGCI/UFPB (Examinadora interna), Dra. Raimunda Fernanda dos Santos - UFRN/PPGCI/UEL (Examinadora Externa), Dra. Gracy Kelli Martins Gonçalves - PPGCI/UFPB (Suplente Interna) e Dr. Sale Mário Gaudêncio - UFERSA (Suplente externo). Dando início aos trabalhos, o(a) Professor(a) Dr.(a) Maria Elizabeth Baltar Carneiro de Albuquerque, Presidente(a) da Banca Examinadora, explicou aos presentes a finalidade da sessão e passou a palavra ao(à) discente para que fizesse oralmente a apresentação do trabalho de dissertação intitulado: **Muito além do que se ver: representação imagética das xilogravuras de Nena Borges**. Após a apresentação, o(a) candidato(a) foi arguido(a) na forma regimental pelos(as) examinadores(as). Respondidas todas as arguições, o(a) Professor(a) Maria Elizabeth Baltar Carneiro de Albuquerque, Presidente(a) da Banca Examinadora, acatou todas as observações da banca e procedeu para o julgamento do trabalho, concluindo por atribuir-lhe o conceito:

(X)Aprovado ()Indeterminado ()Reprovado.

Observações da Banca: Reconhece a excelência acadêmica no campo da Representação da Informação e da Cultura e, indica a publicação da dissertação no todo e em partes.

Proclamados os resultados e encerrados os trabalhos, eu, o(a) Professor(a) Dra. Maria Elizabeth Baltar Carneiro de Albuquerque, Presidente(a) da Banca Examinadora, lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos(as) participantes da banca.

João Pessoa, 21 de março de 2024.

Documento assinado digitalmente
 **MARIA ELIZABETH BALTAR CARNEIRO DE ALBUQUERQUE**
Data: 23/03/2024 07:38:37-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Dra. Maria Elizabeth Baltar Carneiro
deAlbuquerque**

Presidenta/Orientadora - PPGCI/UFPB

Documento assinado digitalmente
 **BERNARDINA MARIA JUVENAL FREIRE DE OLIVEIRA**
Data: 26/03/2024 13:54:42-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Profa. Dra. Bernardina Maria
Juvenal Freirede Oliveira**

Examinador(a) Interno(a) –
PPGCI/UFPB

Documento assinado digitalmente
 **RAIMUNDA FERNANDA DOS SANTOS**
Data: 25/03/2024 09:17:24-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. Raimunda Fernanda dos Santos
Examinador(a) Externo(a) -
UFRN/PPGCI/UEL

Dra. Gracy Kelli Martins Gonçalves -
Suplente Interno(a) - PPGCI/UFPB

Documento assinado digitalmente
 **ALLINI PAULINI NASCIMENTO SILVA CHAGAS**
Data: 02/04/2024 16:34:58-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. Sale Mário Gaudêncio
Suplente externo(a) – UFERSA

Allini Paulini Nascimento Silva Chagas
Mestrando (a)



*A todas as mulheres que fazem
da cultura popular o seu ofício.*



AGRADECIMENTOS

A consequência de quem tem um coração grato, é ter uma vida repleta da graça de Deus.

É a Deus, o autor da vida, a quem inicio agradecendo. Obrigada, Pai, por serdes tão bom e misericordioso em minha vida. Por terdes sido o meu conforto e esperança, quando eu desacreditei da minha capacidade durante o percurso. Agradeço também pelas pessoas que colocastes na minha trajetória acadêmica, pois elas me dão ânimo e, fazem-me acreditar ainda mais, que é por meio da educação que furamos a bolha do preconceito, desprivilégio e inoportunidade. A vós que sois o começo e fim de tudo, infinitamente obrigada.

À Nossa Senhora, mãe de Deus e minha, agradeço por ser a medianeira das infinitas graças derramadas em minha vida. Obrigada também, mãezinha, por terdes me doado um colo acolhedor, quando a ansiedade insistia em ser minha “fiel companheira”. A vós que sois um especial exemplo de fé, infinitamente obrigada.

Aos meus pais, Neves e Paulino, que aceitaram a missão de me trazer ao mundo e, possibilitaram-me, nas condições que foram possíveis, o acesso à educação. A minha mãe, em especial, enquanto vida eu tiver lhe serei grata, por toda parceria e disposição para tornar esse caminho mais leve. Ela que tantas aulas remotas participou comigo, literalmente por trás da tela, mas com a ânsia de aprender novas coisas, ladeia comigo, também, no recebimento desse título. A vocês que são a minha base sólida, infinitamente obrigada.

Ao meu esposo Ednaldo, meu amor, exemplo de estudante e professor dedicado, eu agradeço o inefável apoio e, por ter sido o meu fôlego quando este me veio a faltar nos dias não tão bons. Desfrutar da sua parceria neste período, em especial, é um recado diário de Deus dizendo o quanto me ama. A você que é o meu presente do céu, infinitamente obrigada.

Ao meu irmão Allan e sua família, agradeço por estarem presentes em todos os momentos e vibrarem de felicidade a cada conquista minha. A vocês que são o meu apoio constante, infinitamente obrigada.

A minha orientadora tão querida, Beth Baltar, agradeço a docilidade na condução do estudo e a amizade que vai além dos muros da Universidade. Obrigada por acreditar em mim e não medir esforços para me ver crescer academicamente. A você que é inspiração e companhia, infinitamente obrigada.

A professora Bernardina Freire, por quem tenho um carinho especial, agradeço as sábias palavras proferidas a cada encontro e, também, por ser essa profissional tão dedicada e inspiradora. A professora Raimunda Fernanda, agradeço a disponibilidade em contribuir de maneira riquíssima com a pesquisa. A vocês que são excelentes referências profissionais, infinitamente obrigada.

Aos professores Gracy Kelli e Mário Gaudêncio, por quem tenho grande admiração, agradeço a disponibilidade em cooperar com a realização desse projeto de vida. Inclusive com o sim que ofertaram para comporem a banca de avaliadores. A vocês que enriqueceram essa conquista, infinitamente obrigada.

Ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da UFPB, agradeço a oportunidade de qualificação e estrutura disposta para que esse sonho se concretizasse. De igual forma, aos docentes que integram esse programa e, os quais, tive chance de desfrutar momentos em sala de aula. A vocês que são fundamentais para essa educação continuada, infinitamente obrigada.

As amigas que foram construídas na turma “2022 – 2024”, agradeço o apoio, carinho e respeito que essa relação foi construída. Foi maravilhoso me sentir acolhida por tantos/as paraibanos/as queridos/as. Sobreviver aos altos e baixos inerentes da pós-graduação, tornou-se mais leve porque o nosso grupo “Divando na UFPB” está composto por pessoas especiais e, que dão força 24h por dia. A vocês, que fizeram a diferença nesse caminho trilhado, infinitamente obrigada.

A Ana Flor, o presente em forma de amizade que Deus me deu, agradeço por todo afeto, parceria e desespero (rsrs!) que construímos juntas; As amigas Bibliotecárias, Jaci e Luciene, com que partilho o dia a dia na Universidade de Pernambuco (UPE) e contribuíram diretamente para que eu pudesse alcançar esse objetivo e, os/as demais amigos/as que trouxeram confiança, palavras de ânimo e dispuseram uma escuta ativa e sensível. A vocês que são um essencial suporte (para a vida), infinitamente obrigada.

ΕΠΙΓΡΑΦΕ



RESUMO

Esta pesquisa debruça-se sobre a representação temática da informação imagética, mediante a análise das xilogravuras de Graciete Correia Borges, artisticamente conhecida como Nena Borges, a mais antiga Xilógrafa em atividade no Estado de Pernambuco. Para nortear o presente estudo, evidencia-se como ponto de partida o seguinte questionamento: como são representadas as temáticas das xilogravuras de Nena Borges? Esse cenário permite delimitar como objetivo geral, analisar as temáticas retratadas nas xilogravuras, experienciada nos três níveis de análise da imagem do método iconológico proposto por Erwin Panofsky. De forma mais específica os objetivos visam: Identificar os elementos que compõem estruturalmente as obras em análise a partir do nível pré-iconográfico; descrever a simbologia dos elementos e cenários identificados sob o prisma do nível iconográfico; contextualizar os aspectos históricos e culturais que caracterizam as temáticas das xilogravuras analisadas, com suporte do nível iconológico. Referencialmente, o arcabouço teórico se fundamenta no âmbito da representação temática e imagética da informação. Quanto ao percurso metodológico, este estudo configura-se objetivamente como uma pesquisa descritiva de cunho bibliográfico, que envolve uma abordagem qualitativa de natureza aplicada, numa perspectiva documental. Como instrumento de coleta de dados, foi utilizada a análise documental nas xilogravuras produzidas pela artista, disponíveis em formato online na plataforma Instagram. Os resultados expressam que a metodologia aplicada possibilitou uma análise mais aprofundada e interdisciplinar acerca dos assuntos contidos nas obras xilográficas. Ao realizar a descrição dos elementos e a interpretação, com base em fontes históricas, sociais e políticas, foi possível encontrar as respectivas temáticas representadas pela cultura popular: dança, brincadeira, música, tradições e figuras folclóricas. Concluindo, deste modo, que a xilogravura é uma fonte de informação imagética relevante para o processo representativo das manifestações culturais, especialmente no Nordeste brasileiro, onde cada traço talhado compõe uma figura que retrata a memória, os costumes e a construção identitária do seu povo.

Palavras – chave: Representação temática da informação; representação imagética; xilogravura; Nena Borges.

ABSTRACT

This research focuses on the thematic representation of image information, through the analysis of woodcuts by Graciete Correia Borges, artistically known as Nena Borges, the oldest woodcut artist in activity in the State of Pernambuco. To guide this study, the following question stands out as a starting point: how are the themes of Nena Borges' woodcuts represented? This scenario allows us to define the general objective of analyzing the themes portrayed in the woodcuts, experienced in the three levels of image analysis of the iconological method proposed by Erwin Panofsky. More specifically, the objectives aim to: Identify the elements that structurally make up the works under analysis from the pre-iconographic level; describe the symbology of the elements and scenarios identified from the perspective of the iconographic level; contextualize the historical and cultural aspects that characterize the themes of the woodcuts analyzed, supported by the iconological level. Referentially, the theoretical framework is based on the thematic and imagery representation of information. Regarding the methodological path, this study objectively configures itself as a descriptive research of a bibliographic nature, which involves a qualitative approach of an applied nature, from a documentary perspective. As a data collection instrument, documentary analysis was used on the woodcuts produced by the artist, available in online format on the Instagram platform. The results express that the applied methodology enabled a more in-depth and interdisciplinary analysis of the subjects contained in the woodcut works. By describing the elements and interpreting them, based on historical, social and political sources, it was possible to find the respective themes represented by popular culture: dance, games, music, traditions and folkloric figures. Concluding, therefore, that the woodcut is a source of image information relevant to the representative process of cultural manifestations, especially in the Brazilian Northeast, where each carved feature makes up a figure that portrays the memory, customs and identity construction of its people.

Keywords: Thematic representation of information; image representation; woodcut; Nena Borges.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Corte de madeira para xilografia de fio	22
Figura 2 – Corte de madeira para xilografia de topo	22
Figura 3 – Conjunto de goivas	23
Figura 4 – Buril entalhador	23
Figura 5 – Diamond Sutra	25
Figura 6 – Dharani Sutra	25
Figura 7 – Ars Memorandi	27
Figura 8 – Xilogravura do folheto de Francisco das Chagas Baptista	31
Figura 9 - Folheto com capa cega	31
Figura 10 – Escolha da madeira	34
Figura 11 – Tratamento da madeira	34
Figura 12 – Aplicação do desenho na madeira	35
Figura 13 – Goivas para entalhe	35
Figura 14 – Entintamento	36
Figura 15 – Impressão	37
Figura 16 – Xilogravura família feliz.....	40
Figura 17 – Xilogravura lobisOMEM.....	40
Figura 18 – Xilogravura (sem título)	41
Figura 19 – Xilogravura Família na roça.....	41
Figura 20 – Xilogravura (sem título)	41
Figura 21 – Xilogravura (sem título)	42
Figura 22 – Xilogravura As Amazonas	42
Figura 23 – Xilogravura (sem título)	42
Figura 24 – Xilogravura A cegonha	43
Figura 25 – Xilogravura (sem título)	43
Figura 26 – Ilustração do livro “O jumento e o boi em cordel”	43
Figura 27 – Canecas ilustradas com xilogravura	44
Figura 28 – Nena Borges	44
Figura 29 – Xilogravuras analisadas	63

Figura 30 – Aplicação da metodologia de Panofsky	66
Figura 31 – Caboclo de lança	68
Figura 32 – Quebra panela	70
Figura 33 – Bandinha de forró	71
Figura 34 – Corrida de saco	72
Figura 35 – O frevo	73
Figura 36 – Soltando pipas	75
Figura 37 – Bumba meu boi	76
Figura 38 – Os caçadores	77
Figura 39 – Os violeiros	78
Figura 40 – Namorando na rede	79
Figura 41 – Vendedor de frutas	80
Figura 42 – Corte de cana	81
Figura 43 – Fugindo da seca	83

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Funções da imagem	49
Quadro 2 – Representação do conteúdo da imagem	53
Quadro 3 – Níveis de representação da imagem	57
Quadro 4 – Fontes documentais	61
Quadro 5 – Análise da xilogravura caboclo de lança (Panofsky, 1976)	68
Quadro 6 – Análise da xilogravura quebra panela (Panofsky, 1976)	70
Quadro 7 – Análise da xilogravura bandinha de forró (Panofsky, 1976)	71
Quadro 8 – Análise da xilogravura corrida de saco (Panofsky, 1976)	73
Quadro 9 – Análise da xilogravura o frevo (Panofsky, 1976)	74
Quadro 10 – Análise da xilogravura soltando pipas (Panofsky, 1976)	75
Quadro 11 – Análise da xilogravura bumba meu boi (Panofsky, 1976)	76
Quadro 12 – Análise da xilogravura os caçadores (Panofsky, 1976)	77
Quadro 13 – Análise da xilogravura os cantadores (Panofsky, 1976)	78
Quadro 14 – Análise da xilogravura namoro na rede (Panofsky, 1976)	79
Quadro 15 – Análise da xilogravura vendedor de frutas (Panofsky, 1976)	80
Quadro 16 – Análise da xilogravura corte de cana (Panofsky, 1976)	81
Quadro 17 – Análise da xilogravura fugindo da seca (Panofsky, 1976)	83

SUMÁRIO

1. A LINGUAGEM VISUAL E AS NARRATIVAS DAS TRADIÇÕES.....	14
2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO E CONTEXTUAL	19
2.1 A cultura do povo: breves achados	19
2.2 Descortinando a xilogravura	21
2.3 Além da superfície: o talhar da história xilográfica	24
2.4 Chegada no Nordeste e na literatura de cordel.....	28
2.5 Xilogravura: da madeira à arte	33
2.6 O suspiro das invisíveis: vida e obra da Xilógrafa Nena Borges	37
2.7 Representação da informação	45
2.8 Representação Temática e Imagética da Informação	46
2.9 Análise e representação imagética	52
2.10 Método Iconológico de Erwin Panofsky	54
3. PERCURSO METODOLÓGICO	60
3.1 Caracterização do estudo	60
3.2 <i>Corpus</i> documental	62
3.3 Instrumentos de coleta de dados e estratégias de análise	65
4. RESULTADOS E DISCUSSÕES	67
4.1 Análise das xilogravuras	68
4.1.1 Caboclo de lança	68
4.1.2 Quebra panela	69
4.1.3 Bandinha de forró	71
4.1.4 Corrida de saco	72
4.1.5 O frevo	73
4.1.6 Soltando pipas	74
4.1.7 Bumba meu boi	76
4.1.8 Os caçadores	77
4.1.9 Os violeiros	78
4.1.10 Namoro na rede	79

4.1.11 Vendedor de frutas	80
4.1.12 Corte de cana	81
4.1.13 Fugindo da seca	82
4.2 Síntese dos resultados	84
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS.....	90
APÊNDICE	97
ANEXO	104

1. A LINGUAGEM VISUAL E AS NARRATIVAS DAS TRADIÇÕES

Na trajetória da construção social da humanidade, têm-se a imagem como uma linguagem representativa e de comunicação em momentos distintos, como: na pré-história, as civilizações narravam os seus costumes, rituais, relações com a natureza e técnicas de sobrevivência, através de imagens pintadas nas pedras que edificavam o seu habitat. Posteriormente essa representatividade recai sob os movimentos de expressão artística através de alguns vieses, tais como a fotografia, pintura e xilogravura, até os dias atuais com a sociedade vivendo a expansão do universo imagético, em virtude da inovação comunicativa por meio da mídia¹. Alinhado a essa percepção, Aumont (1993, p.14) destaca que "o sentimento generalizado de se viver em um mundo onde as imagens são cada vez mais numerosas, mas também cada vez mais diversificadas e mais intercambiáveis". Dessa forma, constrói-se o entendimento primário acerca da imagem, a partir da reflexão de Rodrigues (2007, p.68):

A imagem (do latim Imago) é uma representação visual, construída pelo homem, dos mais diversos tipos de objetos, seres e conceitos. Pode estar no campo do concreto, quando se manifesta por meio de suportes físicos palpáveis e visíveis, ou no campo do abstrato, por meio das imagens mentais dos indivíduos.

Nessa perspectiva, Joly (2007, p.13) assinala que a imagem “embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece”. Essa produção, por sua vez, oportuniza, na concepção da autora, uma aprendizagem flexível do termo imagem, misturando contextos que “vão da sabedoria ao divertimento, da imobilidade ao movimento, da religião à distração, da ilustração à semelhança, da linguagem à sombra” (Joly, 2007, p. 17). Tornando, dessa maneira, a imagem um instrumento representativo do que é real, agindo como “um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa” (Aumont, 1993, p. 103). Em seu

¹ Todo suporte de difusão de informação (rádio, televisão, impressa, publicação na internet, videograma, satélite de telecomunicação, etc.) que constitui ao mesmo tempo um meio de expressão e um intermediário na transmissão de uma mensagem. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/m%C3%ADdia>. Acesso em 09 fev. 2024.

estudo sobre a imagem na Ciência da Informação (CI), a partir das abordagens científicas de Paul Otlet², Figueiredo e Saldanha (2018, p.9) definem as imagens reais como aquelas que:

Reproduzem a aparência física real do objeto, ou mesmo que apresentada artisticamente através de desenhos feitos a mão, fotografias que podem ser reproduzidas por tipografia ou litografia, e pode ter o caráter documental, ou artístico, e como missão a ilustração ou a decoração do livro. Também são tratados como imagens reais por Otlet as estampas e gravuras.

Ou seja, a imagem real consiste em uma representação concreta, facilmente identificável (traços, formas, etc.) e amplamente reproduzível do que busca representar. No âmbito das imagens artísticas, “a noção de imagem está ligada essencialmente à representação visual: frescos³ e pinturas, mas também iluminuras, ilustrações decorativas, desenho, gravura, filmes, vídeo, fotografia e mesmo imagens compostas” (Joly, 1996, p.19). E é nessa perspectiva imagética, que é possível enquadrar o objeto de estudo dessa pesquisa, apresentado pelas xilogravuras de Graciete Correia Borges, artisticamente conhecida como Nena Borges.

As xilogravuras correspondem a uma “matriz” de madeira, que após receber o desenho é talhada pelo(a) xilogravador(a), transformando-se assim em um recurso imagético e representativo. No ponto de vista técnico, é um desenho escavado na madeira (Carvalho Neto, 2015). Essa arte também é considerada, de acordo com Lima (2015, p. 18) “uma forma de expressão artística e retrata temas diversificados e atuais de acordo com a necessidade e inspiração do autor, que usa de toda a sua capacidade de criação na realização de seu trabalho”.

Seguindo esse entendimento, as xilogravuras são importantes fontes de informação, pois carregam intrinsecamente em suas características físicas e de sentido, representações simbólicas que descrevem o desenvolvimento histórico-cultural de um povo. Assim, sendo a Ciência da informação (CI), conforme Santos (2019, p. 42), “uma área científica voltada para as necessidades informacionais dos

² Paul Otlet (1868-1944), advogado, bibliógrafo e internacionalista belga, é tido como um dos precursores da Ciência da Informação. MOURA, A. P. de; LARA, M. L. G. de. Construir o edifício documentário: concepções de Paul Otlet para uma ciência e uma técnica dos documentos. *Perspectivas em Ciência da Informação*, v.17, n.4, p.2-17, out./dez. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pci/a/Nw7DQJKMwxMXqVRF4CwZG3S/>. Acesso em: 25 fev. de 2014.

³ técnica de pintura mural executada em gesso de cal molhado ou recém-colocado. Disponível em: https://www.hisour.com/pt/fresco-painting-43922/#google_vignette. Acesso em: 25 fev. 2024.

indivíduos organizados em sociedade”, busca, na subárea Representação da Informação (RI), compreender que a *‘informação’* se efetiva a partir da preexistência de algo para que possa dar existência ou espelhar outro com as características daquilo que ela diz representar (Rabelo; Bentes Pinto, 2019, p. 4). Nesse sentido, a xilogravura se apresenta como um recurso imagético característico da cultura popular nordestina, pois representa por meio das suas figuras⁴ talhadas na madeira, diversas temáticas que compõem as narrativas e o imaginário popular.

No Brasil, tendo a xilogravura se solidificado na Região Nordeste, historicamente berço das classes sociais mais desfavorecidas, o clamor, as pelepas diárias, as tradições culturais e as relações do homem com a natureza, foram e permanecem sendo perpetuadas pelo fazer artístico da xilogravura, possibilitando que as pessoas se (re)conheçam e revisitem a sua história por meio dessa ferramenta de representação. Dessa forma, a xilogravura tem integrado a identidade do povo nordestino, enquanto instrumento artístico representativo do universo e imaginário popular. Desde os seus primeiros passos no Nordeste Brasileiro, revelou-se como uma forma de manifestação cultural que, por meio da imagem, mantém viva a memória dos costumes e das tradições populares entre as gerações. Com o transcorrer do tempo, a xilogravura e a sua bagagem cultural foram ganhando visibilidade e passaram a ser utilizadas em distintos cenários, como, por exemplo, estamparias de roupas, artesanatos, publicidade e teledramaturgia, oportunizando essa obra de arte experimentar um momento de grande ascensão. Todavia, embora essa ampla visibilidade, observa-se ainda a escassez de estudos direcionados e aprofundados sobre a essência das obras xilográficas, e o seu reconhecimento enquanto fonte de informação artística e histórica, principalmente no âmbito daquilo que ela representa, seja no aspecto da pluralidade temática, seja nas referências de criação ou mesmo na trajetória de quem as produz.

Ao vislumbrar esse cenário, o que despertou o estudo no âmbito da cultura popular, primariamente, foi a presença da pesquisadora dentro desse universo enquanto poetisa de Cordel. Já quanto à escolha do acervo xilográfico pessoal de

⁴ “A imagem é uma figura que representa uma coisa e é obtida pelo processo de algumas das artes do desenho” (Otlet, 1934, p. 76 apud Saldanha, 2018, p.9).

Nena Borges, deu-se por ela ser conhecidamente a Xilógrafa mais antiga em atividade no Estado de Pernambuco e, ainda não ter trabalhos científicos relacionados a sua arte. Acredita-se, assim, ser uma relevante oportunidade de trabalhar como objeto de estudo na Ciência da Informação, a xilogravura enquanto arte, além de possibilitar visibilidade ao trabalho da artista. Diante disso, como forma de nortear a presente pesquisa, evidencia-se como ponto de partida o seguinte questionamento: Como são representadas as temáticas das xilogravuras de Nena Borges?

Ao considerar a relevância do processo xilográfico no âmbito social, justifica-se, contudo, a necessidade de um estudo em que se analise a imagem xilográfica em suas variadas especificidades contextuais, reconhecendo especialmente, o que o seu conteúdo temático representa. No tocante a esta pesquisa, foi realizada a identificação e descrição das temáticas das xilogravuras analisadas, desvelando aquilo que a artista busca expor em suas obras, em consonância com o que é interpretado por quem as contempla. Complementar a isso, visa-se o aprofundando quanto aos aspectos descritivos e históricos desse tipo de representação, além do que a obra propõe como temática, o conhecimento de quem a analisa e o contexto temporal que ensejou a produção. Essas perspectivas podem viabilizar, de igual maneira, que a análise imagética, apoiada no potencial informativo que tem as figuras talhadas, oportunize uma definição concreta da temática e sirva tanto como base para uma futura indexação efetiva da Xilogravura, quanto a sua posterior recuperação.

Esse cenário permite delimitar como objetivo geral, analisar as temáticas retratadas nas xilogravuras, experienciada nos três níveis de análise da obra de arte do método iconológico proposto por Erwin Panofsky. De forma mais específica os objetivos visam: Identificar os elementos que compõem estruturalmente as obras em análise a partir do nível pré-iconográfico; descrever a simbologia dos elementos e cenários identificados sob o prisma do nível iconográfico; contextualizar os aspectos históricos e culturais que caracterizam as temáticas das xilogravuras analisadas, com suporte do nível iconológico. A partir dessa conjuntura, tem-se como hipótese desse estudo, que o método de Panofsky é um instrumento auxiliador na análise de xilogravuras, por ser uma metodologia certificada nos estudos de história da arte e satisfatoriamente utilizada nas análises de fotografias. Mostrando-se, pois,

conveniente para caracterizar na Ciência da Informação, a xilogravura como fonte artística, histórica e de pesquisa, que contempla aspectos sociais como as tradições, memórias e costumes populares, possibilitando, especificamente nesse estudo, que por meio de uma análise iconográfica (identificação, descrição e análise dos elementos, figuras e contextos) e iconológica (relação histórica, cultural e motivacional presentes no conteúdo da arte) a temática da xilogravura seja evidenciada.

Posto isso, a estrutura da presente pesquisa está subdividida em 5 seções. A seção 1, enquadramento teórico contextual, apresenta uma breve contextualização acerca da cultura e a sua especificidade popular; a trajetória da xilogravura (do seu surgimento até a chegada ao Brasil); discorre sobre a xilógrafa Nena Borges; debruça-se sobre a representação da informação, destacando as perspectivas da representação temática da informação imagética e análise e representação de imagens. Na seção 2, aborda-se o percurso metodológico, com a caracterização da pesquisa, corpus documental e, os instrumentos de coleta de dados e as estratégias de análise. A seção 3 trata dos resultados e discussões com o desenvolvimento das análises. Para finalizar, tem-se as conclusões finais, destacando os principais pontos do estudo e as possibilidades de pesquisas futuras.

2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO E CONTEXTUAL

Propõe-se, nesta seção, esboçar o enquadramento teórico conceitual desta investigação. Dessa maneira, serão tratadas três perspectivas relevantes para o entendimento da importância da xilogravura como objeto de estudo na Ciência da Informação. Inicialmente, estão conceituados os aspectos da cultura popular e a sua relação com a cultura erudita; a representação da informação, no que compreende os aspectos temáticos, de análise e representação da imagem; a historicidade da xilogravura, sua origem, chegada ao Brasil e Nordeste brasileiro; e a presença essencial da Xilógrafa Nena Borges para o fortalecimento da arte e cultura popular.

2.1 A Cultura do povo: breves achados

A cultura é, pois, um processo relacional, de integração entre costumes, tradições e estilos de um povo ou comunidade. É, também, a responsável pela construção de uma estrutura social alicerçada nas diferenças. Logo, quando falamos sobre cultura, corrobora Santos (1983, p. 07) “temos sempre em mente a humanidade em toda a sua riqueza e multiplicidade de formas de existência. São complexas as realidades dos agrupamentos humanos e as características que os unem e diferenciam, e a cultura as expressa”.

Dessa forma, é a cultura quem estabelece e fortalece o desenvolvimento humano, a maneira como o povo se organiza socialmente. De maneira que, tendo a cultura, naturalmente, uma concepção de evolução, atribui-se a ela igualmente, a característica de movimento cíclico e adaptável, a qual se faz plural em todas as cadeias de relações. Sobre essa ótica corrobora Cuche (1999, p.7) “a cultura permite ao homem não somente adaptar-se a seu meio, mas também adaptar este meio ao próprio homem, a suas necessidades e projetos”. No que compreende as especificidades da cultura e quem a usufrui, reflete Freire (2003, p.75-76):

Todos os povos têm cultura, porque trabalham, porque transformam o mundo e, ao transformá-lo, se transformam. A dança do povo é cultura. A música do povo é cultura, como cultura é também as formas como o povo cultiva a terra. Cultura é também a maneira como que o povo tem de andar, de sorrir, de falar, de cantar, enquanto trabalha [...] cultura são instrumentos que o povo usa para produzir. Cultura é a forma como o povo entende e expressa o seu mundo e como o povo se compreende nas suas relações com o seu mundo.

Nessa perspectiva, a cultura emerge do cotidiano das pessoas, das relações construídas socialmente, das crenças, dos costumes, da linguagem corporal, oral, escrita, imagética e, do modo como o povo perpetua a sua história através das representações. Na atualidade a cultura amplia o rol de possibilidades que lhe atravessa, estando presente, no entendimento de Burke (2005, p. 42) nos “artefatos (imagens, ferramentas, casas e assim por diante) e práticas (conversar, ler, jogar)”. Por sua vez, esta cultura está civilmente subdividida nas concepções popular e erudita (de elite, dominante). Esta, sinteticamente, relaciona-se com o poder, o intelecto, a sobreposição e o controle dos recursos que contam e registram a história, como a mídia (atribuída de guiar o imaginário social). No tocante à cultura popular, esclarece (Albuquerque, 2011, p.166):

Possui uma lógica diferenciada, um espaço de atuação próprio, um código de simbologias, singulares concepções e um tempo particular que são identificados a cada manifestação cultural, tendo como uma das suas principais características, a formação de um grande nicho de diversidade, tornando-a mais complexa.

Isso ocorre porque o termo “popular” é polissêmico e corresponde, na ótica de Barbosa (2010, p. 50) ao “que o povo faz ou tem feito.” E, embora exista uma pluralidade de sentidos e significados, o *povo* condiz com uma reunião de pessoas em um território e, mais especificamente, é o “todo” não contemplado na alta classe social, a parcela marcada pelo desprivilégio. Dessa maneira, a diversidade da cultura popular vai de encontro a abundância representativa que esse povo produz. Visto que “por toda a parte, as pessoas simples constroem suas concepções sobre o mundo, sobre si próprias, sobre o poder, sobre a fé, enfim sobre a vida”. A cultura popular está, assim, “continuamente ‘bricolando’ um grande cabedal de fragmentos para atender as mais diversas finalidades.” (Brito, 1996, p.159). Todavia, esse entendimento não busca dissociar as culturas, mas mostrar as afluências dentro do extenso contexto cultural. Dessa maneira:

A relação entre a cultura erudita (ou da elite intelectual) e a cultura popular passa tanto pelas formas quanto pelos conteúdos dos sistemas de representações. Por isso o cruzamento entre ambos os domínios não pode ser entendido como uma relação de exterioridade envolvendo dois conjuntos estabelecidos aprioristicamente e sobrepostos (um letrado, o outro iletrado). Pelo contrário, esse cruzamento – ou zonas de fronteiras – entre o chamado

“erudito” e o “popular” produz encontros e reencontros, espécie de fusões culturais. (Domingues, 2011, p.404)

Dessa forma, em meio às diferenças e complementaridade nessa dialética cultural, enfatiza-se o que compreende Domingues (2011, p.414) “embora as culturas do “povo” estejam distantes do poder, elas participam do campo de forças mais amplo nos quais estão inseridos os diversos segmentos sociais e culturais.” Ou seja, a cultura popular se desenvolve em uma estrutura de resistência na construção dos conhecimentos históricos, na manutenção das tradições e memórias coletivas e na valorização do seu repertório cultural.

2.2 Descortinando a xilogravura

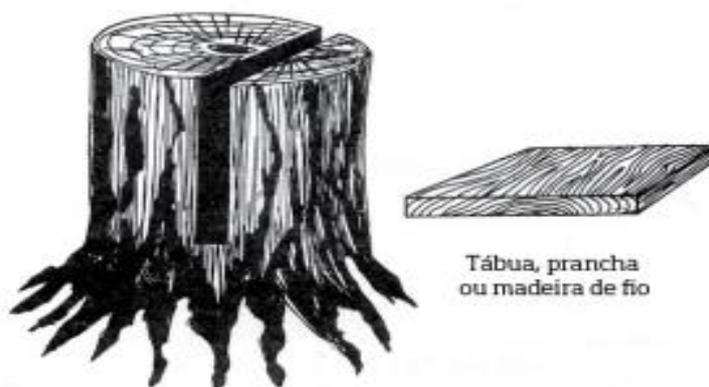
Estruturar um aporte histórico para essa arte popular e milenar, que é a xilogravura, possibilita demonstrar que ela é, também, mais que um recurso de comunicação social, antecedida pelas linguagens gravadas nas pedras e na argila, uma vez que essa conjuntura associa a significação do referido termo à técnica da xilografia. Essa percepção se consolidou, conforme assegura Costella (1987, p. 3), porque a “xilografia é uma palavra composta pelos termos gregos ‘xylon e graphein’ que significam, respectivamente, ‘madeira’ e ‘escrever’”. Xilografia significa, portanto, a maneira de escrever ou gravar com o emprego de matrizes de madeira”. E complementa o autor:

Para a produção de uma matriz xilográfica toma-se um pedaço de madeira adequadamente escolhida e preparada e, obedecidas certas condutas, entalha-se nele um desenho ou texto. Depois, entinta-se essa matriz que, em seguida, é prensada sobre uma folha de papel. Agindo como um carimbo, a matriz imprime o desenho ou texto no papel, originando uma gravura. Essa gravura, assim obtida, chama-se XILOGRAVURA. A xilogravura é um múltiplo. Com a mesma matriz, em sucessivos entintamentos e prensagens, podem ser produzidas numerosas cópias que serão, afinal, assinadas pelo artista (Costella, 1987, p. 3).

Nessa perspectiva, a xilogravura é uma técnica utilizada para produzir diversas versões da mesma gravura, podendo sofrer alterações de cor e estilo, assim sendo o desejo de quem consumirá a arte, aliado a licença e disponibilidade do artista produtor. Para Soares (2006, p.9) a xilogravura “é a arte de reproduzir ‘imagens e textos’ por meio de pranchas (matrizes) de madeira gravadas em relevo”. No entendimento do autor, em se tratando da xilografia, considera-se como uma técnica de impressão em

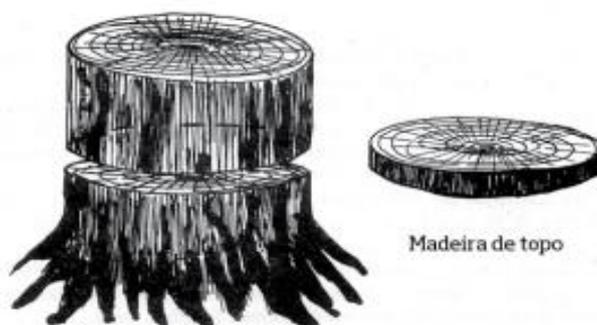
relevo porque a tinta é passada para o papel pelas partes salientes, altas, em relevo da matriz, onde “a parte escavada resulta no branco do papel, e o alto-relevo, a parte não escavada é o preto” (Soares, 2006, p.9). Por sua vez, essa técnica pode ser subdividida em duas dimensões: a Xilografia a fio (estrutura densa) e Xilografia de topo (primorosa nos detalhes). Nesta o xilógrafo “entalha em um disco ou taco de madeira obtido com o corte transversal da árvore. Ao cortar o tronco, a lâmina da serra opera em um plano perpendicular à direção das fibras do lenho” (Costella, 1984, p. 4). E, naquela, continua Costella “o xilógrafo lança mão de uma tábua, isto é, de um pedaço de madeira cujo corte se fez na mesma direção em que estão dispostas as fibras da árvore, ou seja, o corte se fez da copa à raiz, longitudinalmente ao tronco”. Conforme podem ser observadas nas figuras abaixo:

Figura 1 – Corte de madeira para xilografia de fio



Fonte: Herskovits (1986) *Apud* Instituto Brasil Solidário (2021)

Figura 2 – Corte de madeira para xilografia de topo



Fonte: Herskovits (1986) *Apud* Instituto Brasil Solidário (2021)

O material utilizado no corte da madeira é o que influenciará no tipo de xilografia a ser desenvolvida, sendo exigido instrumentos distintos para atender à necessidade de cada técnica utilizada. De acordo com Tavares (2005, p.24), “o canivete e a goiva, instrumentos mais utilizados na xilografia a fio, são substituídos na xilografia de topo pelo buril, que é um instrumento originalmente destinado ao trabalho de entalhe no metal”. Nas figuras abaixo é possível visualizar os referidos materiais:

Figura 3 – Conjunto de goivas



Fonte: [Ciro Fernandes xilo \(Instagram\)](#)

Figura 4 – Buril entalhador



Fonte: [Arbalsine.wordpress](#)

Nesse processo construtivo da xilogravura a madeira torna-se o recurso elementar, pois é ela que se transforma em matriz, ou seja, a base que receberá o desenho a ser talhado e tornar-se-á em uma imagem concreta, escolhida conforme a finalidade. No caso da Xilografia a fio, é importante que a madeira⁵ favoreça o corte e seja resistente como o cedro, o mogno e a imburana. Mas na escolha para a xilografia de topo, deve-se dar preferência a Pereira, Peroba, Guatambu, Guatambu-branco, Nó-de-pinho, Pau-marfim, Laranjeiras, Macieira e Ameixeira, por se tratar de espécies com fibras duras e pesadas (Costella, 1987, p. 8). Por sua vez, esse modo de seleção das espécies de madeiras mais adequadas à finalidade proposta pelo/a xilógrafo, envolve muito mais que a técnica, abrange sentimentos afetivos e expectativas naquela matéria prima que irá dar voz ao espírito criativo do artista. Dessa forma, como meio de compreender a origem dessa arte, objeto desse estudo, as próximas abordagens versarão sobre a sua trajetória histórica, onde ela se aplica e quem dela faz o seu ofício.

2.3 Além da superfície: o talhar da história xilográfica

A origem da xilogravura se encontra ligada à impressão sobre tecido, tendo sido praticada pelos egípcios, pelos indianos e pelos persas, bem como também foi encontrada na América pré-colombiana, na China e no Japão, conforme destaca Hashimoto (1992). E complementa a autora:

É geralmente aceita entre os estudiosos a hipótese de que a xilogravura resultou da associação da técnica de estampagem de cartas de baralho (impressas inicialmente em tecidos ou em pedaços de madeira, segundo tradição da Índia) com o suporte "papel" inventado na China. A data de origem, no entanto, continua um mistério. (Hashimoto, 1992, p.2)

Ademais, os primeiros registros de xilogravuras que se tem conhecimento, datam do século V e VI, época em que “os chineses já utilizavam pranchas de madeira para gravar textos e imagens, realizando impressões tabulares sobre papel, ou seja, todo o conteúdo a ser impresso estava gravado em uma única tábua” (Brasil Solidário, 2021, p.3). À China também foi dada a titularidade do livro impresso composto de xilogravuras (Sutra do Diamante), cuja referência de criação é 868 d.C. e, o qual, por

⁵ Imagens das madeiras no apêndice.

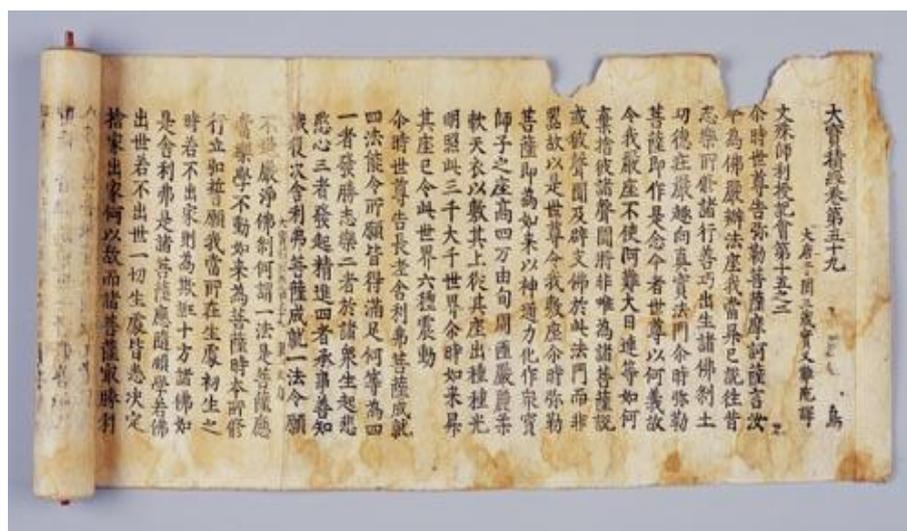
muito tempo foi considerado o mais antigo da história. Até que anos à frente, estudiosos descobriram, em uma propriedade arcaica na Coreia, o livro de orações Budistas intitulado de “O Grande Dharani Sutra”, datando 100 anos antes do supracitado (Brasil Solidário, 2021). A seguir imagens das duas obras:

Figura 5 – Diamond Sutra



Fonte: Baptista, 2011

Figura 6 – Dharani Sutra



Fonte: Korea Joongang Daily

De acordo com relatos de pesquisadores como Nascimento; Pinto; Vale (2013, p.4), constata-se que por décadas a produção de papel foi mantida em segredo pelos Chineses, tendo sido a xilogravura utilizada, em território oriental, “como carimbo sobre folhas de papel, para a impressão de orações budistas na China e no Japão”. Assim sendo, observa-se uma linha do tempo consistente nas terras orientais, pois, conforme afirma Suzuki (1987, p. 1):

a xilogravura é bem antiga no Japão. Desde o século XIII, foi utilizada para imprimir letras. A partir do século IX, imprime também as imagens sagradas budistas, chegando a produzir obras primorosas no século XV. A xilogravura com motivos profanos aparece no início do século XVII, como ilustrações dos livros populares impressos que surgem na mesma época.

No Japão, inclusive, a xilogravura já alcançava a conotação de retratar a realidade de quem a produz. Isso porque o país passava por um período de reorganização social, fazendo surgir diversas práticas artísticas, que até então eram distantes do público mais humilde, como o teatro, a dança e a música, as quais foram dando novos tons ao desenvolvimento daquela sociedade. Além destas, a pintura se valeu dos custos baixos de reprodução das imagens xilográficas, para se tornar, também, acessível e consumida. Em virtude dessa acessibilidade, a xilogravura se tornou conhecida por estar “relacionada ao tema: Ukiyo-e, que significa ‘pintura’ (e) do ‘mundo flutuante’ (Ukiyo), o qual se associa ao “mundo cotidiano, dos prazeres imediatos, da consciência da transitoriedade da vida; à celebração dos prazeres efêmeros” (Brasil Solidário, 2021, p.8). Em uma ótica semelhante, esse tema é compreendido como uma técnica que, no entendimento Suzuki (1987, p.1), corresponde a “pintura de gênero praticada no Japão, do século XVII ao XIX “[...] traduzida como ‘pintura de costumes’, justamente porque retrata as atividades do homem na sua vida cotidiana, o que vêm a ser os usos e costumes”.

Paralelamente, na Europa, ocorria a “revelação” do segredo Chinês e a ampliação produtiva de papel. Com isso, o alcance informativo e lúdico por meio da xilogravura se desenvolvia largamente, seja no aspecto profano, com a impressão de naipes em xilografia, seja com a produção de gravuras sacras com temáticas de cunho religioso, especialmente os santos. Esse movimento sacro expressivo, pode ser visto na Alemanha, nos séculos posteriores, onde a xilogravura ganhou lugar de evidência

em virtude da disseminação do livro *Ars Memorandi*, que objetivava, segundo Hashimoto (1992, p. 5), “propagar a história dos evangelhos cristãos, a linha que desenha descreve um mundo de signos-imagens, é meio para um fim, não visa descrever ou entreter, mas antes, levar a mensagem do Evangelho”.

Figura 7 – Ars Memorandi



Fonte: Incunabula

Conforme enfatiza Hashimoto (1992), o método de reprodução pela xilografia encontrou, principalmente entre os alemães, uma receptividade enorme, podendo-se dizer até que se constituiu desde a origem, uma espécie de patrimônio cultural popular. Para a autora, isso ocorreu porque em meados do século XVI:

a xilografia deixou de ser o único meio de multiplicação de imagens na Europa, e em razão disso, passou a ser utilizada somente pelas camadas mais pobres da população, na produção de cartazes e panfletos, motivados, também, pelo baixo custo. Foi substituída no gosto dos artistas e da população abastada, pela gravura em metal, mais rica em recursos técnicos e que, por esta razão, foi considerada uma inovação no processo de gravação, apresentando possibilidades técnicas que permitiam resultados plásticos bem mais refinados (Hashimoto, 1992, p. 63).

Esse processo de transformação ocorreu quando Johannes Gutenberg⁶ inovou a metodologia de impressão dos livros, com a invenção da imprensa (uma prensa inspirada nas prensas de vinho), a qual se deu pela criação de uma liga metálica e a unificação dos tipos móveis com o alfabeto latino (Brasil Solidário, 2021). Nessa perspectiva, Hashimoto (1992, p.79), afirma que “com a invenção dos tipos móveis e da prensa de Gutenberg, e acompanhando o espírito renascentista, a letra se separa da imagem: a arte da letra passa a se chamar tipografia, a da imagem gravada na madeira, xilografia”. Dessa forma, segundo Paula (2014), essa inovação das técnicas de mecanização da impressão provocou mudanças no mercado gráfico, e:

os resultados dessas inovações foram que as atividades coletivas nos ateliês, voltados para a ilustração com xilogravura, principalmente a comercial, em que cada gravador desempenhava uma função, um desenhava, outro gravava e outro imprimia, aos poucos foram desaparecendo (Paula, 2014, p. 65).

Essa consequência, proporcionada pelo esquecimento associado a individualização das atividades só não foi total porque, em virtude das peculiaridades da técnica xilográfica, especialmente o relevo, a xilogravura permaneceu ilustrando livros e imagens soltas como o baralho. Entretanto essa arte não ficou estagnada nos continentes Europeu e Asiático e foi trazida para o Brasil (país do continente Americano), mais especificamente na região Nordeste, onde recebeu novas possibilidades de desenvolvimento.

2.4 Chegada ao Nordeste e na Literatura de cordel

Seguindo a descendência europeia, a xilogravura desembarcou no Brasil acompanhada da tipografia, com a finalidade de potencializar as produções imagéticas nos meios sociais, o que ocorreu de maneira sólida no interior nordestino, conforme argumenta Carvalho (1995, p. 144):

A xilogravura enquanto técnica de fazer da madeira o suporte de talhes e escavações, transformando-a em matriz a ser entintada e pressionada para a obtenção da cópia chegou ao Brasil com a tipografia, no início de século XIX. Em 1808, a Corte portuguesa se estabeleceu no Rio de Janeiro,

⁶ inventor alemão, o primeiro a usar a prensa e os tipos móveis de metal, inventos que revolucionaram a técnica de impressão. Disponível em: https://www.ebiografia.com/johannes_gutenberg/. Acesso em: 03 fev. 2024.

trazendo na bagagem a maquinaria para a Impressão Régia e logo se interiorizaria atingindo o Nordeste.

Dessa maneira, a técnica da xilografia chegou ao Brasil em tempos de colonização e, foi utilizada, de acordo com Franklin (2007, p.13), “na estampa de flores em tecidos e papéis de parede, na produção de cartas de baralho e na edição de imagens e textos sacros.” Essa ampla visibilidade e atuação desse instrumento artístico, adquiriu tamanha credibilidade em virtude da falta de funcionalidades das maquinarias (produções mais refinadas) nas regiões mais estruturadas. Por sua vez, esse fator foi a mola propulsora para que a xilogravura se interiorizasse, alcançando o solo nordestino (Carvalho, 2011).

Chegando ao Nordeste, a xilogravura passou a se fazer presente nos cabeçalhos de jornais, como também em vinhetas e pequenas ilustrações desses e, nas propagandas publicitárias impressas em tipografias espalhadas pelo interior. Essa interiorização foi essencial para originar o cordel impresso e tornar o que poeticamente era oralizado sobre o cotidiano e as pelejas do nordestino, em um registro escrito, imagético e palpável, popularmente conhecido como folheto⁷. Nessa perspectiva, o Cordel é assim compreendido como um gênero literário popular, originalmente de linguagem oralizada, que se materializa no processo natural de comunicação entre os poetas e poetisas e a sua regionalidade.

Cordel é um tipo de literatura popular, também denominada folheto de feira. São livrinhos de 10 por 15 centímetro 11 por 16 centímetros que relatam acontecimentos bem variados. O cordel é uma poesia narrativa popular, impressa, que pode ter oito, dezesseis, trinta e duas, e, mais raramente, sessenta e quatro páginas não aparadas. Bem impresso em papel jornal. Quanto à denominação, cordel remete a cordão, espécie de barbante (Santos, 2004, p.585).

As temáticas trabalhadas nessa literatura popular de folheto, permeiam as labutas diárias dos nordestinos, “referenciada em mitos, crenças, milagres e nutrida de aguçada crítica à realidade social” (Pontes, 2019, p.11), “além das formas e das ideias que rodeia o habitante dessa região; bois, pássaros, animais por vezes exóticos incluindo leões copiados de desenhos europeus, vaqueiros, habitantes do sertão,

⁷ são, antes de tudo, uma parte das vozes criadas e transmitidas por poetas que cumprem de certa forma uma função literária e histórica. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/tempo/article/view/5302/4387>. Acesso em: 03 fev. 2024.

cangaceiros e cantores” (Carvalho, 2014, p.158). Nesse entendimento, o autor define que o cordel tem “natureza autônoma, preserva a sua liberdade de expressão e seus recursos artesanais na produção independente”, obedecendo na sua construção, uma organização textual em versos composta por métrica, rima e oração⁸. Quanto aos pioneiros da poesia popular, mais especificamente da literatura de cordel, Franklin (2007) afirma serem Antônio Pirauá de Lima, Francisco das Chagas Baptista⁹ e Leandro gomes de Barros¹⁰. Já na perspectiva feminina, embora houvesse uma predominância machista, na opinião de Albuquerque (2022, p.88) “as raríssimas exceções das incursões femininas no domínio do cordel aconteceram sob o manto do anonimato e um desses exemplos foi Maria das Neves Batista Pimentel.”

No tocante à xilogravura, esse novo caminho por regiões mais afastadas dos grandes centros metropolitanos e, por ela ser uma arte de baixo custo, que também reverbera na sua estética de traços o imaginário popular, possibilitou uma renovação no seu viés comunicativo, deixando de ilustrar as páginas de jornal para se solidificar nas capas dos folhetos de cordel vendido em feiras populares. Nesse sentido, ao caracterizar esse recurso artístico de técnica simples e artesanal produzida pelo próprio povo, o intitulamos de “xilogravura popular”, que quer dizer:

quase invariavelmente, xilogravura popular do Nordeste – Bahia, Sergipe, Pernambuco, Paraíba, Rio grande do Norte, Alagoas e Ceará – também chamada, mais simplesmente, “gravura nordestina”. Essa gravura nordestina ilustra livros populares sobre temas os mais variados: notícias de acontecimentos extraordinários ou sobrenaturais, milagres, crimes hediondos, visões, brigas de cangaceiro, aventuras, etc., geralmente em versos, de autores do passado ou da atualidade, anônimos ou conhecidos (Carvalho, 2014, p.126).

Sendo assim, a primeira xilogravura popular a ilustrar um cordel, de acordo com Franklin (2007, p.15), é a que apareceu na parte interna do folheto que conta a história do cangaceiro Antônio Silvino, de autoria de Francisco das Chagas Baptista, em setembro de 1907. Essa xilogravura aparece na segunda folha, porque segundo

⁸ Oração é a história ou o enredo do texto. - O mesmo som final das palavras chama-se rima. - Métrica é a mesma quantidade de sílabas poéticas em cada verso. Disponível em: <https://abrir.link/vvHKB>. Acesso em: 03 fev. 2024.

⁹<https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2014/07/28/poeta-francisco-das-chagas-batista-identificacao/>

¹⁰<https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2015/01/08/poeta-leandro-gomes-de-barros-sintese-biografica/>

Rodrigues filho (2020, p.200), “os primeiros folhetos possuíam em suas capas não uma imagem, mas sim algumas informações editoriais como: autor, título do poema, local de venda, e em algumas ocasiões o valor do folheto”.

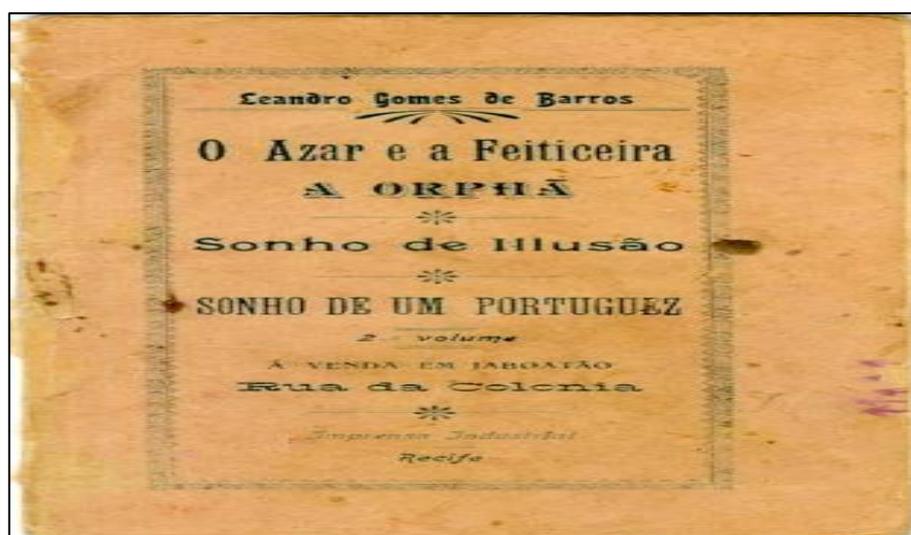
Figura 8 – Xilogravura do folheto de Francisco das Chagas Baptista



Fonte: Franklin (2007)

O formato de capas dos folhetos não ilustradas era nomeado de *capas cegas*. Eram compostas de elementos decorativos, intitulados de “vinhetas”, não exclusivos dos folhetos, mas um recurso utilizado em diversos tipos de documentos impressos, que objetivavam atrair a atenção dos leitores. Como pode ser observado no folheto abaixo:

Figura 9 – Folheto com capa cega



Fonte: memoriasdocordel.blogspot

A partir do momento que as ilustrações xilográficas passaram a integrar esse instrumento literário popular, o folheto de cordel, concomitantemente passou a despertar o interesse de novas pessoas para esse tipo de literatura. Haja vista que as imagens personalizadas na capa de cada folheto, provocam no leitor o interesse pela temática que está sendo narrada na poesia, pois “geralmente a imagem retrata o conteúdo do folheto, tornando-se um resumo ilustrado, uma forma de atrair o público, aguçando a curiosidade dos leitores” (Lima, 2015, p. 18). Logo, esse contato visual do leitor com a obra:

estabelece significações e correlações entre aquilo que vê na capa do cordel e outras imagens e experiências. Nesses termos, o espectador confere sentido ao que é visto ao buscar no seu “arquivo de memória”, no seu “museu imaginário” os elementos para elaboração de sentido (IPHAN, 2018, p.135).

Nesse entendimento, a preocupação de conectar o que está poeticamente versificado com o que está ilustrado nas capas dos cordéis, para gerar novas experiências ao público a quem essa arte se destina, é algo que existe desde a inserção da xilogravura no âmbito literário. Tendo em vista que a forma como o cordel era produzido facilitava a interação com aqueles que detinham pouco conhecimento sobre a escrita, os poetas e editores, de acordo com o IPHAN (2018, p.102), “descobriram na capa do folheto um espaço privilegiado para associar o texto escrito a uma imagem, potencializando a fixação do título do poema e da narrativa em verso na memória dos leitores.”

A xilogravura surge no cordel como uma forma de atingir o público não letrado [...] A baixa escolaridade do leitor consumidor desse tipo literário forçou alguns cordelistas a tornar suas histórias ilustradas. As imagens passaram a cumprir função de iluminuras: são a representação imagética do que no texto está escrito ou cantado pelo repentista (Monteiro; Pires, 2013, p. 4).

Além dos leitores e admiradores, o fato da literatura de cordel e da xilogravura serem recursos informativos que, desde a origem foram construídos e mantidos por pessoas comuns e da classe social mais humilde, acredita-se que o processo de alfabetização tenha alcançado, primariamente, os poetas e xilogravadores. Isso é subentendido porque, embora para a construção do cordel e/ou da xilogravura, sejam fundamentais seguir alguns procedimentos técnicos, estes não foram apreendidos em

sala de aula, mas a partir da escuta das poesias oralizadas, contemplação das obras que lhes antecederam, das inspirações do dia a dia e do fervor criativo.

José Costa Leite, destacado “artista que ilustra os seus próprios folhetos e narrativas no cordel e assim considerado poeta e xilógrafo” (Santos, 2020, p.7), disse em entrevista ao Professor Ramos da Université Paris X¹¹: “Eu nunca fui nem na escola, aprender nada. A minha instrução é menor do que a primária. A primária ainda tem a casa do ABC, isso e aquilo [...], eu nada disso aprendi. Eu aprendi lendo folheto. Lendo folheto, soletrando”. Dessa forma, brevemente se esclarece que “no universo da criação popular, o autodidatismo não exclui a aquisição de um saber, de maneira empírica, a partir da observação de obras anteriores” (Ramos, 2007, p.3). Além do Paraibano José Costa Leite¹², essa é possivelmente a realidade de outros artistas que dedicaram o seu ofício para ilustrar o que escreve, como o baiano Minelvino¹³ Francisco da Silva, o cearense Abraão Batista¹⁴, o paraibano Ciro Fernandes, e os pernambucanos João Antônio de Barros, o J. Barros¹⁵, José Soares da Silva, José Soares da Silva, o Mestre Dila¹⁶, José Francisco Borges, o J. Borges¹⁷ e Inocêncio Medeiros da Costa, o Mestre Noza. Para além de poetisa – Ilustradora, há a xilógrafa Graciete Correia Borges, marcando a presença feminina através das suas representações nos tacos de madeira.

2.5 Xilogravura: da madeira à arte

A construção de uma xilogravura, nas concepções de Pontes e Carvalho (2019), Soares (2006), Costella (1987) e Bottallo (2012), descrevem-se na estrutura em etapas:

Na primeira etapa se escolhe a madeira de acordo com o gosto e finalidade de cada artista. Para que a madeira não desenvolva rachaduras, é recomendável que o seu corte seja em meses que não tenha a letra “R” (maio, junho, julho e agosto), mas

¹¹ RAMOS, Everardo. Escritores–ilustradores de folhetos de cordel: processos de criação popular. Encontro regional da ABRALIC: literaturas, artes, saberes, p. 4, 2007.

¹² <https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2014/10/03/poeta-jose-costa-leite-identificacao-2/>

¹³ <https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2014/12/02/poeta-minelvino-francisco-silva-identificacao/>

¹⁴ <https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2014/10/20/poeta-abraao-batista-identificacao/>

¹⁵ <https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2014/07/28/poeta-joao-antonio-de-barros-identificacao/>

¹⁶ <https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2014/11/03/poeta-jose-soares-da-silva-identificacao/>

¹⁷ <https://memoriasdapoesiapopular.com.br/2014/11/03/poeta-jose-francisco-borges-identificacao/>

caso o corte venha a ser noutros meses, é fundamental que seja cortada em fase lunar de quarto minguante. Quanto à estrutura da madeira, é necessário que tenha a superfície uniforme na frente e no verso.

Figura 10 – Escolha da madeira



Fonte: Bottallo (2012)

Na segunda etapa é realizado o tratamento da madeira e a aplicação do desenho. Observa-se a qualidade da madeira e, caso esteja com fibras irregulares, marcadas e com imperfeições, tapa-se eventuais defeitos com produtos específicos para esse fim. Naquelas prováveis de desenvolver muitas lascas, aplica-se goma laca indiana e posteriormente se faz o polimento com lixas para deixar a superfície lisa e facilitar o uso das ferramentas. Seguida da definição do desenho (entalhado do lado contrário da impressão), sua aplicação com lápis B6 e borracha direto na madeira, ou com a aplicação de carbono entre o papel desenhado e a madeira.

Figura 11 – Tratamento da madeira



Fonte: Bottallo (2012) Adaptado pela autora

Figura 12 – Aplicação do desenho na madeira



Fonte: Bottallo (2012) Adaptado pela autora

Na terceira etapa há o entalhe na madeira com o uso de ferramentas. Na xilografia a fio, técnica utilizada no processo das imagens exemplificativas, utiliza-se a faca “bem afiada”, estilo canivete, para fazer a marcação das linhas; o formão como auxiliador da faca retirando as partes maiores da madeira; e as goivas são tipos de formão com lâmina curva e são utilizadas para a produção de traços mais profundos e largos, texturas e grafismos. A técnica de entalhamento, por sua vez, pode ser feita no sentido da fibra (horizontal) ou no sentido do topo (vertical).

Figura 13 – Goivas para entalhe



Fonte: Bottallo (2012)

Na quarta etapa é feito o entintamento. A tinta utilizada na xilogravura é a tinta tipográfica em virtude da sua consistência. Ao ser retirada do recipiente é colocada sob uma base lisa e resistente como o vidro ou mármore. Caso a tinta esteja grossa, pingam-se gotas de óleo de linhaça para que fique mais fina e moldável para aplicação. O entintador “é composto de um cilindro de borracha montado sobre um eixo metálico ajusta a um suporte dotado de cabo”. Substituído muitas vezes pelo rolinho utilizado em pinturas convencionais. A partir daí, com a matriz xilográfica fixada e posicionada numa superfície rígida, passa-se o cilindro ou rolo na tinta e depois na matriz repetidas vezes até que o entintamento esteja satisfatório para a impressão.

Figura 14 – Entintamento



Fonte: Bottallo (2012)

Na quinta etapa ocorre a impressão da gravura. Por se tratar de uma técnica que se desenvolve em relevos, a tinta penetra apenas nas partes que não foram cavadas. A impressão pode ser realizada com a prensa de rosca, quando se tem o objeto e quer otimizar o trabalho; e tem a impressão auxiliada por uma colher de pau. Por esta via, ao posicionar o papel com a face adequada para a matriz, passa-se a colher com equilibrada pressão sobre toda a superfície entintada. Para se certificar de que a impressão está ficando boa e atendendo as expectativas, é recomendado levantar só um pouco do papel para verificar. Caso toda a imagem já tenha sido fixada no papel, retira-se e põe para secar (artesanalmente) em um varal.

Figura 15 – Impressão



Fonte: Bottallo (2012)

A sexta etapa consiste no registro da xilogravura com a numeração e assinatura. É o momento que o/a artista deixa “carimbado” a sua autoria na impressão da obra de arte. Nesse momento também é definida a quantidade de cópias que serão feitas a partir da matriz. Quando atingir a quantidade de cópias definidas, a matriz xilográfica deverá ser inutilizada e armazenada para fins de preservação do patrimônio artístico.

2.5 O suspiro das invisíveis: vida e obra da Xilógrafa Nena Borges

No entalhar de uma madeira
 Na escrita, no versejar
 A mulher trilha o seu caminho
 Pra conquistar o seu lugar
 Contrariando todos aqueles
 Que tentam a invisibilizar.

Chagas, Allini.

Xilogradora, Xilógrafa ou Xilogravurista? Após um compilado de informações buscadas em distintos vocabulários¹⁸, identificou-se, primariamente, que todas as variações remetem a forma masculina da palavra. E que elas correspondem a “aquele que grava na madeira”. Nessa perspectiva, percebe-se uma tendência de perpetuação de uma cultura machista que atravessa o universo da cultura popular. Essa percepção leva em consideração que, embora a xilogravura seja uma arte desenvolvida por

¹⁸ Dicionário oxford languages, Infopedia.pt, Dicionário online de português, sinonimos.com, Dicionário Priberam da língua portuguesa, Michaelis On-line.

“pessoas do povo, cujo talento dialoga de maneira integral com as crenças e valores das populações” (Pontes, 2019, p.9), a valorização do ofício artístico, historicamente se associa ao gênero.

Observa-se, ainda, que ao longo da trajetória da xilogravura no Nordeste, (r)existiu uma configuração social, especialmente nas regiões mais interioranas e informacionalmente desassistidas, em que as mulheres viviam imersas numa cultura de silenciamento e subalternidade, marcada, no âmbito profissional, por sua vinculação às atividades domésticas de forma integral. Esse cenário, no que lhe concerne, alcança as xilógrafas no tocante a autonomia dessas mulheres, para se reconhecerem como importantes em um espaço artístico de supremacia masculina, onde, estruturalmente, a presença feminina era invisibilizada fora das paredes dos lares. Conseqüentemente essa condição implicou em um modesto surgimento de xilógrafas na cultura popular nordestina e quiçá nacional. Uma vez que, mesmo sendo delas a mão de obra refinada dos trabalhos de seus companheiros, para não causar um mal estar social, não podiam deixar escapar a quem pertencia a autoria.

De igual forma, essa também foi uma realidade vivenciada pelas poetisas de cordel, as quais mesmo sendo autoras dos versos propagados, tinham o seu cunho artístico socialmente velado pela predominância masculina na atividade. A título de exemplificação tem a história da cordelista paraibana Maria das Neves Pimentel, que:

Publicou o seu primeiro cordel, chamado “O violino do diabo ou o valor da honestidade”, inaugurando as produções femininas [...]. Porém, ela usava o pseudônimo masculino por conta das rejeições à autoria feminina na época. E então, orientada pelo pai, o poeta e editor Francisco Chagas Batista, e pelo esposo, também poeta, Altino de Alencar Pimentel, a não divulgar no folheto o seu próprio nome. Dessa forma teria mais aceitação popular (Souza, 2019, p.17).

A conjuntura em pauta, por sua vez, foi cotidianamente descredibilizando o potencial da mulher enquanto protagonista do fortalecimento da cultura popular, das atividades intelectuais e dos movimentos de expressão artística. Um clássico exemplo de resistência é o de Graciete Correia Borges – artisticamente conhecida como Nena Borges, a mais antiga xilogravurista Pernambucana em atividade. Nascida em 08 de agosto de 1947 na cidade de Escada (Mata sul de Pernambuco), mas residente de Bezerros (cidade do Agreste do mesmo estado) há 58 anos. Quanto a sua formação escolar, concluiu apenas o primário. É também viúva de Francisco Amaro Borges,

desenhista xilogravador e, cunhada do renomado xilógrafo J. Borges, o qual é idealizador de prestigiadas xilogravuras em âmbito nacional e internacional.

Ainda no auge de sua juventude e no princípio do seu casamento, Nena passou a desenvolver, no ano de 1971, além do seu ofício doméstico e maternal, um apoio ao esposo no entalhamento das matrizes xilográficas. Nas palavras de Franklin (2007, p.91), quando Amaro viu o trabalho de Nena, expressou: “*a xilogravura dela está melhor que a minha*”. Ela, por sua vez, complementa o autor, não inseria o seu nome na matriz, mas a assinatura do esposo, justificando que fazer xilogravura naquela época dava muito trabalho. Noutra oportunidade, o Italiano Merchand e Galerista Giuseppe Baccaro¹⁹, renomado leiloeiro de obras de arte, professou: “Nena tem gravuras belíssimas. Às vezes Amaro fazia o desenho, ela entalhava e ele assinava. Dizia ela que seu nome não tinha valor” (Franklin, 2007, p.45). A Baccaro, inclusive, ela vendeu as respectivas obras: A família feliz, O homem e a vaca, Camões e o rei, Fulozinha e o riacho da mata. E ele, após pagar 40 cruzeiros pelas obras, disse: “As gravuras de Nena não ficavam atrás, se comparada aos xilogravadores mais famosos da região.” (Franklin, 2007, p.91). Conforme foi ocorrendo a passagem dos anos e o contato diário com a produção das matrizes, ela foi se reconhecendo como xilógrafa e entendendo o seu papel nesse universo que até então era oculto para as mulheres, começando a produzir e assinar, com o incentivo do seu esposo, tudo o que ela estava produzindo.

Dona Nena, mesmo sem saber, revolucionou a prática que até então não tinha presença feminina. A narrativa traz histórias sobre o cangaço, situações do cotidiano, política, religião, questões sociais e conflitos pessoais, além de temas de amor e ódio, sexo e relacionamento. Para as mulheres de sua geração, numa cidade do interior de um estado Nordestino, eram temas cheios de tabus (Bahé, 2020, p.12).

Apesar de mergulhada no fazer xilográfico, Nena não seguiu o viés da produção de xilogravuras que ilustrava as capas de folheto de cordel, tendo criado apenas três para compor a impressão das poesias de seu esposo. Embora ela não tenha desenvolvido volumosos trabalhos nesse segmento, Nena é uma artista popular de grande relevância para a cultura nordestina, pelos espaços que ocupou ao longo da sua história e, o que buscou representar onde esteve inserida.

¹⁹ <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17920/giuseppe-baccaro>

O que se tem conhecimento é que a questão de silenciamento artístico feminino pode ter afetado a baixa comercial dos seus produtos e motivado o seu desinteresse pelas xilogravuras impressas, principal fonte de renda de Nena. Esse cenário impulsionou a artesã a uma inovação laboral com a busca por tendências mercadológicas como nova oportunidade de continuar se expressando artisticamente. Dentre as novas possibilidades utilizando a xilogravura, estão as estampas de camisa, bolsas de pano e azulejos decorativos, todos criados a partir das matrizes produzidas por ela e seu esposo no ateliê localizado no interior da sua residência (IPHAN, 2009). Dessa forma, apresenta-se abaixo algumas de suas produções. Iniciando com as xilogravuras que estão expostas no Museu Afro Brasileiro (MAB), seguida da Ilustração do livro, e, posteriormente, a imagem de um dos artesanatos ilustrados com a sua arte:

Figura 16 – Xilogravura família feliz



Fonte: Acervo do Museu Afro Brasileiro (MAB)

Figura 17 – Xilogravura lobisomem



Fonte: Acervo do Museu Afro Brasileiro (MAB)

Figura 18 – Xilogravura (sem título)



Fonte: Acervo do Museu Afro Brasileiro (MAB)

Figura 19 – Xilogravura Família na roça



Fonte: Acervo do Museu Afro Brasileiro (MAB)

Figura 20 – Xilogravura (sem título)



Fonte: Acervo do Museu Afro Brasileiro (MAB)

Figura 21 – Xilogravura (sem título)



Fonte: Acervo do Museu Afro Brasileiro (MAB)

Figura 22 – Xilogravura as Amazonas



Fonte: Acervo do Museu Afro Brasileiro (MAB)

Figura 23 – Xilogravura (sem título)



Fonte: Acervo do Museu Afro Brasileiro (MAB)

Figura 24 – Xilogravura A cegonha



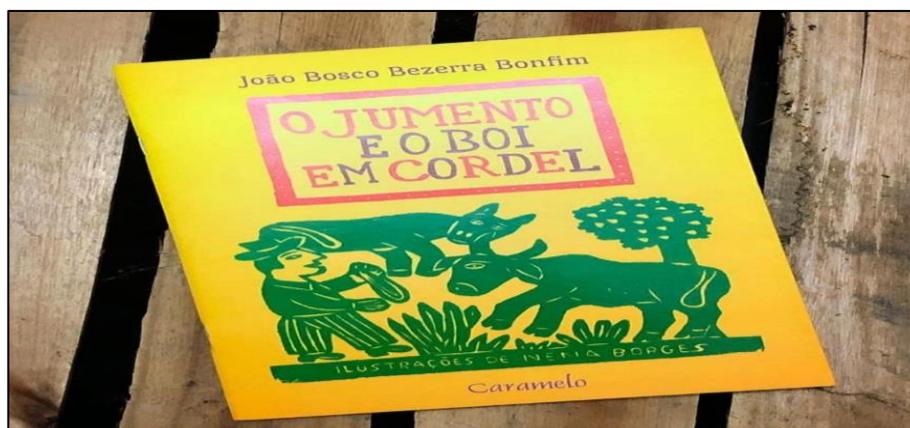
Fonte: Acervo do Museu Afro Brasileiro (MAB)

Figura 25 – Xilogravura (sem título)



Fonte: Acervo do Museu Afro Brasileiro (MAB)

Figura 26 – Ilustração do livro “O jumento e o boi em cordel”



Fonte: Instagram Nena Borges

Figura 27 – Canecas ilustradas com xilogravura



Fonte: Instagram Nena Borges

No panorama da xilogravura nordestina, compreende-se que Nena segue multiplicando a sua arte em variados suportes além do folheto, e através dos traços e temáticas de suas obras, a artista busca promover o seu olhar feminino sobre o mundo e, especialmente, pelas realidades culturais as quais está sujeita. A xilógrafa vem mostrando que em cada traço talhado existe um grito de resistência, o desejo de ser reconhecida nesse universo xilográfico, e em especial despertar nas mulheres que tenham acesso as suas obras, o interesse para ingressarem nessa atividade e alcançarem espaços cada vez maiores. Suas obras tendem a transformar a imagem da mulher, que é largamente apenas uma figura esculpida, para profissional que esculpe, sensibiliza e perpetua as tradições nordestinas através da xilogravura. Na imagem abaixo, Nena segura em suas mãos o seu ofício materializado:

Figura 28 – Nena Borges



Fonte: Catálogo “Tem mulher na xilo”

2.6 Representação da informação

Desde o primeiro momento que a humanidade começou a se desenvolver em grupos, criar hábitos em comum, preocupar-se com o registro dos seus costumes e tradições, ou seja, desenvolver-se civilizatoriamente, naturalmente foram criadas formas de se comunicar e perpetuar esse modo de vida. Nesse sentido, as figuras, os traços e elementos foram utilizados por meio de recursos como a imagem, pintura e escrita, para simbolizar a mensagem que se buscava ser transmitida. A funcionalidade dessa simbologia está associada, na concepção de Santos (2019, p.12) ao sentido de “substituição que, por sua vez, remete à ideia de *estar no lugar de outra coisa*”, resultando, dessa maneira, no processo de representação. Corroborando com esse entendimento, têm-se o que diz Lima e Alvares (2012, p.21) “representar é o ato de utilizar elementos simbólicos – palavras, figuras, imagens, desenhos, mímicas, esquemas, entre outros – para substituir um objeto, uma ideia ou um fato.”

Partindo desse pressuposto, “na ciência da informação, a representação está relacionada com as formas de simbolizar a informação e o conhecimento” (Lima; Alvares, 2012, p.21). Para esta finalidade, o requisito para que a informação se torne conhecimento, perpassa pela lógica vivida pelo ser humano, com quem se relaciona, os hábitos diários, a maneira como contribui com a evolução social e interpreta esse mundo. O conhecimento, por sua vez, partindo da ótica de que é fruto de uma decifração dessa informação adquirida e como ela interage com o universo psíquico e social do indivíduo, ele é constante e mutável, podendo, em variadas circunstâncias, gerar novos significados e conhecimentos. Nesse enfoque afirma Le Coadic (2004, p.5): “A informação é um conhecimento inscrito (registrado) em forma escrita (impressa ou digital), oral ou audiovisual, em um suporte. A informação comporta um elemento de sentido”.

Na perspectiva da Ciência da Informação, a organização do conhecimento é a área de estudos voltada às atividades de organização, representação e recuperação da informação. É, também, “uma área científica voltada para as necessidades informacionais dos indivíduos organizados em sociedade” (Santos *et al.*, 2019, p. 42). Tem como prerrogativa trabalhar a informação, enquanto formadora de conhecimento nos mais variados contextos que determinam a evolução social da humanidade.

Nesse sentido, a representação da informação busca organizar a informação e toda a complexidade que lhe é inerente, de forma que ela possa ser eficientemente recuperada em sistemas de informação. Essa sistemática ocorre através de atividades que fazem o tratamento dessa informação, observando as demandas informacionais do seu público, para que estes experienciem uma recuperação precisa e exata daquilo que procuram. Sob este prisma, no que compreende essas atividades da representação da informação:

[...] pode ser subdividida em representação descritiva e representação temática. A primeira representa as características específicas do documento, denominada descrição bibliográfica, que permite a individualização do documento. Ela também define e padroniza os pontos de acesso, responsáveis pela busca e recuperação da informação, assim como pela reunião de documentos semelhantes, por exemplo, todas as obras de um determinado autor ou de uma série específica. A segunda detém-se na representação dos assuntos dos documentos a fim de aproximá-los, tornando mais fácil a recuperação de materiais relevantes que dizem respeito a temas semelhantes (Maimone; Silveira; Tálamo, 2011, p.28).

Em vista disso as ações que compreendem a representação descritiva e representação temática da informação, correspondem, em sua finalidade, a “descrição física dos recursos para fins de recuperação, acesso e uso [...] e a ação de descrever um recurso em relação ao seu conteúdo por meio de termos” (Santos, 2019, p.12), respectivamente. Ambos os processos de representação procuram se desenvolver no contexto informacional, independentemente de onde esse registro esteja expresso. No tocante a representação temática aplicada no cenário imagético, cerne desse estudo, têm-se o tratamento da imagem como uma linguagem que produz sentidos e significados, destinado a assegurar o acesso e a recuperação a quem requer a informação produzida nesse suporte. Dessa maneira, na seção seguinte será trabalhada a representação temática enquanto integrante das estratégias de organização da informação.

2.7 Representação Temática e Imagética da Informação

A Representação Temática tem por finalidade e importância contribuir para a recuperação de documentos, independentemente dos formatos e suportes, a partir dos conteúdos que eles representam. Nesse sentido, traduzem, de forma organizada

e por meio de termos representativos, todo o assunto que está sendo tratado no documento, buscando facilitar a sua recuperação nos sistemas de informação.

A representação temática/indexação de assuntos tem como objetivo extrair ou associar os assuntos que melhor representam os conteúdos ou as temáticas registradas nos documentos, de modo a identificá-los de forma particular em meio a outros documentos independentemente, se textos verbais ou não verbais e de suportes de registros, analógicos ou digitais. Ela se efetiva por meio de palavras-chave, conceitos, descritores, termos, resumos, entre outros. No caso de textos não verbais, ela também se concretiza mediante atributos não verbais, a exemplo da textura, forma, cor ou outro signo não linguístico (Rabelo; Bentes Pinto, 2019, p. 2).

Porquanto, essa ação cuidadosa de representar um conteúdo, descrevendo todas as características que lhe define, é intitulada de Tratamento Temático da Informação (TTI), que para a sua efetivação, tem “a necessidade de *linguagens de indexação*, instrumentos que vão fornecer os termos padronizados para representar o assunto ou assuntos identificados nos documentos analisados” (Dias, 2007, p. 13).

Todavia, esse conjunto de ações e recursos estão contemplados na atividade definida como indexação, a qual é uma das principais operações que possibilita a efetividade da recuperação da informação e, consiste, fundamentalmente, na captação do conteúdo informativo do documento e na sua tradução para uma linguagem que deve servir de intermediário entre o usuário – com as respectivas exigências – e o documento (Campos, 1987, p. 69). Para tanto, a indexação de assuntos implica na preparação de uma representação do conteúdo temático dos documentos (Lancaster, 2004, p.6). Ainda nessa perspectiva:

A indexação consiste em uma atividade integrante da representação temática da informação, que visa descrever os conteúdos dos itens informacionais por meio de termos, leitura para indexações pertinentes às necessidades dos usuários (Santos; Neves; Albuquerque. 2019, p. 119).

Em relação a indexação de imagens, é uma atividade que requer atenção e cautela, pois esse recurso imagético pode apresentar, a partir da sua natureza, diversos sentidos e significados e, é imprescindível que nenhum dado importante seja ignorado (Manini, 2001). E complementa a autora, “trabalhar com imagens significa trabalhar com detalhes, com informações que, muitas vezes, não são explícitas”. Isso porque o conteúdo das imagens não é textual, “esses recursos podem emitir conceitos concretos e abstratos e os seus significados podem ser influenciados pelo contexto,

uso pretendido e usuário” (Santos, 2019, p. 19). Dessa maneira, retrata Maimone e Tálamo (2008, p.2):

O conteúdo das informações inseridas visualmente nas imagens denota relevância significativa para uma possível transmissão de conhecimentos, já que permite, através da decodificação de suas mensagens, interpretar o universo reconhecido e expresso naquela obra.

Nesse entendimento, dentre os desafios da indexação nesse universo imagético, estão, segundo Maimone e Tálamo (2008, p. 13) o de “estabelecer de maneira, confiável e consistente, termos considerados representativos para descrever o conteúdo desses recursos complexos e altamente subjetivos”. Assim como estabelecer uma desvinculação de sentidos, de acordo com Smit (1987, p. 106), “entre a denotação (o que a imagem mostra) e a conotação (o que a sociedade - e o bibliotecário - veem, ou querem ver, na imagem), sabendo ainda que muitas vezes a legenda ou o contexto já nos desviam, sub-repticiamente, para a conotação”. Seguindo essa percepção sobre os sentidos, acrescenta Rodrigues (2007, p.69) a denotação diz respeito ao que “a imagem representa com ‘certa precisão’, no seu sentido real” e a conotação, “àquilo que a imagem pode ‘interpretar’ em um determinado contexto, em um sentido figurado e simbólico”.

No tocante a compreensão da Xilogravura enquanto mecanismo imagético da cultura popular e, objeto desse estudo, o seu processo de indexação, descrição e análise, requer igualmente uma atenção cuidadosa quanto a esses desafios, pois, conforme declara Santos (2020, p.14) “essas ilustrações expressivas trazem consigo a originalidade dos xilógrafos”. Seja considerando o simbolismo cultural (como, por exemplo, a relação da capa com a poesia no folheto cordel, bem como as xilogravuras reproduzidas nos artesanatos, evidenciando os costumes, as tradições e o imaginário popular), o aspecto visual que pode evocar representativamente algum marco histórico e, a contextualização de conhecimentos (por parte do indexador) a respeito da imagem. Uma vez que, de acordo com Tacca (2005, p.12), a imagem é entendida “como representação cultural, seja ela na sua carga simbólica, epistêmica ou estética, é de qualquer forma uma construção de conhecimento da realidade”. Esta conceituação está em consonância com o que Aumont (1993) compreende como função da imagem e a distribui em três modos, os quais estão assim caracterizados:

Quadro 1 – Funções da imagem

MODO	CARACTERIZAÇÃO
<i>Simbólica</i>	Inicialmente as imagens serviram de símbolos; para ser mais exato, de símbolos religiosos, vistos como capazes de dar acesso à esfera do sagrado pela manifestação mais ou menos direta de uma presença divina. São inúmeros os exemplos em que a iconografia religiosa, figurativa ou não, é vasta e ainda atual: certas imagens representam divindades (Zeus, Buda ou Cristo) e outras têm valor quase puramente simbólico (a cruz cristã, a suástica hindu). Os simbolismos não são apenas religiosos, e a função simbólica das imagens sobreviveu muito à laicização das sociedades ocidentais, quando mais não seja para veicular os novos valores (a Democracia, o Progresso, a Liberdade etc) associados às novas formas políticas. Além disso, há muitos outros simbolismos que não têm uma área de validade tão importante.
<i>Epistêmica</i>	A imagem traz informações (visuais) sobre o mundo, que pode assim ser conhecido, inclusive em alguns de seus aspectos não-visuais. A natureza dessa informação varia (um mapa rodoviário, um cartão postal ilustrado, uma carta de baralho, um cartão de banco são imagens cujo valor informativo não é o mesmo), mas essa função geral de conhecimento foi também muito cedo atribuída às imagens. Por exemplo, ela é encontrada na imensa maioria dos manuscritos iluminados da Idade Média, quer ilustrem a Eneida ou o Evangelho, quer sejam coletâneas de pranchas botânicas ou de portulanos. Essa função foi consideravelmente desenvolvida e ampliada desde o início da era moderna, com o aparecimento de gêneros "documentários" como a paisagem e o retrato.
<i>Estética</i>	A imagem é destinada a agradar seu espectador, a oferecer-lhe sensações (aisthesis) específicas. Esse desígnio é sem dúvida também antigo, embora seja quase impossível pronunciar-se sobre o que pode ter sido o sentimento estético em épocas muito distantes da nossa (eram os bisões de Lascaux considerados bonitos? ou tinham somente valor mágico?). Seja como for, essa função da imagem é hoje indissociável, ou quase, da noção de arte, a ponto de se confundirem as duas, e a ponto de uma imagem que visa obter um efeito estético poder se fazer passar por imagem artística (vide a publicidade, em que essa confusão atinge o auge).

Fonte: Aumont (1993)

Acredita-se que cada função atribuída à imagem tenha uma intenção diferente para atingir o seu público e servir como meio de acesso à informação, considerando, especialmente, o seu aspecto cultural e histórico. Dessa forma, evidencia-se a importância de ampliar e fortalecer, na Ciência da Informação, os estudos sobre análise de imagem que evidenciem o universo da xilogravura, pois ignorá-la como fontes da História, segundo Knauss (2006, p.100), “pode conduzir a deixar de lado não apenas um registro abundante [...] como pode significar também não reconhecer as várias dimensões da experiência social e a multiplicidade dos grupos sociais e seus

modos de vida.” Nesse contexto, “a imagem significa, representa uma informação e a Ciência da Informação realiza uma metarrepresentação, já que se ocupa de representar uma representação” (Maimone, 2019, p. 2).

No que diz respeito ao referente de uma imagem, Rodrigues (2007, p. 71) diz significar “um objeto real preexistente a essa imagem, algo concreto ou conceitual que serviu de modelo ou inspirou sua elaboração”. E complementa o autor, “a imagem é uma cópia de um referente, ou seja, de algo ou de alguém – pessoa, objeto, paisagem, animal, acontecimento etc. – reproduzido como imagem”. Isto é, o referente é aquele/aquilo que representa. Logo, sobre a caracterização do referente naquilo que contempla a representação da imagem, contribui Manini (2001, p.2):

Há um referente genérico e outro específico, sendo que o reconhecimento deste último não é automático, uma vez que supõe conhecimentos prévios, também específicos. Por exemplo, se vamos resumir ou indexar uma fotografia, o retrato de uma mulher, o referente genérico é exatamente este: trata-se de uma mulher; outra coisa é saber de quem se trata, seu nome, época e local em que viveu ou em que foi fotografada. Este seria o conhecimento sobre o referente específico e este saber só nos é dado de duas formas: ou através de nosso repertório ou através de uma legenda (ou outra fonte escrita). Este conhecimento não é dado pela imagem, mas é suscitado por ela.

Já no que compreende a significação da imagem e a sua representação, a evolução da comunicação da humanidade caminha pelo universo imagético, e é por meio dessa trajetória que a imagem se torna, por meio das suas funções, um instrumento capaz de representar algo que já se tornou passado e torná-lo sempre presente mediante a preservação e refazimento das memórias. Mas o que seria a representação? Esclarece Aumont (1993, p. 103):

Apesar de seu caráter um pouco retórico, essa questão é indispensável. De fato, a noção de “representação” e a própria palavra estão carregadas de tantos estratos de significação acumulados pela história, que é difícil atribuir-lhes um único sentido, universal e eterno. Entre uma representação teatral, os representantes do povo na Câmara, a representação fotográfica e pictórica, há enormes diferenças de status e de intenção. Mas de todos esses usos da palavra, pode-se reter um ponto comum: a representação é um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa.

Nesse sentido, a representação é o espelho de uma realidade que pode estar ausente. É o ato de ocupar, de maneira substituta, algo que é real, concreto. Segundo Sá (2018, p.93-94) “ao representar a realidade, estamos colocando algo em lugar de

outro, com o objetivo de materializar a imagem que foi, em sua gênese, produzida pela mente do homem, ou mesmo de algo já existente, em sua fisicalidade”. Desta feita, as pinturas, os mapas, os desenhos, as gravuras e fotografias estão entre os documentos que se expressam através da imagem, sendo criados, classificados e tematizados por uma(s) pessoas(s) e sujeitos sob múltiplas interpretações e significados para representar determinado fato histórico, memórias pessoais, tradições populares e todo o universo de possibilidades imagéticas. E é em vista disso, que a imagem se configura como polissêmica e desafiadora, pois pode gerar inúmeros sentidos a partir do cenário em que esteja sendo aplicada. Reforçando, dessa maneira, que em um processo de indexação não podem ser descredibilizados “os sentidos conotativos – concretos e abstratos – existentes na imagem, bem como as possíveis tematizações – possibilidades de uso – em que poderão ser utilizados” (Rodrigues, 2007, p.75).

Diante do exposto, para a efetividade de representação da imagem, aqui a xilogravura, é exigido do/a profissional que a realiza, um olhar contextualizado e relacional sobre o processo de representação. Evidenciando a autoria, a descrição dos elementos, o espaço temporal em que foi criada e a tematização²⁰ do seu conteúdo, utilizando uma linguagem denotativa (sentido literal) para clarificar as ideias, mas sem subjugar ou inibir a multiplicidade de significações acerca da imagem. Pois as imagens, segundo Manini (2001, p.15) “podem ter diferentes naturezas, objetivos e suportes; por isso, seus usuários também serão variados, requerendo dos bibliotecários tratamentos informacionais diferenciados para cada uma delas.” Além do que, sendo a imagem uma fonte de informação de grande potencial, por carregar em sua estrutura a representação visual de uma temática, um período histórico e aspecto cultural, tem um claro poder comunicativo e memorialístico, capaz de provocar no usuário que a busca, múltiplos conhecimentos e significações. Requerendo, dessa maneira, que a construção dessa representação promova a sua recuperação, unificando as técnicas e as experiências do/a profissional com as múltiplas interpretações de quem consumirá a informação imagética.

²⁰ “a capacidade de criar discursos usando formatos predefinidos, que seriam delineadas através do conteúdo proposto ou recuperado pelo sistema”. RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. Análise e tematização da imagem fotográfica. Ciência da informação, v. 36, p. 67-76, 2007.

2.8 Análise e representação imagética

As atividades de análise que abrangem o tratamento documentário de imagens, exigem um trabalho de estudo do conteúdo, a fim de reunir informações que servirão para o processo de representação e satisfatória tematização. Nesse sentido, sobre a análise de imagens, afirma Maimone (2019, p.22) “requer leitura, identificação, análise e representação de informações que envolvem tanto a parte física como a de assunto, englobando conhecimentos sobre a natureza, os aspectos técnicos e a contextualização das obras”. É, no mínimo, uma atividade que ultrapassa a contemplação e adentra no universo investigativo, para que seja possível, de acordo com Bayona (2004, p.8) “aterrissar a imagem, contextualizá-la, dar-lhe corpo” e ampliar (não conclusivamente) o seu processo de representação.

Sobre a realização dessa análise de imagens, define Maimone e Gracioso (2007, p.3) “nada mais é do que traduzir para uma linguagem verbal o aspecto visual de uma obra [...] neste sentido, a imagem em seu conteúdo pretende transmitir significados, sejam eles explícitos ou não”. Pois, “uma informação pode estar contida em diversos suportes (fotografia, pintura, desenho, projetos de arquitetura) e possuir significados diferentes, atribuídos pelo espectador” (Maimone, 2019, p. 23).

E, partindo da premissa de que o público que fará o processo de recuperação dessa informação, pode variar entre o generalista (público geral) e o especializado, bem como a existência do desafio de uma proposta de indexação abrangente e sensível as mais variadas interpretações, é que foram sendo construídas estratégias de análise de imagem. Essa iniciativa adveio como forma de estabelecer uma metodologia “padrão”, para que as atividades que integram a representação imagética, possam, assim, colaborar com “um dos objetivos cruciais da ciência da informação, que é propiciar acesso informacional aos mais diversos públicos” (Maimone, 2013, p.21).

Embora sejam diversos os formatos nos quais as imagens podem ser descritas e analisadas, este presente estudo trabalha a análise sistemática do conteúdo da imagem artística, caracterizada como xilogravura. E em virtude desse princípio, atese-á, no primeiro momento, trazendo uma metodologia contributiva para quando o objetivo da representação tiver o *assunto* como foco, com uma descrição observando,

especialmente, os aspectos denotativos. Posteriormente, o enfoque será no método iconológico de análise da obra de arte proposto por Erwin Panofsky (1976), recurso escolhido para analisar as xilogravuras que compõem essa pesquisa.

Dessa forma, Smit (1996) elenca as categorias “Quem, Onde, Quando, O que e Como”, e as reconhece enquanto norteadoras para análise de textos e seguidamente aplicadas nas análises de imagens e, que, também, foram base para que Ginette Bléry (1976 *apud* Smit 1996, p.32) trabalhasse, conforme o quadro a seguir, a representação da imagem (em sua pluralidade) a partir do seu conteúdo:

Quadro 2 – Representação do conteúdo da imagem

CATEGORIAS	DEFINIÇÕES
<i>QUEM</i>	<ul style="list-style-type: none"> Quando a imagem focaliza seres vivos, estes devem ser descritos com certas precisões: idade, sexo, raça, atitude, tipo de roupa etc.;
<i>ONDE</i>	<ul style="list-style-type: none"> localização da imagem no espaço- termos geográficos ou então descrição do lugar: Pico da Bandeira ou interior de danceteria; deve-se descrever o ambiente no qual o ser vivo se encontra, quer seja elemento natural (praia, bosque, campo) ou artefato (casa, carro, cadeira).
<i>QUANDO</i>	<ul style="list-style-type: none"> localização da imagem no tempo - tempo histórico (anos 30) ou então, quando a imagem é atual, questões de época do ano, dia/ noite, hora do dia etc.;
<i>O QUE</i>	<ul style="list-style-type: none"> As ações destes seres vivos não podem ser esquecidas, mas descritas em função daquilo que a imagem mostra e não em relação ao ato global no qual a imagem se insere. Neste sentido, não há fotos de "lançamento de nave espacial", há "astronauta, em traje especial, se dirigindo para a nave espacial". A fototeca pode até decidir que o ato global ("lançamento de nave espacial") também deve ser indexado, complementando a descrição da imagem propriamente dita: a documentação audiovisual leva a esta peculiaridade, ou seja, a "dupla indexação", também chamada "indexação em dois níveis".
<i>COMO</i>	<ul style="list-style-type: none"> Questões de "técnica" da produção da imagem, caso estes detalhes sejam "visíveis" (vista aérea, alto-contraste etc.).

Fonte: Ginette Bléry (1975) *apud* Smit (1996)

O direcionamento dessa metodologia oportuniza a descrição dos elementos explícitos da imagem e, por isso, “não precisa chegar a uma especificidade muito grande, mantendo, portanto, uma amplitude suficiente para que, a qualquer pergunta, se possa selecionar ao redor de 30 imagens que respondam à pergunta” (Smit, 1987, p. 106). A autora também reflete em outra obra (1996)²¹, através de questionamentos, os desafios da representação a partir do uso dessas categorias, que são “a quantidade

²¹ SMIT, Johanna W. A representação da imagem. *Informare – Cad. Prog. Pós-Grad. Ci. Inf.* Rio de Janeiro, v.2, n.2, p. 28-36, jul./dez. 1996.

suficiente de descritores e, quais os critérios devem ser usados para selecioná-los durante a construção da representação imagética”. Esse pressuposto reforça o entendimento de que “ao ler uma imagem, é necessário observar que, além do aspecto objetivo, do domínio da técnica e do equipamento, existe um componente subjetivo que depende da vivência, da percepção e da sensibilidade do autor” (Rodrigues, 2007, p.72). Uma vez que, segundo Sá (2018, p.92) “cada sujeito imprime à imagem formas de representação e leitura, resultantes da cultura no qual está inserido e de acordo com a sua visão pessoal de mundo.” Logo, análises e representações são, portanto, contestáveis e passíveis de complementaridade.

2.9 Método Iconológico de Erwin Panofsky

Erwin Panofsky é um Alemão, historiador da arte, crítico, professor, pesquisador da arte renascentista e seguidor das concepções de Aby Warburg. O qual, também é historiador da arte e precursor da iconografia moderna e dos estudos relacionados à imagem, no que tange a sua abrangência representativa (Santos, 2019). Nesta convicção, Panofsky “tornou-se um ‘clássico’ da história da arte, não no sentido de um modelo cristalizado, encerrado em si mesmo, mas como possibilidade de se pensar o próprio percurso das imagens” (Pifano, 2010, p.2). E isso se materializa porque o seu grande mérito consiste, na visão de Argan (1992, p.51) “em ter entendido que, apesar da aparência confusa, o mundo das imagens é um mundo ordenado e que é possível fazer a história da arte como história das imagens.”

É nessa perspectiva de uma história cultural construída por meio da imagem, que Panofsky embasa a construção do seu método iconológico de análise da obra de arte (1976) fundamentado em três níveis de representação da imagem: descrição pré-iconográfica (nível 1), análise iconográfica (nível 2) e interpretação iconológica (nível 3). Para tanto, esse método conecta a “iconografia e a iconologia” como forma de alcançar a plenitude significativa da obra. Nesse sentido, a iconografia corresponde, na ótica de Maimone (2019, p. 41-42) a um “estudo descritivo da representação visual de símbolos e imagens [...] é o ofício de investigar o significado das imagens [...] uma área do conhecimento que se relaciona de modo direto com a questão da representação da imagem e suas possíveis implicações.” Para Argan (1992, p.54) ela

“descreve as características de uma figura” e essa definição é congruente com o entendimento de Panofsky (1976) que diz ser, a iconografia, uma “descrição e classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e classificação das raças humanas; é um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos.” É, também, segundo ele, “o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma” Panofsky (2007, p.47).

Em vista disso, a percepção formal corresponde, no ponto de vista de Argan (1992, p.58) a “uma variedade da imagem – mais precisamente, a maneira pela qual se qualifica e legitima a imagem.” O que para Panofsky (2007, p.47) “é considerada uma mudança de alguns detalhes dentro da configuração que faz parte do padrão geral das cores, linhas e volumes que constitui o mundo da minha visão”. Em aspectos práticos, é quando se enxerga no cenário, a pureza dos elementos sem um viés reflexivo quanto aquilo que eles representam. No clássico exemplo de Panofsky (2007), onde se encontra um conhecido na rua e ele cumprimenta tirando o chapéu, tem-se a figura de um homem e sob a sua cabeça um chapéu. Quando, por sua vez, esses elementos são vistos de maneira pura e real, exatamente como são, têm-se a forma. Mas a partir do momento que há a objetificação da figura (o homem compreendido como cavalheiro) e essa “mudança de detalhe” é identificada a partir de um acontecimento (o ato de tirar o chapéu), transcende-se a expectativa formal e adentra-se no contexto temático, em uma “primeira esfera do Conteúdo ou significado” (Panofsky, 1998, p.3). E sendo esse significado percebido, de acordo com Panofsky (2007, p.48):

É de natureza elementar e facilmente compreensível e passaremos a chamá-lo de significado fatural; é apreendido pela simples identificação de certas formas visíveis com certos objetos que já conheço por experiência prática e pela identificação da mudança de suas relações com certas ações ou fatos.

A partir dessa identificação, o contexto de fatos e objetos passa a provocar em quem recebe a ação, novas percepções e comportamentos, inclusive psicológicos, permitindo que se reconheça os sentimentos que o emissor transmite, relacionados, por exemplo, a humor, gentileza e o que flui na relação interpessoal. E esse reconhecimento visual do que o outro sente, após o significado fatural, onde já foi

possível identificar o que compõe o cenário a partir da prévia relação com os elementos, revela outra variante do significado, nomeado de expressivo, aquele que se percebe. Para Pifano (2010, p.3) “esse universo das formas puras, cujo significado primário é identificado numa fração de segundos, e por ter um significado passível de ser reconhecido já possui um conteúdo, denomina-se mundo dos motivos artísticos.” Configurando desse modo, o nível pré-iconográfico, que aborda o *tema primário ou natural*, no método de análise da obra de arte proposto por Panofsky.

Além dessa perspectiva, quando se passa a compreender, conscientemente, que o ato do cavaleiro tirar o chapéu corresponde a uma atitude de cortesia socialmente construída, é porque foi necessário, no discernimento de Panofsky (2007, p.48) “não somente estar familiarizado com o mundo prático dos objetos e fatos, mas além disso, com o mais do que prático dos costumes e tradições culturais peculiares a uma dada civilização.” Este cenário é compreendido quando:

Aos motivos artísticos, é associado um conceito, ou seja, quando se reconhece num motivo artístico um significado determinado por convenção. A estes motivos com significados convencionais, Panofsky chama “imagens”, se as imagens se apresentam combinadas com outras, são “alegorias” ou “estória”. Interpretar imagens, estórias e alegorias é analisar a figuração iconograficamente (Pifano, 2010, p.3).

Seguindo esse raciocínio da análise iconográfica, Panofsky (2007, p.8) enfatiza que:

Tratando de imagens, estórias e alegorias em vez de motivos, pressupõe, é claro, muito mais que a familiaridade com objetos e fatos que adquirimos pela experiência prática. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral.

Essa apropriação cultural por quem faz a análise da imagem, para decodificar a forma e encontrar o significado, constitui o “nível iconográfico”, conectando ao tema secundário ou convencional. Entretanto, o nível iconológico corresponde ao significado intrínseco ou conteúdo, isto é, quando a decodificação é em torno do significado e do conteúdo, é um sintoma de uma coisa muito maior que é uma visão de mundo específica de um certo momento (Panofsky [...], 2017). Ou seja, parte de uma análise interpretativa somada ao que vê e se identifica (aspectos relacionados nos níveis anteriores), os valores simbólicos, a partir de uma verificação histórica,

inclusive em “documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação” (Panofsky, 2007, 63), em busca de um significado mais profundo. No que concerne essa análise da obra de arte por meio da interpretação, chama-se de iconologia. Nesse sentido Panofsky (2007, p.54) diz que “O sufixo "logia" - derivado de logos, que quer dizer "pensamento", "razão" - denota algo interpretativo” e concebe a iconologia:

como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar. Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica (Panofsky, 2007, p.54).

Para Calabrese, (1986, p. 36) a iconologia “vai desde a identificação do tema a uma leitura da obra que liga à complexidade da cultura e das atitudes mentais da época na qual foi produzida”. Desse modo, a análise iconológica tem como finalidade constatar a influência dos aspectos cultural, histórico e social na construção de uma obra de arte. Na visão de Johhana Smit, pesquisadora e atuante nos estudos de análise do conteúdo informacional de imagens, os referidos níveis de análise são assim compreendidos:

Nível pré-iconográfico: Nele são descritos, genericamente, os objetos e ações representados pela imagem;

Nível iconográfico: Estabelece o assunto secundário ou convencional ilustrado pela imagem. Trata-se, em suma, da determinação do significado mítico, abstrato ou simbólico da imagem, sintetizado a partir de seus elementos componentes, detectados pela análise pré-iconográfica.

Nível iconológico: Propõe uma interpretação do significado intrínseco do conteúdo da imagem. A análise iconológica constrói-se a partir das anteriores, mas recebe fortes influências do conhecimento do analista sobre o ambiente cultural, artístico e social no qual a imagem foi gerada (Smit, 1996, p. 30).

À vista disso, como forma de ilustrar, sinteticamente, os três níveis de análise da obra de arte oriundos do método iconológico de Panofsky, dispõe-se abaixo um quadro com uma sistemática elaborada pelo próprio autor:

Quadro 3 – Níveis de representação da imagem

Objeto da interpretação	Ato da interpretação	Equipamento para a interpretação	Princípios corretivos de interpretação (História da Tradição)
-------------------------	----------------------	----------------------------------	---

I. <i>Tema primário ou natural</i> – (A) fatural, (B) expressional – constituindo o mundo dos motivos artísticos.	<i>Descrição pré-iconográfica</i> (e análise pseudo-formal)	<i>Experiência prática</i> (familiaridade com objetos e eventos).	História do <i>estilo</i> compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, <i>objetos e eventos</i> foram expressos pelas <i>formas</i>).
II. <i>Tema secundário ou convencional</i> , constituindo o mundo das <i>imagens</i> , <i>estórias</i> e <i>alegorias</i> .	<i>Análise iconográfica</i> .	<i>Conhecimento de fontes literárias</i> (familiaridade com temas e conceitos específicos).	História dos <i>tipos</i> (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos).
III. <i>Significado intrínseco</i> ou <i>conteúdo</i> , constituindo o mundo dos valores “ <i>simbólicos</i> ”.	<i>Interpretação iconológica</i> .	<i>Intuição sintética</i> (familiaridade com as <i>tendências essenciais da mente humana</i>). Condicionada pela psicologia pessoal e <i>Weltanschauung</i> .	História dos <i>sintomas culturais</i> ou “ <i>símbolos</i> ” (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, <i>tendências essenciais da mente humana</i> foram expressas por temas e <i>conceitos específicos</i>).

Fonte: Panofsky (1976) *apud* Maimone (2019)

A obra de arte, de acordo com Costa (2014, p.77) “é uma fonte de inúmeras formas de motivação e construção de cada olhar que a vê.” Nessa ótica, o presente estudo trabalha a xilogravura como uma obra de arte imersa na cultura popular e com uma estrutura criativa livre, aspirando analisar, por meio do método supracitado, o conteúdo temático presente em cada representação esculpida na madeira.

Dessa forma, ao considerar os níveis de representação de imagem idealizado por Panofsky, pode-se notar que no *nível 1*, intitulado de descrição pré-iconográfica, é onde são identificadas as figuras presentes na imagem, a etapa básica de compreensão da obra. Nesse momento se diz apenas o que está sendo visualizado, sem precisar de conhecimento prévio-reflexivo. Nesse espaço de análise das xilogravuras de Nena Borges, será feito um levantamento, sem classificação, dos elementos presentes na imagem;

No *nível 2*, ocorre o processo de descrição das imagens. Exige que se tenha previamente algum conhecimento cultural e sobre análise imagética. Foi observado o simbolismo em torno do conteúdo da obra. Nesse nível é compreendido o contexto que caracteriza a imagem: “o quê, quem, onde e quando”. Nessa etapa foi feita uma análise do cenário da xilogravura, a partir da simbologia cultural representada nos elementos identificados anteriormente;

No nível 3, a ação se configura a partir da interpretação. A obra, nesse nível, é fruto de um momento e/ou acontecimento histórico em que a imagem foi criada, bem como as suas correlações. Nesse espaço o que já é conhecido contribuirá para a significação. Acrescentando-se, portanto, o “por quê e o como”. Nesse espaço foi feita uma investigação quanto ao contexto de criação da obra. Relacionando o período histórico que a Xilógrafa talhou a madeira e a transformou em um instrumento figurativo, as suas possíveis inspirações temáticas e as representações artísticas da cultura popular nordestina.

3. PERCURSO METODOLÓGICO

Nesta seção estão descritos os caminhos e técnicas utilizadas para alcançar um resultado satisfatório para o estudo. Dessa forma, a metodologia utilizada está assim organizada: classificação da pesquisa, corpus documental, instrumento de coleta de dados e estratégia de análises.

3.1 Caracterização do estudo

Ao buscar sistematizar os elementos representativos e aferir o estado da arte do tratamento temático das xilogravuras de Nena Borges (disponíveis em formato online), associada aos objetivos desse estudo, essa investigação científica se configura como uma pesquisa *descritiva*, pois buscou analisar e desenvolver uma descrição detalhada e aprofundada acerca dos fatos e/ou fenômenos estudados, bem como a conexão entre as características encontradas (Oliveira, 2016; Gil, 2006).

Tendo em vista as características do estudo, é possível inseri-lo em uma abordagem *qualitativa*, já que admite uma estrutura flexível ao longo do seu desenvolvimento, possibilitando que a criatividade e a imaginação daqueles que a utiliza, possam viabilizar que as pesquisas alcancem outros contextos. Oportunizando ao investigador a descrição do olhar e a perspectiva sobre o mundo de quem está sendo estudado (Godoy, 1995; Teis, 2006).

Quanto à natureza da pesquisa é caracterizada como *aplicada*, por ser fundamentalmente prática e se desenvolver dentro de um universo real, fértil, livre e amplificado. No que tange os procedimentos, que são os meios pelos quais se adquire as informações necessárias para a solidificação do estudo, está estruturada como *pesquisa bibliográfica*, uma vez que ela objetiva aproximar o/a pesquisador/a de “toda bibliografia já tornada pública em relação ao tema de estudo, desde publicações avulsas, boletins, jornais, revistas, livros, pesquisas, monografias, teses, material cartográfico etc, até meios de comunicação orais” (Lakatos; Marconi, 2021, p.76) e *documental*. Nesta, a sua principal característica é ser, segundo Lakatos e Marconi (2021, p. 66) “uma coleta de dados restrita a documentos, escritos ou não, constituindo o que se denomina de fontes primárias. Estas podem ser recolhidas no momento em que o fato ou fenômeno ocorre, ou depois”.

Esse tipo de pesquisa contempla acervos particulares como fonte de documentos, e como tipo documental abrange documentos em diversos formatos e suportes, inclusive os iconográficos. Desenvolvendo-se, especialmente, naqueles que ainda não obtiveram um tratamento analítico (Gil, 2002). No quadro abaixo, Lakatos e Marconi trazem sistematicamente os documentos abrangidos nesse tipo de pesquisa:

Quadro 4 – Fontes documentais

	ESCRITOS		OUTROS	
	PRIMÁRIOS	SECUNDÁRIOS	PRIMÁRIOS	SECUNDÁRIOS
CONTEMPORÂNEOS	Compilados na ocasião pelo autor	Transcritos de fontes primárias contemporâneas	Produzidos pelo autor	Produzidos por terceiros
	Exemplos Documentos de arquivos públicos Publicações parlamentares e administrativas Estatísticas (censos) Documentos de arquivos privados Cartas Contratos	Exemplos Relatórios de pesquisa baseados em trabalho de campo de auxiliares Estudo histórico que recorre aos documentos originais Pesquisa estatística baseada em dados do recenseamento Pesquisa que usa a correspondência de outras pessoas	Exemplos Fotografias Gravações digitais Filmes Gráficos Mapas Outras ilustrações	Exemplos Material cartográfico Filmes comerciais Rádio Cinema Televisão
RETROSPECTIVOS	Compilados após o acontecimento pelo autor	Transcritos de fontes primárias retrospectivas	Analisados pelo autor	Produzidos por outros
	Exemplos Diários Autobiografias Relatos de visitas a instituições Relatos de viagens	Exemplos Pesquisa que recorre a diários ou autobiografias	Exemplos Objetos Gravuras Pinturas Desenhos Fotografias Canções Folclóricas Vestuário Folclore	Exemplos Filmes comerciais Rádio Cinema Televisão

Fonte: Lakatos e Marconi (2021, p.74).

Dentre as vantagens apresentadas sobre esse tipo de pesquisa, Gil (2002, p.5) afirma que “há que se considerar que os documentos constituem fonte rica e estável de dados. Como os documentos subsistem ao longo do tempo, tornam-se a mais importante fonte de dados em qualquer pesquisa de natureza histórica”. Constituindo assim, uma natureza inovadora e capaz de contribuir com a elucidação dos estudos em diferentes temáticas. Mais especificamente, no que diz respeito aos documentos iconográficos dentro da pesquisa documental, pode motivar o pesquisador(a) a “estudar o problema a partir da própria expressão e linguagem dos indivíduos envolvidos, a comunicação escrita ou iconográfica tem se revelado de especial importância” (Godoy, 1995, p.3). Somado a isso, os documentos iconográficos para Lakatos e Marconi (2021, p. 74):

Abrangem a documentação por imagem, compreendendo gravuras, estampas, desenhos, pinturas etc [...]. É fonte preciosa sobre o passado, pois às vezes se constitui no único testemunho do aspecto humano da vida, permitindo verificar tendências do vestuário e quem o vestia, forma de disposição dos móveis e utensílios, assim como outros fatores, favorecendo a reconstituição do ambiente e estilo de vida das classes sociais do passado, da mesma forma que o cotidiano de nossos antepassados (Lakatos; Marconi, 2021, p. 74).

Nesse entendimento, as imagens, e no âmbito da pesquisa as xilogravuras, em consonância com os instrumentos da linguagem verbal, são consideradas, segundo Maimone (2019, p.18) “documentos possuidores de informações, já que revelam, além de características físicas, implicações contextuais (temáticas, espaciais, temporais) representativas de uma ou várias épocas”. Dessa forma, o levantamento das fontes documentais para a construção de um referencial teórico embasado cientificamente, ocorreu de forma online, na Base de Dados em Ciência da Informação (BRAPCI), na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), na plataforma virtual de e-books “Minha Biblioteca”, no google acadêmico e, presencialmente, no acervo da Biblioteca da Universidade de Pernambuco (UPE).

3.2 Corpus documental

Como forma de ampliar os estudos relacionados a Representação Temática de xilogravuras, dentro do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da UFPB, esta pesquisa se desenvolveu no universo xilográfico da Xilógrafa Nena Borges.

A escolha desse acervo, além dos motivos supracitados na justificativa, ocorreu em virtude de Nena Borges ser a mais antiga Xilógrafa Pernambucana em atividade. A referida artista tem atuado aproximadamente por volta de 50 anos em suas produções artísticas, contribuindo para o fortalecimento da cultura popular nordestina. Seu vasto acervo de matrizes xilográficas é conservado no ateliê localizado no interior de sua residência, mas é na plataforma Instagram ²²que ela expõe algumas de suas valiosas produções artísticas.

Dessa forma, buscando estabelecer um parâmetro de análise, foi feito inicialmente um recorte com foco em 18 (dezoito) xilogravuras da artista, que estão

²² <https://www.instagram.com/nenaborges.xilogravura/>

presentes nessa rede social. Posteriormente, durante as análises, esse número reduziu para 13 (treze), levando em consideração a escolha de xilogravuras, em que as representações temáticas também são contempladas nas vivências transcorridas da pesquisadora como atriz e bailarina popular. As xilogravuras analisadas pelo estudo estão ilustradas no quadro abaixo:

Figura 29 – Xilogravuras analisadas







Fonte: Nena Borges

3.3 Instrumentos de coleta de dados e estratégias de análise

Como forma de construir um referencial teórico embasado cientificamente, iniciou-se a pesquisa realizando um levantamento, de forma online, das fontes bibliográficas acerca do conteúdo abordado na pesquisa. Esta sondagem foi realizada na Base de Dados em Ciência da Informação (BRAPCI), na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), na plataforma virtual de e-books “Minha Biblioteca”, na plataforma youtube, google acadêmico e, presencialmente, no acervo da coleção especial (regionalismo, história e cultura Pernambucana) da Biblioteca da Universidade de Pernambuco (UPE). Concomitantemente foram sendo feitas leituras dos materiais consultados e elaborados fichamentos das informações que então compõem o estudo. Neste sentido, as buscas, nas fontes informacionais, foram realizadas a partir dos termos e encaminhamentos demonstrados no apêndice B.

Posteriormente foi feita uma triagem das xilogravuras que foram analisadas. Tendo sido utilizado como critério de escolha, as imagens que igualmente representam o universo de vivências da pesquisadora, por acreditar que essa perspectiva torna a análise mais aprofundada. No que corresponde a técnica para análise das xilogravuras, foi escolhido o método iconológico de análise da obra de arte proposto por Erwin Panofsky (1976), o qual foi amplamente abordado no tópico 2.10 deste estudo. Essa metodologia sugere que a imagem seja analisada em três níveis

distintos, os quais buscam elucidar as motivações para a escolha da temática da obra, os elementos que constituirão a imagem e o seu contexto temporal e histórico-cultural. Esses níveis, por sua vez, estão assim distribuídos: o primeiro nível intitulado pré-iconeográfico, têm-se a assimilação da natureza da obra; no segundo nível, o “iconeográfico”, exige-se certo entendimento sobre iconografia, pois é a etapa que se inicia o processo de análise da mensagem representada, e o terceiro nível, “iconológico”, é o responsável pela interpretação da imagem a partir dos aspectos cultural, histórico e social, como forma de solidificar e acrescentar novos significados a obra.

Como estratégia de aprendizagem para a aplicação do método, foi realizado um curso online, intitulado “Iconografia dos santos”, na instituição portuguesa *Citália Restauro*, a qual fundamenta a sua atuação educacional nos pilares da história, arte e cultura (voltada para formações em leitura de obras artísticas) e certificada pela academia Luso Italiana. Ao longo das atividades foi sendo compreendido, praticamente, como analisar uma obra de arte. Mais especificamente a imagem de santos e seus respectivos elementos votivos. Para tanto, como forma de justificar a aplicabilidade desse método em análise de imagens xilográficas, foi apresentado como resultado do curso a análise de uma xilogravura de Nena Borges, tendo São Francisco como figura principal. Desse modo, como forma de exemplificar esta análise, dispõe-se a imagem abaixo:

Figura 30 - Aplicação da metodologia de Panofsky



Fonte: Autora

Por esse ângulo, nota-se que o uso dessa sistemática de análise do conteúdo da imagem, amplia o alcance da sua representatividade, pois promove uma imersão na simbologia das figuras e elementos que compõe o cenário imagético. Bem como contribui para a exatidão de informações futuramente indexadas e, uma eficiente recuperação nos sistemas de informação.

Somados a esses processos, tendo em vista a escassez de informações públicas acerca da vida artística de Nena Borges, sua representatividade e protagonismo feminino no universo xilográfico nordestino, foi planejada uma entrevista “não estruturada” com a Xilógrafa. Tendo em vista que essa coleta de dados seria com uma pessoa física, implicou-se, portanto, na necessidade de assegurar as envolvidas quanto aos benefícios, limites e riscos da atividade. Para tal fim, foi realizada a submissão do estudo na Plataforma Brasil para a apreciação do Comitê de Ética em pesquisa e, o parecer²³ com a aprovação foi disponibilizado no dia 18/12/2023. Enquanto a pesquisa passava por essa avaliação, foram feitas tentativas de contato com Nena Borges para que fosse realizada uma visita a sua residência, mas em nenhuma houve disponibilidade da artista. Essa impossibilidade na coleta de dados, por sua vez, interferiu na aproximação entre pesquisadora e pesquisada, além da captação de informações complementares em relação a trajetória artística da Xilógrafa e sua publicização científica.

4. RESULTADOS E DISCUSSÕES

A presente seção apresenta as análises realizadas aplicando o método iconológico de Erwin Panofsky, nas 13 (treze) xilogravuras selecionadas e, uma síntese dos resultados. Buscando atingir os objetivos propostos na pesquisa, a sistemática informacional em cada nível analisado, traz, respectivamente, a identificação dos elementos presentes na imagem, a descrição de suas simbologias e a contextualização dos aspectos históricos e culturais que caracterizam as temáticas abordadas nas xilogravuras.

²³ Parecer em anexo.

4.1 Análise das xilogravuras

4.1.1 Caboclo de lança

Figura 31 – Caboclo de lança



Fonte: Nena Borges

Quadro 5 – Análise da xilogravura caboclo de lança (Panofsky, 1976)

Nível Pré-iconográfico
<p>As figuras contempladas no cenário são:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Uma pessoa com chapéu decorado em linhas verticais, óculos escuros, flor presa nos lábios, ultrajando calça, sapatos e, envolvendo o seu tronco, um tecido revestido de figuras circulares. Em suas mãos segura uma vara²⁴, a qual serve de base para sustentar múltiplas linhas verticais; • Nas laterais da imagem encontram-se cinco árvores, sendo três à esquerda e duas à direita (direcionamento do olhar do/a espectador/a).
Nível Iconográfico
<p>A partir dos elementos que compõem a imagem da pessoa descrita, figura principal do cenário, depreende-se que está representando um povo e uma manifestação cultural vivenciada, especialmente, no Nordeste.</p> <ul style="list-style-type: none"> • A expressão facial da pessoa indica concentração e espiritualidade; a flor (elemento que transmite pureza) localizada no final dos seus lábios caracteriza fechamento, onde os universos interno e externo não se misturam; • O chapéu está enfeitado com linhas verticais, o que sugere ser um composto de fitas construído para a sua proteção e, também, simbolizar algo ou alguém que se acredita está acima de tudo;

²⁴ Ramo fino e flexível de árvore ou arbusto. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/vara>. Acesso em: 30 nov. 2023.

- O tecido que envolve a pessoa tem um formato definido, sem ondulações, revela que a base estrutural da vestimenta foi feita de material denso.
- Quanto às figuras circulares presentes nele, formam uma composição que inspira beleza e expressividade, trazendo aos olhos o movimento que a configuração do tecido não traz;
- Tanto a calça quanto os sapatos transmitem leveza e conforto, características necessárias nas gesticulações artísticas;
- A vara sustentada nas mãos, por sua inclinação diagonal, assemelha-se a uma lança (objeto costumeiramente utilizado para defesa e ataque), a qual serve de suporte para um composto de fitas com tamanhos uniformes e suave movimento;
- As vegetações que compõem a imagem, em virtude das características visíveis, apontam para uma espécie de palmeira²⁵, planta tropical que representa a biodiversidade da Mata Atlântica, fortemente presente no Nordeste brasileiro.

A descrição detalhada dos itens que constituem a imagem, nos leva a ratificar que a temática se trata de um Caboclo de Lança, personalidade folclórica do Maracatu Rural, proveniente da região canaveira de Nazaré da Mata no Estado de Pernambuco.

Nível Iconológico

A xilogravura retrata o caboclo de lança, o qual, de acordo com as narrativas da cultura popular nordestina, consiste em um personagem fundamental nas manifestações do Maracatu de Baque Solto, conhecido também como Maracatu Rural. Este, por sua vez, “é uma brincadeira popular que ocorre durante as comemorações do Carnaval e no período da Páscoa; e tem como personagem central o Caboclo de Lança, composto por dança, música e poesia, atrelado ao ciclo canaveiro da Zona da Mata Norte de Pernambuco, especialmente, às áreas sob sua influência cultural” (Barbosa, 2018, p. 13).

Registros indicam que o surgimento dessa manifestação popular tem como referência os anos 1900 e, a partir desse período, transpassado as fronteiras interioranas e alcançado a Capital do Estado. No ano de 2014 o Maracatu Rural teve a sua inscrição no Livro de Registros das Formas de Expressão do IPHAN, tornando-se Patrimônio Imaterial e Intangível. Diante disso, acredita-se que esses fatos corroboram para a propositura de que a Xilógrafa, enquanto cidadã Pernambucana, tenha degustado essa fonte cultural e artística, quer tenha transitado em locais onde ocorriam os folguedos²⁶, ou tenha (re)conhecido o movimento nas estamparias de artesanato, nas histórias orais e/ou reportagens televisivas. Sendo estas as possíveis motivações para a criação da xilogravura.

Fonte: Autora

4.1.2 Quebra panela

²⁵ As palmeiras são plantas perenes lenhosas com um único caule principal. Disponível em: <https://www.portalsaofrancisco.com.br/biologia/palmeira>. Acesso em: 30 nov. 2023.

²⁶ Folguedos são festas populares que fazem parte do folclore brasileiro, envolvendo música, dança e teatro. Disponível em: <https://www.infoescola.com/folclore/folguedos/>. Acesso em: 30 nov. 2023.

Figura 32 – Quebra panela



Fonte: Nena Borges

Quadro 6 – Análise da xilogravura quebra panela (Panofsky, 1976)

Nível Pré-iconográfico
<p>As figuras contempladas no cenário são:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Uma mulher trajando uma blusa, saia com linhas verticais destacadas e sapatos; • Uma menina usando vestido, sapatos, um pano vendando os seus olhos e uma vara¹ em suas mãos; • Um menino vestindo calça, camisa e sapatos; • Bandeiras e objeto circular suspenso em uma corda.
Nível Iconográfico
<p>A partir dos elementos que compõem o contexto da imagem, aponta-se para um momento de lazer e brincadeira.</p> <ul style="list-style-type: none"> • A inclinação corporal da mulher, o olhar preocupado e a disposição dos seus braços, demonstram cuidado e atenção; • O encurvamento do corpo da menina indica passos para frente, indo em busca de algo com avidez. O posicionamento de suas mãos ao segurar a vara revela firmeza e, a expressão facial por ter seus olhos cobertos, evidencia o seu desejo e ansiedade em alcançar o oculto e “inatingível”; • Tanto à fisionomia quanto à postura das mãos do menino denotam expectativa por algo que está para acontecer. Tendo em vista que a sua frente está uma menina portando uma vara que excede a sua altura e, almejando atingir o objeto (de formato circular com decorações em seu centro e entorno) que está acima de sua cabeça. <p>Na perspectiva da descrição dos elementos e contextualização do cenário, reforça a definição temática da Xilogravura como a brincadeira popular “Quebra panela”.</p>
Nível Iconológico
<p>A imagem representa a brincadeira “Quebra panela” ou “Quebra pote”, brincadeira popular vivenciada, principalmente, no Nordeste brasileiro. Essa recreação demasiadamente integrativa costuma ocorrer em festas juninas e de aniversário. Em países dos continentes Americano e Europeu, a brincadeira recebe o nome de “Pinhata”, mas tem essência semelhante à do Brasil: adocicar a diversão. Historicamente esse tipo de lazer atravessa gerações. E esse fato, certamente, é uma das motivações que inspiraram Nena para a criação da xilogravura, pois por se tratar de um</p>

divertimento que atrai criança, jovens e adultos em volta de um misterioso pote de guloseimas²⁷, ela deve ter vivido em suas diversas fases, bem como apreciado netos, sobrinhos e vizinhos degustarem uma infância doce e enraizada.

Fonte: Autora

4.1.3 Bandinha de forró

Figura 33 - Bandinha de forró



Fonte: Nena Borges

Quadro 7 – Análise da xilogravura bandinha de forró (Panofsky, 1976)

Nível Pré-iconográfico
<p>As figuras contempladas no cenário são:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Um homem vestindo calça, sapatos, chapéu, blusa de manga longa, com botões e linhas verticais; uma de suas mãos está sob um objeto circular tiracolo e a outra segurando algo semelhante a madeira com círculo em sua ponta; • Um homem trajando calça, sapatos e blusa de manga longa lisa; pendurado em seu pescoço tem um objeto com formato retangular definido na lateral e ondulações ao centro. O que indica ser uma sanfona. Uma mão direcionada para cima e outra sob o objeto; esse homem está em cima de um quadrado sinalizado com os respectivos dizeres: "Bandinha de forró"; • Um homem usando calça, sapatos, chapéu e blusa de manga longa com linhas diagonais cruzadas; em uma mão segura uma espécie de cano/madeira e, na outra, um objeto triangular; • Acima dos três homens há um cordão com bandeiras penduradas.
Nível Iconográfico
<p>A disposição das figuras e os acessórios que as caracterizam revela ser uma banda de forró.</p> <ul style="list-style-type: none"> • O objeto tiracolo do primeiro personagem (da direita para a esquerda) indica ser um instrumento musical rústico; infere-se ser uma zabumba; • As mãos sugerem que são feitos movimentos cruzados para emissão de sons e, como se trata de duas batidas secas, seja da palma da mão ou da baqueta, o som extraído é provavelmente rouco como de uma zabumba; • O seu olhar concentrado e entusiasmado para o personagem que está no centro, reflete sintonia e felicidade;

²⁷ bolo, doce ou outra iguaria que se come sobretudo por seu sabor, mais do que por seu valor nutritivo. Disponível em: <https://www.meudicionario.org/guloseimas>. Acesso em: 13 dez. 2023.

- O personagem do meio, conforme sugere a imagem, está posicionado em cima de uma caixa com letreiros identificadores;
- Por estar em posição elevada em relação aos outros dois, sugere ser o artista principal, a referência, àquele que dá o comando para as batidas e entoações. Em seu busto segura com duas correias cruzadas uma sanfona, onde uma de suas mãos interage com o instrumento e a outra se encarrega de dar o ritmo para os tocadores e ouvintes;
- O primeiro personagem (partindo da esquerda para a direita) tem em suas mãos uma composição de objetos, os quais, ao se encontrarem, por suas estruturas delgadas, emitem um provável som agudo oposto aos demais instrumentos, assemelhando-se a um triângulo.
- Quanto ao seu olhar, sinaliza concentração e veemência.

Dessa maneira, de acordo com a construção descritiva dos elementos e a disposição cênica, comprova-se que a temática da obra é sobre uma banda de forró, mais especificamente um trio pé de serra.

Nível Iconológico

A xilogravura retrata o forró, um estilo de dança e um tipo de festa que tem suas raízes na região Nordeste, mais especificamente no Estado de Pernambuco, local que também é berço de Luiz Gonzaga, o Rei do Baião. Inclusive, foi Gonzaga que, a partir dos anos 1950, com suas irreverentes canções de forró, popularizou essa expressão artístico-cultural, que tendo conquistado, pouco a pouco o Nordeste, alcançou voos nacionais e internacionais. Na essência o forró tem sua composição musical com a sanfona, a zabumba e o triângulo, denominando essa equipe de três músicos de “trio de forró”. Acredita-se assim, que como Pernambucana, residente de Bezerros (região interiorana que mantém viva a tradição e autenticidade do forró em suas festas) e fã de Petrucio Amorim (cantor e compositor do referido ritmo), puderam subsidiar as inspirações para a criação artística de Nena.

Fonte: Autora

4.1.4 Corrida de sacco

Figura 34 – Corrida de sacco



Fonte: Nena Borges

Quadro 8 – Análise da xilogravura corrida de saco (Panofsky, 1976)

Nível Pré-iconográfico
<p>As figuras contempladas no cenário são:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Um menino usando chapéu, camisa de manga curta e saco cobrindo-lhe dos pés até a cintura; • Um menino vestindo camisa de manga curta e saco cobrindo-lhe dos pés até a cintura; • Uma mulher de cabelo mediano solto, trajando sapatos e vestido cheio de elementos circulares. • Em sua mão esquerda encontra-se uma bandeira; • Acima das três pessoas está uma cobertura²⁸ decorativa.
Nível Iconográfico
<p>De acordo com a cena apresentada na imagem, entende-se tratar de uma brincadeira popular que reúne gerações.</p> <ul style="list-style-type: none"> • O primeiro personagem (da direita para a esquerda) aparenta ser um jovem forte, mas a sua expressão facial reflete o sentimento de desesperança. E, talvez, isso seja justificado pelo seu posicionamento ser o último da fila; • O personagem do meio, embora apresente uma estrutura corporal menor, expõe entusiasmo. Sua mão erguida expressa o alcance da vitória; • Quanto a mulher, demonstra felicidade por ter em suas mãos uma bandeira e esta representar a linha de chegada. <p>A composição de itens e personagens confirmam a temática "corrida de saco" definida pela artista.</p>
Nível Iconológico
<p>A xilogravura retrata a corrida de saco, uma brincadeira folclórica²⁹ e tradicionalmente vivenciada no Nordeste brasileiro. Além de estimular o espírito competitivo e exigir o equilíbrio corporal, ela promove a diversão e a construção de memórias entre aqueles que com ela se divertem. Por ser uma brincadeira presente na infância e crescimento do/a Pernambucano/a, considera-se que possa ter sido um lazer significativo na vida de Nena, fazendo-a representá-la em seus trabalhos.</p>

Fonte: Autora

4.1.5 O frevo

Figura 35 – O frevo

Fonte: Nena Borges

²⁸telhado ou estrutura que serve para cobrir um espaço. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/cobertura>. Acesso em: 04 dez. 2023.

²⁹ as brincadeiras folclóricas são jogos populares que são transmitidos de geração em geração preservando a tradição cultural de um povo. Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/artes/brincadeiras-folcloricas>. Acesso em: 13 dez. 2023.

Quadro 9 – Análise da xilogravura o frevo (Panofsky, 1976)

Nível Pré-iconográfico
<p>As figuras contempladas no cenário são:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Uma mulher usando um vestido com desenhos ao centro e babados³⁰ nas pontas. Em suas mãos se encontram uma sombrinha e uma vara com tiras suspensas; suas pernas estão cruzadas e indicando movimento; • Um homem com camisa de manga curta, boné e bermuda com bolso identificável; em suas mãos segura uma sombrinha e objeto semelhante a uma garrafa; • Abaixo de ambos há três vegetações semelhantes.
Nível Iconográfico
<p>O movimento dos personagens, os itens que compõem as suas figuras e o cenário evidenciam a representação de bailarinos de dança livre, solta.</p> <ul style="list-style-type: none"> • A bailarina, por sua vez, a partir da sua expressão corporal e facial expõe uma leveza de alma, alguém que está entregue ao que está vivendo; • O cruzamento de suas pernas indica se tratar de um passo de dança e, os braços para o alto promovem o equilíbrio do corpo; • Quanto ao bailarino, a curva que o seu corpo faz em virtude do passo “exigido” na dança, transmite um estado de graça; • O sorriso nos lábios e o olhar para o alto entregam a sua contemplação pelo que está sendo vivenciado. <p>A descrição da imagem comprova a temática da xilogravura como a dança popular frevo.</p>
Nível Iconológico
<p>A xilogravura representa o frevo, uma dança popular que se mistura com a música e está presente em uma das principais manifestações culturais vivenciadas em Pernambuco, o carnaval. Originário do Recife no final do século XIX, metrópole que era, na época, de acordo com Sarmento (2010) “foco de agitação de um Estado que pregava o nacionalismo, a República e a libertação dos escravos”, o frevo se reconstrói, a cada ano, nas ruas da cidade. Embalado por um ritmo que “ferve e é efervescente”, une povos e classes em um festejo libertário, onde corpo e alma se conglomeram para expressar a essência do ser. Dessa forma, esse processo de construção e fomento cultural tão importante socialmente, tornou o frevo um Patrimônio Imaterial da Humanidade, título recebido em 2012 pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) (Silva e Felipe, 2018, p. 8). Embora característico dos carnavais de Recife e Olinda, o frevo é tocado, dançado e vivido em todo o Estado, razão pela qual, estando Nena imersa nessa cultura, possivelmente se inspirou para construir essa obra.</p>

4.1.6 Soltando pipas

³⁰ Tira de tecido franzido ou pregueado usada como enfeite. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/babado>. Acesso em: 04 dez. 2023.

Figura 36 – Soltando pipas



Fonte: Nena Borges

Quadro 10 – Análise da xilogravura soltando pipas (Panofsky, 1976)

Nível Pré-iconográfico
<p>As figuras contempladas no cenário são:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Um menino usando bermuda decorada com linhas verticais, sapatos, camisa de manga curta de botão e boné. Em sua mão segura objeto composto por linha e figura hexagonal. • Um menino usando bermuda lisa, sapatos, boné e camisa de manga curta estampada de “x”. Em sua mão segura objeto composto por linha e figura hexagonal. • Um menino usando bermuda decorada com linhas verticais, sapatos e camisa de manga curta de botão. Em sua mão segura objeto composto por linha e figura hexagonal. • Um menino usando bermuda lisa, sapatos, boné e camisa de manga curta estampada com linhas diagonais. Em sua mão segura objeto composto por linha e figura hexagonal.
Nível Iconográfico
<p>A organização do cenário exibe uma brincadeira popular experimentada por gerações.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Os quatro personagens se assemelham nas posturas; • Os olhares para o alto mirando a pipa, transparecem apreensão e cuidado com o estreito espaço aéreo onde elas estão posicionadas. E o movimento de suas mãos caracteriza o desenho que as pipas fazem no ar; • A diferença de tamanho dos personagens busca representar o processo de aprendizagem, onde quem está estreando na brincadeira observa e aprende com os mais experientes. <p>Essa descrição possibilita confirmar que a temática trabalhada nesta obra é a brincadeira popular “soltar pipa”.</p>
Nível Iconológico
<p>A xilogravura representa a brincadeira popular de “soltar pipa”. A origem do brinquedo, de acordo com Lionço (2014, p. 2), “vem do oriente, mais precisamente na região que hoje é a China, utilizada para passar avisos sobre o andamento das batalhas ou seus resultados.” Posteriormente a pipa chegou aos continentes Asiático e Europeu (na configuração de brincadeira) e, de lá, os colonizadores Portugueses trouxeram para o Brasil. No Nordeste brasileiro, soltar ou empinar³¹ pipa é uma brincadeira presente no cotidiano das comunidades, que reúne crianças e adultos, seja na confecção do objeto, seja na corrida contrária ao vento para que a pipa voe cada vez mais alto. E</p>

³¹ Ação de empinar, de colocar algo na posição vertical. Ato de fazer subir aos ares (pipa, papagaio). Disponível em: <https://www.dicio.com.br/empina/>. Acesso em: 13 dez. 2023.

como essa é uma brincadeira que atravessa as gerações desde os tempos de colônia, provavelmente esteve presente na infância de Nena e nas fases posteriores, seja como participante ativa do lazer ou como expectadora dos seus descendentes. Dessa forma, crê-se que essa memória afetiva tenha sido o impulso para a construção da xilogravura.

Fonte: Autora

4.1.7 Bumba meu boi

Figura 37 – Bumba meu boi



Fonte: Nena Borges

Quadro 11 – Análise da xilogravura bumba meu boi (Panofsky, 1976)

Nível Pré-iconográfico
<p>As figuras contempladas no cenário são:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Um homem usando calça, sapatos, blusa de manga curta e chapéu; • Na sua cintura, um objeto circular com fita elevada na parte de trás do seu corpo e, na parte da frente, uma estrutura reta com cabeça animal na ponta; • O outro personagem representado usa calça e sapatos, tem a cabeça de uma animalesca e o seu corpo tem formato retangular coberto por tecido completamente desenhado; • Também há duas árvores de tronco alongado e uma imagem ondulada acima da cabeça do homem.
Nível Iconográfico
<p>A contextualização da imagem suscita o entendimento de uma dança semelhante a uma disputa entre os personagens.</p> <ul style="list-style-type: none"> • A posição do homem inclinada para trás induzem a um impulso que precisa ser feito para alcançar a figura a frente; a sua expressão facial indica apreensão e valentia; • O personagem caracterizado como um boi está em posição inferior, declinando, em estado de defesa. <p>Essa análise legitima a temática da xilogravura como “bumba meu boi”.</p>
Nível Iconológico
<p>A xilogravura retrata o bumba meu boi, o qual consiste em uma manifestação cultural folclórica que mistura a dança e o teatro e, está presente no Norte e Nordeste, mais especificamente em Manaus e Maranhão, respectivamente. Foi incluída na lista de “Patrimônio Cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2012)”, e é, também, Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). A festança do bumba meu boi conta a história que popularmente é conhecida como “Auto do boi”, a qual reverbera o significado do gado nas diferentes classes sociais e simboliza a morte e ressurreição do boi. Em Pernambuco ela é simbolicamente vivenciada durante o carnaval</p>

e o Natal e, em virtude desse volume de representações e das vivências de Nena nas manifestações da cultura popular, entende-se que estas são as prováveis razões para a produção artística da imagem.

Fonte: Autora

4.1.8 Os caçadores

Figura 38 – Os caçadores



Fonte: Nena Borges

Quadro 12 – Análise da xilogravura os caçadores (Panofsky, 1976)

Nível Pré-iconográfico
<p>As figuras contempladas no cenário são:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dois homens trajando calça, sapatos, blusa de manga curta, chapéu, bolsa a tiracolo, e arma de cano longo; • Uma figura animal em pé e com traços humanos; • Uma ave e três plantas da mesma espécie.
Nível Iconográfico
<p>A disposição das figuras na imagem reflete o cenário da caça. Prática vivenciada especialmente nas zonas rurais do país.</p> <ul style="list-style-type: none"> • A posição dos homens, frente a frente, bem como o gesto de levantar a mão, demonstra que estão se cumprimentando, reconhecendo-se como pares. E suas expressões faciais transmitem felicidade no encontro. • Por trás de um dos homens, o de menor estatura, está o personagem representando lobisomem³², o movimento do seu corpo e a posição de suas mãos indicam que ele está buscando alcançar e assustar a figura a sua frente. • A inclinação do pássaro pressupõe que ele queira atingir o lobisomem. <p>A construção cênica da imagem assegura que a temática trabalhada nesta obra é a caça e os mistérios que lhe cerca.</p>
Nível Iconológico

³² Lobisomem é o nome dado à criatura que se transforma em lobo nas noites de lua cheia. Disponível em: <https://sombriasdorecife.com.br/lobisomem-como-a-lenda-surgiu-no-recife/>. Acesso em: 13 jan. 2024.

A imagem analisada retrata a caça, uma atividade desenvolvida em todo o Brasil. No Nordeste brasileiro, mais especificamente em Pernambuco, a caça se desenvolve, muitas vezes, noturnamente. Pois o silêncio no cerrado e nas zonas canavieiras favorecem a caça de determinadas espécies de animais. Sobre a caça, reza a lenda folclórica do lobisomem (personagem que aparece por trás do último homem na imagem), criatura humana que adquire forma animalesca nas noites de lua cheia e se alimenta de sangue, assustando todos aqueles que igualmente têm hábitos noturnos. Com o passar das décadas essa lenda foi “atormentando” e integrando o dia a dia dos populares, o que se acredita ter sido a motivação temática de Nena para a construção da xilogravura.

Fonte: Autora

4.1.9 Os violeiros

Figura 39 – Os violeiros



Fonte: Nena Borges

Quadro 13 – Análise da xilogravura os cantadores (Panofsky,1976)

Nível Pré-iconográfico
As figuras contempladas no cenário são: <ul style="list-style-type: none"> Dois homens usando calça listrada, sapatos, blusa de manga curta, chapéu e objeto em suas mãos; Uma planta separa os dois homens.
Nível Iconográfico
A partir dos itens que compõem a imagem, infere-se um duelo de violeiros. <ul style="list-style-type: none"> A expressão facial dos homens, frente a frente, demonstra interação e parceria. O movimento das mãos revela que estão tocando músicas na viola. Essa análise assegura que a temática trabalhada nesta obra é sobre os violeiros.
Nível Iconológico
A xilogravura analisada representa os violeiros, cantadores ou repentistas, figuras populares associadas aos trovadores medievais ³³ . Exercem o seu labor compondo e cantando versos, na companhia de uma viola, narrando as labutas do nordestino, veiculando notícias nas cantorias e já tendo sido a principal rede de comunicação nas regiões mais interioranas. Os violeiros são profissionais liberais, característicos por suas andanças, que chegam (agora de maneira menos

³³ “Trovador” é uma palavra proveniente do verbo ‘trobar’, que significa compor versos. Portanto, todo trovador é considerado poeta, mas nem todos os poetas são trovadores, pois nem todos sabem metrificar, sendo que a trova é um poema de quatro versos em redondilha maior com rima e sentido completo. Disponível em: <https://abre.ai/hXyu>. Acesso em: 13 jan. 2024.

volumosa) em todos os cantos e lugares, através da sua poesia versificada, motivada pelo “de repente” e criada a partir do que os seus olhos podem tocar. Destarte, arrisca-se dizer que a rádio sintonizada com os violeiros, os encontros nas feiras e encontros em transportes públicos motivaram Nena a representá-los em sua obra.

Fonte: Autora

4.1.10 Namoro na rede

Figura 40 – Namorando na rede



Fonte: Nena Borges

Quadro 14 – Análise da xilogravura namoro na rede (Panofsky, 1976)

Nível Pré-iconográfico
<p>As figuras contempladas no cenário são:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mulher sentada, com blusa de manga curta na cor vermelha; • Homem sentado, com blusa de manga longa na cor azul; • Objeto sustentando os personagens em formato de canoa, com desenho ondulado nas pontas e pendurado nas árvores; • Duas árvores, quatro plantas de tamanhos diferentes, mas da mesma espécie e três aves nas cores vermelha, amarela e azul.
Nível Iconográfico
<p>A disposição do cenário retrata um momento íntimo de um casal.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Os olhares e o movimento dos braços dos personagens promovem um clima, envolvimento e intimidade entre eles; • As aves que os cercam favorecem o ambiente romântico; • A rede³⁴ que os acomodam, em virtude das suas laterais não possibilitarem estabilidade dos corpos, os levam a proximidade e encontro. <p>A análise sobre a simbologia dos elementos valida que a temática trata de um namoro na rede.</p>
Nível Iconológico
<p>A xilogravura analisada retrata o “namoro na rede”, expressão popular bastante proferida no Nordeste brasileiro. Isso ocorre porque a rede, tradicionalmente, é um lugar de descanso, sono e</p>

³⁴ Sua funcionalidade outrora foi diversa, utilizada para dormir principalmente em regiões tropicais e em comunidades rurais como meio de transporte de enfermos e mortos, sendo empregada posteriormente para enterrá-los. Com a chegada dos Portugueses, foi utilizada para transporte de mulheres, carregadas por escravos e como objeto de ornamentação de varandas. Disponível em: <http://www.petquimica.ufc.br/breve-historico-sobre-a-origem-da-rede-de-dormir/>. Acesso em: 13 jan. 2024.

relaxamento, ambiente propício e favorável para ter por perto quem se ama. A confecção de rede, também, foi e é a principal fonte de renda de algumas cidades do Nordeste, desenvolvida em residências, transcendeu a atividade tecelã e se tornou uma rede social municipalizada, repassada por gerações. Esse artesanato compõe as imagens e canções que embalam as tradições do povo nordestino, logo, nessa perspectiva, considera-se que Nena quis também registrá-lo na Xilogravura.

Fonte: Autora

4.1.11 Vendedor de frutas

Figura 41 – Vendedor de frutas



Fonte: Nena Borges

Quadro 15 – Análise da xilogravura vendedor de frutas (Panofsky, 1976)

Nível Pré-iconográfico
<p>As figuras contempladas no cenário são:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mulher usando vestido decorado com quadrados ao centro e nas pontas e golas desenho ondulado; • No punho direito uma bolsa e na mão esquerda uma figura oval tracejada com uma coroa na ponta; • No centro da imagem tem um telhado com desenhos em formato triangular. Pendurado nele tem uma figura circular pontilhada e uma base sustentando tiras; • Abaixo do telhado elementos de tamanhos e formas variadas dentro de um objeto redondo, tendo a sua frente uma roda interligada e na parte de trás dois cabos; • Um homem vestindo calça, sapatos, blusa de manga curta listrada e boné; • O chão apresenta estrutura irregular.
Nível Iconográfico
<p>Os itens e personagens que compõem a imagem caracterizam a obra como a representação de uma feira livre.</p> <p>As frutas espalhadas no cenário indicam exibição, venda e comércio.</p> <ul style="list-style-type: none"> • A postura da mulher com uma fruta nas mãos e o olhar focado para o outro personagem, sugerem uma busca de informações. • A expressão facial do homem insinua receptividade e comunicação. Suas mãos sustentam um carro repleto de frutas e, o seu posicionamento na imagem indica que está de passagem. <p>A composição da xilogravura, sua descrição e análise confirmam a temática “vendedor de frutas”.</p>
Nível Iconológico
<p>A xilogravura analisada representa a feira livre, atividade socioeconômica vivenciada pelos populares nordestinos, que reúne a produção agrícola dos pequenos produtores, a comercialização</p>

de animais, especialmente o gado, artesanatos e vestuários. Essa cultura da feira livre, por sua vez, advém de uma relação comercial voltada para o comércio de gado, pois:

na medida que o fluxo gerado pelas tropas de gado no interior nordestino permitiu a formação de pequenos aglomerados populacionais para onde convergiam os pequenos agricultores com suas produções a fim de trocarem por outros produtos e mesmo comercializarem bem como prestadores de serviços, o que terminou por estabelecer em cada um desses locais uma praça de mercado. E são dessas praças comerciais formadas a partir do comércio do gado é que surgem as feiras livres, as quais foram importante elemento para o desenvolvimento das cidades (Dantas, 2008, p.94).

No Estado de Pernambuco, berço de Nena, essa atividade comercial se desenvolve, com suas máximas características, em regiões mais afastadas dos grandes centros, como os interiores. Nesse sentido, acredita-se, que em virtude dos locais de nascimento e residência da Xilógrafa, ela viveu ao longo da sua evolução, esse universo feirante e ruralizado. Assim, a busca, na feira, por legumes sem agrotóxicos, frutas “tiradas do pé”, “ovo de galinha capoeira”³⁵ e carne recém abatida, podem ter constituído a inspiração para que Nena produzisse uma xilogravura que representaria a feira livre.

Fonte: Autora

4.1.12 Corte de cana

Figura 42 – Corte de cana



Fonte: Nena Borges

Quadro 16 – Análise da xilogravura corte de cana (Panofsky, 1976)

Nível Pré-iconográfico
As figuras contempladas no cenário são:

³⁵ Pela legislação, as galinhas que produzem esses ovos devem ser criadas fora de gaiolas, ciscando livremente. Disponível em: <https://encurtador.com.br/cR346>. Acesso em: 13 de jan. 2024.

- Homem trajando calça, sapatos, chapéu, blusa de manga comprida e, nas suas mãos, além de luvas um objeto composto por cabo e triângulo fechado;
- Em torno do homem uma vegetação fina com traços em seu comprimento e na ponta folhagens;
- Por trás do homem há uma bolsa pendurada na vegetação.

Nível Iconográfico

Compreende-se, a partir da imagem, que a composição de figuras representa uma atividade profissional desenvolvida (também) em regiões canaveiras espalhadas pelo Nordeste brasileiro.

- A postura e o olhar do homem exibem concentração. O modelo longo das roupas indica que é um labor que exige proteção.
- A quantidade de cana espalhada no chão mostra que é uma atividade exaustiva.

A partir da descrição e análise da imagem, afirma-se que a temática trabalhada é o corte de cana.

Nível Iconológico

A xilogravura analisada retrata o corte de cana. Pernambuco é uma das regiões canaveiras de maior destaque por já ter integrado a central açucareira do país. Sobre isso corrobora o IDEA News (2003), “em nenhum outro lugar encontram-se tantas referências sobre a agroindústria canaveira. Pernambuco não foi apenas um grande produtor de cana e um mestre em açúcar, é também um grande exportador de especialistas canaveiros”. A cultura canaveira na Mata Norte do Estado influenciou (e até hoje inspira) a economia familiar e a cultura do seu povo. Isso se dá porque o corte de cana, sua moagem e difusão ocorrem em períodos estabelecidos no ano, consagrando o momento com a frase popular e ruralista: “a usina está moendo”. Nessa temporada a economia local se abastece, pois, embora com rotina exaustiva e, muitas vezes precária, os seus conterrâneos cortadores de cana estão empregados e podendo promover a subsistência. No quesito das manifestações culturais:

a lavoura canaveira foi o berço de importantes simbolismos e identidades; diversas manifestações culturais, como o Maracatu Rural e o Cavalo Marinho, nasceram entre os trabalhadores nos canaviais e nos engenhos, durante o período colonial, e ainda hoje permeiam as relações de diversos grupos sociais (IBGE, 2017, p. 8).

E como é um processo de construção social-artístico-cultural do povo para o povo, estão enraizadas e, até os dias atuais, continuam sendo vivenciadas e expressas localmente. Nesse sentido, por se tratar de parte da história do Estado onde nasceu e vive Nena, crê-se que é uma temática apreciada pela artista e fundamental nas suas representações.

Fonte: Autora

4.1.13 Fugindo da seca

Figura 43 – Fugindo da seca



Fonte: Nena Borges

Quadro 17 – Análise da xilogravura fugindo da seca (Panofsky, 1976)

Nível Pré-iconográfico
<p>As figuras contempladas no cenário são:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Uma mulher trajando um vestido decorado com bolinhas e sapato nos pés, bisaco³⁶ a tiracolo e trouxa³⁷ na cabeça; • Um homem com uma camisa de manga longa, calça comprida e sapatos, trouxa na cabeça, ave na mão direita e coleira de cachorro na mão esquerda; • Uma criança vestindo camisa, calça e sapatos. Um chapéu na cabeça, acima dele uma ave e na sua mão esquerda uma bolsa. • Além desses elementos, estão presentes um cachorro, uma árvore e uma planta.
Nível Iconográfico
<ul style="list-style-type: none"> • As imagens de dois adultos e uma criança sugerem ser uma família. • A partir do posicionamento enfileirado de cada figura, indica-se que estão em processo de caminhada, e, por essa caminhada ser do lado direito para o lado esquerdo, infere-se, cronologicamente, que estão em sentido horário, onde o tempo é cíclico e se renova. Sendo assim, supõe-se que essa “família” está em busca de uma mudança de rota e realidade; • As trouxas carregadas pelos adultos preveem que tudo o que possuem estão por elas agasalhada e, a estrutura desse agasalho, funcionando como um adorno para a cabeça dos adultos, remetem a vivência de pessoas carentes em regiões invisibilizadas; • A postura cabisbaixa do cachorro indica cansaço e sujeição, e a sua presença nessa configuração familiar é uma característica de populações interioranas; • Quanto as aves, pela estrutura física que apresentam, acredita-se ser um Carcará, ave típica do Nordeste brasileiro, especialmente do sertão. • Na obra de arte, o homem se encontra por último na fileira, e o pássaro que está em sua mão apresenta definhamento, representando a tristeza de ter que deixar o seu hábitat. Contrariamente, o que está na mão do menino (primeira figura da fileira) embora vivendo a mesma realidade, mantém-se firme, reforçando a característica de ave forte e aguerrida semelhante ao povo Nordestino; • Quanto a árvore e a planta, refletem a vegetação diversificada e resistente do Sertão, frente às adversidades climáticas e solidão de uma terra que apenas sobrevive. <p>Essa minuciosa descrição da imagem, valida que a temática retratada na arte é sobre um povo (em especial uma família) que busca condições de sobrevivência longe da sua terra de origem.</p>
Nível Iconológico
<p>A imagem analisada representa a seca no território nordestino. Historicamente é possível afirmar que o repertório de seca no Brasil, e mais especificamente no Nordeste brasileiro, começa a se descortinar a partir do século XIX. Mas tendo os anos 1900 como marco temporal dessa análise, foi na década de 90 que esses períodos de seca foram se intensificando nessa região brasileira. Nessa perspectiva, o ano de 1958, enquanto Nena Borges ainda desfrutava da sua infância, foi marcado por uma das mais graves secas a atingir o Nordeste. Foi um tempo em que a miséria, a fome e variadas explorações sociais alcançaram a população mais desfavorecida e marginalizada dessa localidade. Como consequência dessa crise humanitária, houve demasiado êxodo rural/sertanejo para metrópoles mais desenvolvidas, motivado pela busca por condições dignas e básicas de sobrevivência. Essa problemática da seca alcançou grandes proporções e se tornou inspiração, para que prestigiados artistas e escritores reverberassem em seus trabalhos, as dores de um povo. A título de exemplificação temos a representativa obra “Morte e vida Severina”, escrita por João Cabral de Melo Neto entre os anos de 1954 e 1955. Ela narra a trajetória de um retirante chamado Severino (nome típico nessa região) que residindo no Sertão Nordestino, dirige-se à capital por estar esgotado de enxergar na sua realidade de fome, seca e miséria, uma morte constante. Paralelo a essa obra</p>

³⁶ Pequeno saco de pano usado geralmente a tiracolo. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/bisaco>. Acesso em: 16 ago. 2023.

³⁷ Fardo que contém apetrechos diversos e principalmente roupa. Disponível em: <https://michaellis.uol.com.br/trouxa>. Acesso em: 16 ago. 2023.

literária, mas dentro do mesmo contexto, tem-se a pintura “Os Retirantes” de Cândido Portinari, criada no ano de 1944, a qual retrata esse processo migratório do povo nordestino, evidenciando uma família que se despede da sua terra para que a fome e a miséria não permaneçam protagonizando a sua história.

Diante disso, acredita-se que o fato da artista viver em Bezerros, cidade do Agreste pernambucano e fronteira com o Sertão, pode não a ter deixado isenta das dores e necessidades que o tempo de seca provocou. E toda essa possível vivência, aliada a comunicação midiática dessa calamidade, e o acesso às expressões artísticas que simbolizam esse cenário, possivelmente foram a base motivacional para a criação da xilogravura estudada.

Fonte: Autora

4.2 Síntese dos resultados

Desenvolve-se aqui uma apresentação dos principais resultados relativos aos objetivos propostos nesse estudo, que partiram inicialmente da seguinte proposta: 1) identificar os elementos que compõem estruturalmente as obras em análise a partir do nível pré-iconográfico; 2) descrever a simbologia dos elementos e cenários identificados sob o prisma do nível iconográfico; 3) contextualizar os aspectos históricos e culturais que caracterizam as temáticas das xilogravuras analisadas, com suporte do nível iconológico.

No que confere o primeiro objetivo, que é a identificação dos elementos que compõem estruturalmente as obras em análise a partir do nível pré-iconográfico, conclui-se que a metodologia de Panofsky possibilitou a descrição visual da obra de arte, assimilando a sua natureza sem necessidade de conhecimento prévio, uma vez que o objetivo desse nível é, em essência, dizer quem e o que compõe a imagem. Sabe-se ainda, de acordo com o entendimento de Aumont (1993, p.15) que o “espectador jamais tem, com as imagens que olha, uma relação abstrata, “pura”, separada de toda realidade concreta.” Dessa forma, seguindo essa ótica, cabe exteriorizar que a conotação mais detalhada no reconhecimento dos elementos, está relacionada com o desenvolvimento da pesquisa ser dentro de uma perspectiva da cultura popular nordestina e, a pesquisadora ser pernambucana e ao longo da vida ter experienciado (ativamente) as manifestações culturais representadas nas xilogravuras analisadas.

O segundo objetivo teve como proposta descrever a simbologia dos elementos e cenários identificados sob o prisma do nível iconográfico; nesse aspecto os

resultados indicam que o método foi favorável para a construção de um caminho, onde se conseguiu relacionar o olhar de quem analisou (a partir de vivências anteriores), com os elementos representados no cenário; analisar os significados conceituais das figuras; definir as temáticas e, com isso, fornece conteúdos que podem guiar, futuramente, os/as profissionais atribuídos/as de fazer a indexação em sistemas de informação. Reforçando que o método utilizado favoreceu a averiguação do que cada item contribui, em sua individualidade, para que um contexto temático seja definido. Dessa forma, infere-se que as xilogravuras analisadas estão representadas no universo da cultura popular, por meio da dança (xilogravuras “O frevo” e “Bumba meu boi”), brincadeira (xilogravuras “Quebra panela”, “Corrida de saco” e Soltando pipas, música (xilogravuras “Bandinha de forró” e os “violeiros”), tradições (xilogravuras “Namoro na rede”, “Vendedor de frutas”, os “Caçadores”, “corte de cana” e “fugindo da seca”) e personagem folclórico (xilogravura “Caboclo de lança”).

O terceiro objetivo implicou em contextualizar os aspectos históricos e culturais que caracterizam as temáticas das xilogravuras analisadas, com suporte do nível iconológico. Nessa etapa de análise, o procedimento iconológico de Panofsky viabilizou a interpretação da mensagem representada nas imagens e a sua associação aos contextos social, cultural e histórico. Nesse estágio foi possível compreender o período em que a obra de arte foi construída e relacionar a visão de mundo aos acontecimentos históricos e políticos relevantes; e reconhecer a cultura local onde reside a artista e o quanto ela está imersa nela e a reverbera nas representações.

No tocante a definição das motivações que ensejaram o fazer xilográfico, recomendação dessa etapa, caminhou-se, pois, na perspectiva da “possibilidade” em virtude da ausência de entrevista, objetivando não limitar as intenções e inspirações da artista, pois isso traria ruídos para análise interpretativa da representação imagética. Essa definição subentende o envolvimento cultural da Xilógrafa a partir do contexto da região que reside e construiu a sua história, a importância artística da família que ela integra, as suas possíveis vivências, e, também, os múltiplos movimentos artístico-sócio-cultural nos anos de sua existência.

Quanto ao objetivo geral deste estudo, pretendeu analisar as temáticas retratadas nas xilogravuras, experienciada nos três níveis de análise da obra de arte do método iconológico proposto por Erwin Panofsky. Nota-se, portanto, que o cumprimento das etapas da metodologia utilizada, permitiu que as temáticas fossem efetivamente estudadas de forma detalhada, compreendendo que cada figura carrega em si um repertório de significados e que juntas compõem um cenário representativo, promovem novos significados; e esse entendimento colaborou para que as temáticas das xilogravuras fossem definidas sabendo que as representações não se esgotam, mas respeitando o que o método busca alcançar, a experiência cultural da artista e a sensibilidade e o conhecimento apreciativo de quem analisou.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar a xilogravura no seu aspecto artístico dentro da Ciência da Informação, transformou-se em uma proposta inovadora e estimulante, embora carregue o desafio de trabalhar a imagem e toda a polissemia que lhe acompanha, a partir de uma metodologia que, apesar de tradicional, ainda não é amplamente utilizada na área e, tampouco já havia sido aplicada em estudos xilográficos.

Nesse contexto, a investigação seguiu pelo estudo temático e imagético de xilogravuras, baseada na iconografia (identificação, descrição e análise) e na iconologia (interpretação) das imagens. Amparando-se no que compreende a representação da informação, que é trabalhar a informação, independente do suporte onde ela esteja, no seu aspecto contributivo para a construção do conhecimento e, conseqüentemente, o desenvolvimento humano. Com essa finalidade, estudou-se os aspectos da representatividade imagética, com uma análise das obras de Nena Borges, subsidiada pelo método iconológico de Erwin Panofsky. Essa escolha metodológica possibilitou considerar três níveis de ponderação (pré-iconografia, iconografia e iconologia), colaborando para que a xilogravura fosse compreendida a partir de um olhar contemplativo e profundo. Abarcando as narrativas históricas, o conhecimento popular e a experiência de quem analisou.

Ao longo do desenvolvimento desse estudo, evidenciou-se a importância da xilogravura no processo de representação da cultura popular, especialmente no Nordeste brasileiro, por ser um instrumento social que emana do povo, que se fortalece nas comunidades e perpetua as tradições através de uma imagem artística. Considerando, em essência, que são “tacos de madeira” que vão além do entalhe, entintamento e impressão, pois contam histórias, valorizam as raízes, refletem o imaginário popular e oportunizam o próprio povo ser protagonista das suas narrativas.

Quanto aos desafios citados no início desta seção, vivenciou-se, no caminhar da pesquisa, a dificuldade para encontrar trabalhos de cunho científico, que tratassem especificamente do/a profissional que faz xilogravuras. No que se refere às mulheres xilógrafas, por exemplo, não foram encontrados materiais orientadores. O que se refletiu, a partir desse cenário, é que embora Nena seja a primeira mulher (que se tem conhecimento) a trabalhar com essa arte, do início do seu ofício até os presentes dias,

já se passaram 53 anos, e ainda não há conteúdo científico que discorra sobre a trajetória dessa mulher e de tantas outras xilógrafas significativas que surgiram posteriormente. Esse, possivelmente, pode ser um aspecto fortalecedor para a perpetuidade de um anonimato descabido e injusto.

Outro ponto refletido foi a divergência de informações nos documentos que versam sobre a história (universal) da xilogravura. Embora sabendo que se trata de uma obra de arte com variadas conotações, e que o interesse de quem produziu esses conteúdos foi influenciado pela região onde residiam e a acessibilidade cultural, foram identificadas as mesmas informações que ora se dissociavam, ora eram enfáticas e sobrepostas a outras de igual teor. Sendo assim, como forma de criar propostas que venham a subsidiar, cientificamente, a resolução das questões supracitadas, sugere-se, abaixo, possibilidades de estudos futuro:

- A representatividade feminina no meio xilográfico. Trazendo reflexões para uma transformação do lugar da mulher nesse cenário, quando ela atravessa o apelo de figura esculpida e representada, para a profissional que esculpe as suas próprias representações;
- Levantamento exaustivo e interdisciplinar de fontes de informações que trabalhem, com segurança, a realidade dos fatos sobre a história da xilogravura. Objetivando a criação de um documento guia para outros estudos e análises.

Além destes, outras (boas) inquietações foram aparecendo durante o percurso de leitura e escrita, e nesse espaço serão apresentadas como alternativas de pesquisas vindouras:

- Análise temática e imagética das obras de outras Xilógrafas na perspectiva do método de Panofsky;
- Estudo terminológico das representações xilográficas;
- Construção da Biografia de Nena Borges;
- Investigação sobre a representação do estilo visual das artes: primitivo, clássico, ornamental, funcional e expressionista, associada ao aprofundamento do traço de cada artista;
- Análise sobre o histórico e representação das cores nas xilogravuras;

- Análise de xilogravuras nas perspectivas de Bibliotecários(as) e Xilógrafos(as).



REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Maria Elizabeth Baltar Carneiro de. Maria das Neves Batista Pimentel: inspiração feminina na literatura de cordel. In: Empresa Paraibana de comunicação (Org.). **Paraíba na literatura**. João Pessoa: Ed. A União, 2022. p. 89-91.

ALBUQUERQUE, Maria Elizabeth Baltar Carneiro de. Temas e figuras: por uma classificação da literatura de cordel. **Acta Semiótica et Lingvistica**. ano, v. 35, 2011.

ARGAN, Giulio Carlo. A História da Arte. In: **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 51-58.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papyrus Editora, 1993.

BAHE, Vanessa. *et al.* **Tem mulher na xilo: Nena Borges, a mais antiga xilogravurista de Pernambuco**. Pernambuco: FUNDARPE, 2020. Catálogo digital (46 p.). Disponível em: <https://abre.ai/emHP>. Acesso em: 06 mar. 2023.

BARBOSA, Eudice Gonçalves. **Maracatu Cruzeiro do Forte: historiografia e iconografia de um Maracatu Rural**. 2018. 59 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) - Departamento de História, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2018.

BAYONA, Yobenj Aucardo Chicangana. **Imago gentilis brasilis: modelos de representação pictórica do índio da renascença**. 2004. 609 f. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.

BOTTALLO, Cristina. 2012. "Passos da xilo". In: **Técnicas de pintura e trabalhos manuais**. Minas Gerais, 08 abri. 2012. Disponível em: <http://crisbottallo.com.br/blog/?tag=gravura>. Acesso em: 12 jan. 2024.

BRITO, Ênio José da Costa. Cultura popular: memória e perspectiva. **ESPAÇOS-Revista de Teologia e Cultura**, v. 4, n. 2, p. 153-163, 1996.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2005.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Lisboa: Presença, 1986 [1985].

CAMPOS, Astério Tavares. A indexação. **Revista de biblioteconomia de Brasília**, v. 15, n. 1, p. 69-72, 1987.

CARVALHO, Gilmar de. **A xilogravura de Juazeiro do Norte**. Fortaleza: IPHAN, 2014.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas Ciências Sociais**. Lisboa: Fim de Século, 1999.

CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de. **Xilogravura**: doze escritos na madeira. Ceará: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará/Museu do Ceará, 2011.

CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de. Xilogravura: os percursos da criação popular. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo (SP), n.39, p. 143-158, 1995.

CARVALHO NETO, João Pedro. **Xilogravura**: a arte de gravar. Fortaleza: Ed. Folheteria Pe. Cícero, 2005.

COSTA, Raíssa Caroline Brito et al. **Iconografia e processos de criação**: imagens da dança na obra pictórica de Edgar Degas. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) Programa de Pós-graduação em Letras e Artes, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2014.

COSTELLA, Antônio. **Introdução à gravura e história da xilografia**. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984.

COSTELLA, Antônio. **Xilogravura**: manual prático. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1987.

DIAS, Eduardo Wense; NAVES, Madalena Lopes. Tratamento temático da informação. *In*: **Análise de assunto**: teoria e prática. Brasília: Thesaurus, 2007. Cap. 1, p. 13-26.

DOMINGUES, Petrônio. Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. **História** (São Paulo), v. 30, p. 401-419, 2011.

FIGUEIREDO, Márcia Feijão de; SALDANHA, Gustavo Silva. Paul Otlet e as imagens na ciência da informação: notas históricas para uma teoria informacional da imagem. **Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação**, v. 11, n. 2, 2018.

FRANKLIN, Jeová. **Xilogravura popular na Literatura de Cordel**. Brasília: LGE, 2007.

GIL, Antônio Carlos. Como classificar as pesquisas. **Como elaborar projetos de pesquisa**, v. 4, n. 1, p. 44-45, 2002.

HASHIMOTO, Madalena Natsuko. Desenvolvimento histórico da xilogravura no Japão em confronto com o desenvolvimento da gravura na Europa. **Estudos Japoneses**, n. 12, p. 75-89, 1992.

INSTITUTO BRASIL SOLIDÁRIO. História da Xilogravura. Ceará: IBS, 2021. Disponível em: https://www.brasilsolidario.org.br/wp-content/uploads/Xilogravura_F2.pdf. Acesso em: 25 fev. 2024.

INSTITUTO BRASIL SOLIDÁRIO. Xilogravura: montando um ateliê. Ceará: IBS, [2021?]. Disponível em: https://www.brasilsolidario.org.br/wp-content/uploads/Apostila_Xilogravura.pdf. Acesso em: 25 fev. 2024.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (Brasil). A Geografia da cana-de-açúcar: dinâmica territorial da produção agropecuária. Rio de Janeiro: IBGE, 2017. 172p.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Brasil). Catálogo Impressões dos Borges: a xilogravura de Bezerros, 2009. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2009.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Brasil). Literatura de cordel: Dossiê de registro, 2018. Brasília: IPHAN, 2018.

JOLY, Martine (1994). **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Ed. 70, 2007.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 8, n. 12, p. 7, 2006.

LANCASTER, Frederic Wilfrid. **Indexação e resumos**. Brasília: Brique de Lemos, 2004.

LE COADIC, Yves François. **A Ciência da Informação**. Tradução de Maria Yêda F. S. de Filgueiras Gomes. 2. ed. Brasília: Brique de Lemos, 2004.

LIMA, José Leonardo Oliveira; ALVARES, Lillian. Organização e representação da informação e do conhecimento. **Organização da informação e do conhecimento: conceitos, subsídios interdisciplinares e aplicações**. São Paulo: B4 Editores, v. 248, p. 21-48, 2012.

LIMA, Valdirene dos Santos *et al.* **Catálogo do acervo xilográfico do Programa de Pesquisa em Literatura Popular (PPLP): do manual ao virtual**. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Biblioteconomia) - Departamento de Biblioteconomia. Universidade Federal da Paraíba, Paraíba, 2015.

LIONÇO, Vania; VEIGA, Alisson; GAVIÃO, Antônio Carlos Junior. **Oficina mediares: Cultura, Sabedoria e Lazer**. Santa Catarina: UFSC, 2014.

MAIMONE, Giovana Deliberali. **Análise de Imagens**. Brasília: CAPES: UAB; Rio de Janeiro, 2019.

MAIMONE, Giovana Deliberali. **Organização da informação e do conhecimento de documentos artísticos à luz da terminologia**. 2013. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MAIMONE, Giovana Deliberali; GRACIOSO, Luciana de Souza. Representação temática de imagens: perspectivas metodológicas. **Informação & Informação**, v. 12, n. 1, p. 130-141, 2007.

MAIMONE, Giovana Deliberali; TÁLAMO, Maria de Fátima Gonçalves Moreira. Tratamento informacional de imagens artístico-pictóricas no contexto da Ciência da Informação. **DataGramZero-Revista de Ciência da Informação**, v. 9, n. 2, 2008.

MAIMONE, Giovana Deliberali; SILVEIRA, Naira Christofolletti; TÁLAMO, Maria de Fátima Gonçalves Moreira. Reflexões acerca das relações entre representação temática e descritiva. **Informação & sociedade**. Est.: João Pessoa, v. 21, n. 1, p. 27 – 35, jan./abr., 2011.

MANINI, Miriam Paula. Análise documentária de imagens. **Informação & Sociedade**, v. 11, n. 1, 2001.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia do trabalho científico**: projetos de pesquisa, pesquisa bibliográfica, teses de doutorado, dissertações de mestrado, trabalhos de conclusão de curso. São Paulo: Atlas, 2021.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa**: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisa, elaboração, análise e interpretação de dados. São Paulo: Atlas, 2021.

NASCIMENTO, Lucia Lima do; PINTO, Valdir Batista; VALE, Helena Cristina Pimentel do. O livro, a biblioteca e leitura: conhecer o passado para entender a (r) evolução tecnológica. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA, DOCUMENTAÇÃO E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO-FEBAB, 28., 2013. Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis: FEBAB, 2013. p. 2369-2378.

OLIVEIRA, Rafael Alves de; GONÇALVES, Eveline Filgueiras; NEVES, Dulce Amélia de Brito. Análise da informação imagética: uma abordagem sob a perspectiva cognitiva. **Em Questão**, v. 22, n. 3, p. 110-135, 2016.

PANOFISKY: erudição na busca do significado. Apresentado por Valéria Piccoli. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018. 1 vídeo (103 min). Publicado no canal Sesc São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VEgF0GWJ1Wg>. Acesso em: 23 maio 2023.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 50

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. Trad. M. C. F. Keese e J. Guinsburg. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

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

PAULA, Francisco Sebastião de. **Uma trajetória da xilogravura no Ceará**. 2014. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes da escola, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2014.

PIFANO, Raquel Quinet. História da arte como história das imagens. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, v. 7, n. 3, p. 1-21, 2010.

PONTES, Edna Matosinho de; MAGALHÃES, Fábio. **A xilogravura popular: xilógrafos e poetas de cordel**. São Paulo: Galeria Pontes, 2019.

RAMOS, Everardo. Escritores–ilustradores de folhetos de cordel: provessos de criação popular. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC: literaturas, artes, saberes, 11., 2007, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: ABRAELIC, 2007, p. 4.

RABELO, Camila Regina de Oliveira. PINTO, Virgínia Bentes. Tendências nos estudos de Representação Temática da Informação: uma revisão integrativa dos artigos científicos indexados na Brapci. **Em Questão**, p. 66 – 88, 2019.

RODRIGUES FILHO, José. Imagens (des) contínuas: representações visuais do cangaceiro Antônio Silvino no cordel. **CEM Cultura, Espaço & Memória**, n. 10, 2020.

RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. Análise e tematização da imagem fotográfica. **Ciência da informação**, v. 36, p. 67-76, 2007.

SÁ, Alzira Tude de. A imagem fotográfica como representação e documento: um estudo a partir das fotografias de objetos da sala de visitas do escritor Jorge Amado. **Informação & Sociedade**, v. 28, n. 1, 2018.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. 6 ed. São Paulo: Brasilienses, 1983.

SANTOS, Neide Medeiros. In: BATISTA, M. de F. B. de M. *et al* (Org.) **Estudos em literatura popular**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.

SANTOS, Raimunda Fernanda dos. Indexação de xilogravuras à luz da Semântica Discursiva. **Informação & Sociedade**, v. 30, n. 2, 2020.

SANTOS, Raimunda Fernanda dos *et al.* **Indexação de xilogravuras em versos: a representação entre o real e o imaginário coletivo.** 2019.

SANTOS, Raimunda Fernanda dos; NEVES, Dulce Amélia de Brito; ALBUQUERQUE, Maria Elizabeth Baltar Carneiro de. Análise documentária e semântica discursiva: contributos para o tratamento temático de objetos informacionais. *In: Modelos de leitura documentária para indexação: abordagens teóricas interdisciplinares e aplicações em diferentes tipos de documentos.* Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2020. E-book. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/96v3r/pdf/fujita-9786586546071.pdf#page=111>. Acesso em: 15 abr 2023.

SARMENTO, Luiz Eduardo Pinheiro. **Patrimonialização das culturas populares: visões, reinterpretações e transformações no contexto do frevo pernambucano.** 2010. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

SOUZA, Natalia Maria Ribeiro de. **A literatura de cordel e a xilogravura como ferramentas de aprendizagem no ensino da arte-educação.** 2019. 56f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) - Instituto de Artes, Universidade Aberta do Brasil, Brasília, 2019.

SOUZA, Josadna Karina da Costa. **Os usos do popular: concepções e práticas acerca do povo entre os estudiosos norte-rio-grandense durante as décadas de 1930 a 1960.** Rio Grande do Norte: UFRN, 2004.

SMIT, Johanna Wilhelmina. A análise da imagem: um primeiro plano. *In: SMIT, J.W. (coord.). Análise documentária: a análise da síntese.* Brasília: IBICT, 1987. p.99-112.

SMIT, Johanna Wilhelmina. A representação da imagem. **Informare – Cad. Prog. Pós-Grad. Ci. Inf.** Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 28-36, jul./dez. 1996.

SOARES, Marcelo. **Curso-oficina de iniciação à Xilogravura.** Folheteria cordel: Timbaúba, 2006.

SUZUKI, Teiiti. **Origem e desenvolvimento da xilogravura ukiyo-e.** Estudos Japoneses, v. 8, p. 93-98, 1988.

TACCA, Fernando de. Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação. **Psicologia & Sociedade**, v. 17, p. 9-17, 2005.

Tavares, Luciano de Abreu. **A imagem impressa e ciência: Ilustrações em livros didáticos de física (séculos XIX e XX).** 2005. 93 f. Dissertação (Mestrado em História da Ciência) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.



TEIS, Mirtes Aparecida.; TEIS, Denize Terezinha. A abordagem qualitativa: a leitura no campo de pesquisa. **Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação**, v. 1, p. 1-8, 2006.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Tipos de madeiras para xilografia a fio e xilografia de topo

XILOGRAFIA A FIO

De acordo com Costella (1987), reforça-se que para a escolha da madeira são consideradas as finalidades que o/a Xilógrafo/a busca alcançar. As madeiras para xilografia a fio, por exemplo, costumam ser selecionadas considerando a exploração dos desenhos naturais da madeira ou quando se busca cores lisas. Outro ponto relevante a ser apreciado, é que embora ambas precisem ser resistentes, devem ter estrutura de corte suave e deslizante. Dentre os recomendáveis tipos de madeira estão a cerejeira, mogno, imburana, cedro, castanheira, louro, imbuia, pinus e araucária (estas oriundas do pinheiro).

Madeira: Mogno



Fonte: Polo florestal

Madeira: Cedro



Fonte: Allmad

Madeira: Umburana



Fonte: Caixa umburana

Madeira: Cerejeira



Fonte: Chalé da madeira

Madeira: Imbuia



Fonte: Madeireira Bernauer

Madeira: Castanheira



Fonte: Embrapa

Madeira: Araucária



Fonte: Cepea

Madeira: Pinus



Fonte: Madeiras radial

Madeira: Louro

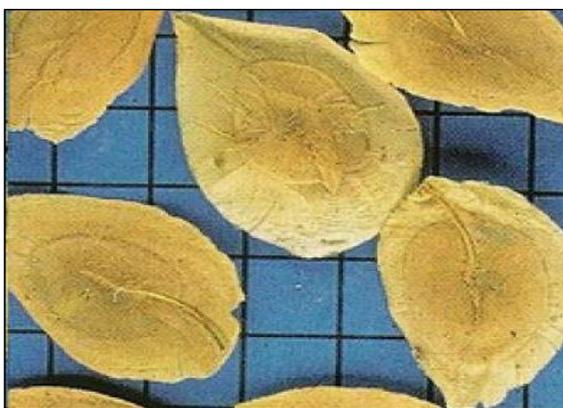


Fonte: Laboratório de produtos florestais

XILOGRAFIA DE TOPO

Seguindo o entendimento de Costella (1987), a madeira utilizada nesse tipo de xilografia precisa ser extremamente consistente, evitando que ao entalhar com o buril não forme arestas e nem rachaduras quando for posta na prensa para impressão. Inclusive a escolha da madeira implica, também, em espécies que, após lixadas, costumam deixar a superfície lisa. Para essa técnica as madeiras sugeridas como mais adequadas são: Pereira, Peroba, guatambu e guatambu branco, Nó-de-pinho, Pau-marfim, laranjeira, macieira, ameixeira, jacarandá, aroeira, ipê ou pau-d'arco e o plátano.

Madeira: Louro



Fonte: Sementes Arbo Center

Madeira: Pau-marfim



Fonte: Chalé das madeiras

Madeira: Pereira



Fonte: Museu florestal

Madeira: Laranjeira



Fonte: Rural pecuária

Madeira: Jacarandá



Fonte: Carpintaria Rezende

Madeira: Macieira



Fonte: Freepik

Madeira: Nó de pinho



Fonte: Freepik

Madeira: Ypê



Fonte: Léo madeiras

Madeira: Peroba



Fonte: Madeireira Lobato

Madeira: Aroeira



Fonte: Madeireira Cedro

Madeira: Pau-d'arco



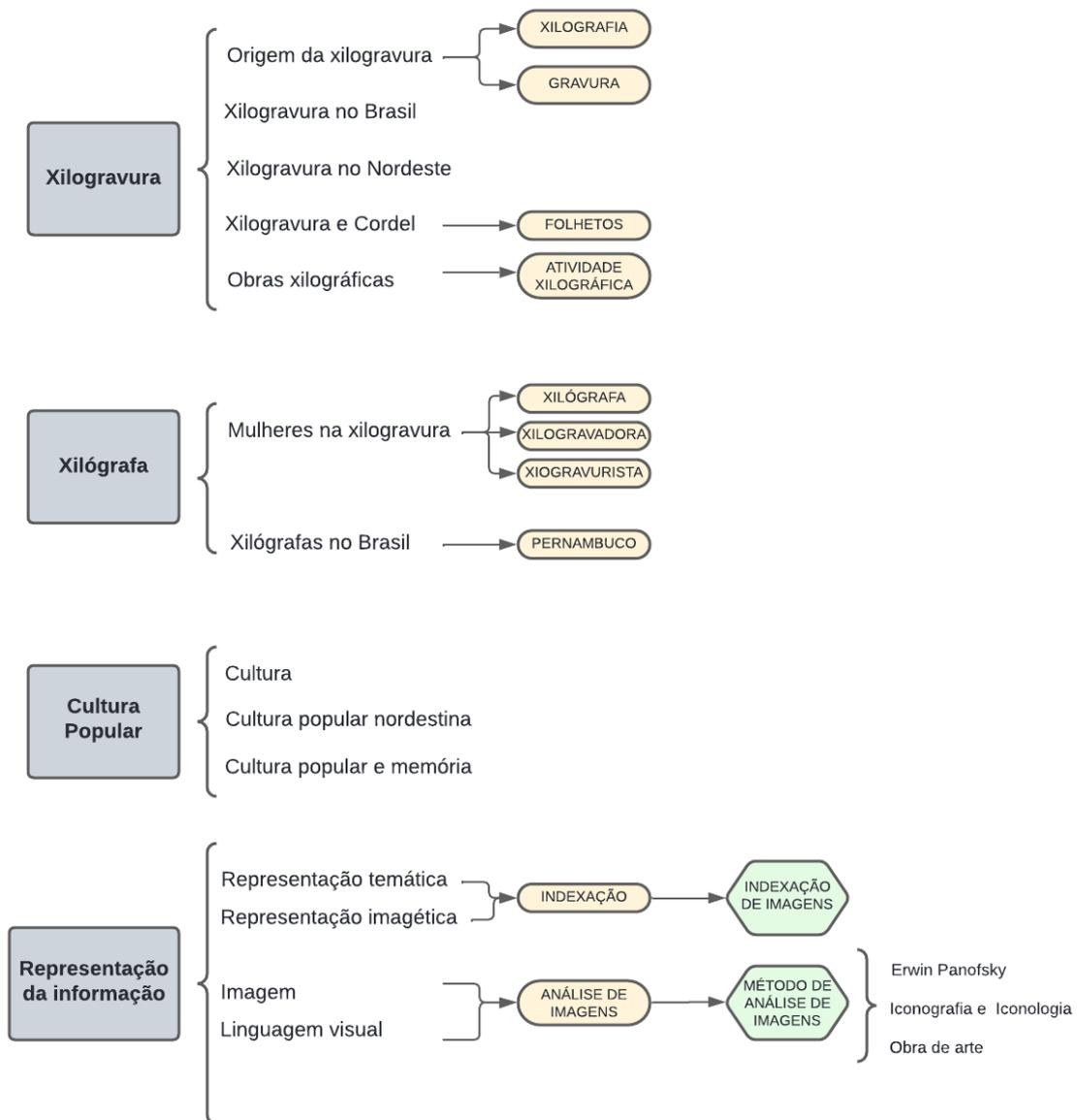
Fonte: Pau-d'arco madeiras

Madeira: Ameixeira



Fonte: OLX

APÊNDICE B – Termos e encaminhamentos de busca



ANEXO

CENTRO DE CIÊNCIAS DA
SAÚDE DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA PARAÍBA -
CCS/UFPB



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Muito além do que se vê: representação imagética das xilogravuras de Nena Borges

Pesquisador: ALLINI PAULINI NASCIMENTO SILVA CHAGAS

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 75582323.8.0000.5188

Instituição Proponente: Centro de Ciências Sociais Aplicadas - CCSA UFPB

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 6.586.862

Apresentação do Projeto:

Trata-se de uma pesquisa de Mestrado Acadêmico do PPGCI/CCSA/UFPB-CAMPUS I que se propõe a estudar o processo de representação da xilogravura como arte na Ciência da Informação, através da imagética das xilogravuras de Nena Borges, a mais antiga Xilogravadora em atividade no Estado de Pernambuco. Ampara-se no arcabouço teórico da Representação temática e imagética da informação, tendo Manini (2001) e Smit (1996) como principais autoras consultadas. Quanto ao percurso metodológico, configura-se como uma pesquisa descritiva e bibliográfica, de abordagem qualitativa e natureza aplicada e, no que se refere aos procedimentos, enquadra-se como uma pesquisa documental. Como instrumento de coleta de dados, será utilizada a análise documental do catálogo de xilogravuras produzidas pela artista e disponíveis em formato online, bem como uma entrevista (não estruturada) para compreender, em suas obras, o processo de representação do protagonismo feminino da artista dentro de um universo xilográfico predominantemente masculinizado.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

Analisar as temáticas das xilogravuras de Nena Borges, fundamentada na metodologia iconográfica de Panofsky.

Endereço: Campus I / Prédio do CCS UFPB - 1º Andar

Bairro: Cidade Universitária **CEP:** 58.051-900

UF: PB **Município:** JOAO PESSOA

Telefone: (83)3216-7791 **Fax:** (83)3216-7791 **E-mail:** comiteoetica@ccs.ufpb.br

**CENTRO DE CIÊNCIAS DA
SAÚDE DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA PARAÍBA -
CCS/UFPB**



Continuação do Parecer: 6.586.862

Objetivos Secundários:

- a) Identificar os elementos que compõem estruturalmente as obras em análise, a partir do nível de análise pré-iconográfico;
- b) Descrever o conteúdo temático das obras a partir da simbologia dos elementos identificados, a partir do nível de análise iconográfico;
- c) Contextualizar os aspectos históricos e culturais que caracterizam as temáticas das xilogravuras analisadas, a partir do nível de análise iconológico.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos:

Os riscos são mínimos havendo apenas uma possível invasão de privacidade ao responder questões de cunho pessoal e familiar. Além do tédio e exaustão pelo tempo dedicado à entrevista. De modo que nenhum dano terá para o participante da pesquisa.

Benefícios:

A oportunidade de imersão na trajetória da mais antiga Xilogravadora em atividade, tornando esse espaço de (re) conhecimento uma vitrine científica para as obras da artista e, o seu protagonismo feminino em um ambiente xilográfico predominantemente masculinizado.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

É uma pesquisa instigante na medida em que busca construir um processo de leitura de imagem satisfatório, na perspectiva das três fases do método iconológico de análise da arte, proposto por Erwin Panofsky (1976), os quais estão fundamentados em três níveis de representação da imagem, são eles: descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica. Panofsky, por sua vez, é um historiador Alemão, pesquisador da arte Renascentista e um dos principais influenciadores dos estudos voltados para a análise imagética, sendo também o criador do método que conecta a "Iconografia e a iconologia". Para ele, a iconografia "é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma" (Panofsky, 1976, p. 47). Realizada por meio de uma descrição visual da obra de arte. Enquanto a iconologia, "vai desde a identificação do tema a uma leitura da obra que liga à complexidade da cultura e das atitudes mentais da época na qual foi produzida" (Calabrese, 1986, p. 36).

Endereço: Campus I / Prédio do CCS UFPB - 1º Andar
Bairro: Cidade Universitária **CEP:** 58.051-900
UF: PB **Município:** JOAO PESSOA
Telefone: (83)3216-7791 **Fax:** (83)3216-7791 **E-mail:** comitedeetica@ccs.ufpb.br

**CENTRO DE CIÊNCIAS DA
SAÚDE DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA PARAÍBA -
CCS/UFPB**



Continuação do Parecer: 6.586.862

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

- * TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE;
- * CERTIDÃO DE APROVAÇÃO;
- * FOLHA DE ROSTO;
- * PROJETO DETALHADO;

Recomendações:

Não há recomendações.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Não há pendências.

Considerações Finais a critério do CEP:

Certifico que o Comitê de Ética em Pesquisa do Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal da Paraíba – CEP/CCS aprovou a execução do referido projeto de pesquisa. Outrossim, informo que a autorização para posterior publicação fica condicionada à submissão do Relatório Final na Plataforma Brasil, via Notificação, para fins de apreciação e aprovação por este egrégio Comitê.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2235947.pdf	26/11/2023 12:59:31		Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.pdf	26/11/2023 12:58:44	ALLINI PAULINI NASCIMENTO SILVA CHAGAS	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	PROJETO.pdf	07/11/2023 19:13:53	ALLINI PAULINI NASCIMENTO SILVA CHAGAS	Aceito
Outros	Declaracao.pdf	07/11/2023 19:02:42	ALLINI PAULINI NASCIMENTO SILVA CHAGAS	Aceito
Orçamento	ORCAMENTO.pdf	07/11/2023 18:56:18	ALLINI PAULINI NASCIMENTO SILVA CHAGAS	Aceito
Cronograma	CRONOGRAMA.pdf	07/11/2023 18:53:26	ALLINI PAULINI NASCIMENTO SILVA CHAGAS	Aceito

Endereço: Campus I / Prédio do CCS UFPB - 1º Andar

Bairro: Cidade Universitária **CEP:** 58.051-900

UF: PB **Município:** JOÃO PESSOA

Telefone: (83)3216-7791 **Fax:** (83)3216-7791 **E-mail:** comitedeetica@ccs.ufpb.br

CENTRO DE CIÊNCIAS DA
SAÚDE DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA PARAÍBA -
CCS/UFPB



Continuação do Parecer: 6.586.862

Folha de Rosto	Folha_de_rosto.pdf	07/11/2023 18:52:42	ALLINI PAULINI NASCIMENTO SILVA CHAGAS	Aceito
----------------	--------------------	------------------------	--	--------

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

JOAO PESSOA, 18 de Dezembro de 2023

Assinado por:
Eliane Marques Duarte de Sousa
(Coordenador(a))

Endereço: Campus I / Prédio do CCS UFPB - 1º Andar
Bairro: Cidade Universitária **CEP:** 58.051-900
UF: PB **Município:** JOAO PESSOA
Telefone: (83)3216-7791 **Fax:** (83)3216-7791 **E-mail:** comitedeetica@ccs.ufpb.br