

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**

MAGNÓLIA FELIX DE ARAÚJO

**ENTRE ESTRELAS, DRAGÕES E CAVALOS MISTERIOSOS: A OBRA
XILOGRÁFICA DE GILVAN SAMICO SOB A ÓTICA DA REPRESENTAÇÃO
TEMÁTICA DA INFORMAÇÃO IMAGÉTICA**

JOÃO PESSOA

2026

MAGNÓLIA FELIX DE ARAÚJO

**ENTRE ESTRELAS, DRAGÕES E CAVALOS MISTERIOSOS: A OBRA
XILOGRÁFICA DE GILVAN SAMICO SOB A ÓTICA DA REPRESENTAÇÃO
TEMÁTICA DA INFORMAÇÃO IMAGÉTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

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

JOÃO PESSOA

2026

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A663e Araújo, Magnólia Felix de.

Entre estrelas, dragões e cavalos misteriosos : a obra xilográfica de Gilvan Samico sob a ótica da representação temática da informação imagética / Magnólia Felix de Araújo. - João Pessoa, 2026. 89 f. : il.

Orientação: Maria Elizabeth Baltar Carneiro de Albuquerque.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCSA.

1. Representação temática. 2. Análise de imagens. 3. Xilogravura. 4. Movimento Armorial. 5. Samico, Gilvan, 1928-2013. I. Albuquerque, Maria Elizabeth Baltar Carneiro de. II. Título.

UFPB/BC

CDU 025.4.03:76(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 334

Ata da Sessão Pública de Defesa de Dissertação do(a) Mestrando(a) **MAGNÓLIA FÉLIX DE ARAÚJO** 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 linha de pesquisa em organização, representação, e tecnologias da informação.

Ao trigésimo PRIMEIRO dia do mês de março de dois mil e vinte e seis (31/03/2026), das dez e trinta horas às doze horas e trinta minutos de forma remota na Sala virtual do Google Meet meet.google.com/hoe-kipo-ssh reuniu-se 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 Informação, Conhecimento e Sociedade, o(a) mestrando(a) **MAGNÓLIA FÉLIX DE ARAÚJO**. A defesa ocorreu de forma remota na Sala virtual do Google Meet. A banca examinadora foi composta pelos(as) professores(as): Dra. Maria Elizabeth Baltar Carneiro de Albuquerque – PPGCI/UFPB (Presidente/Orientador), Dra. Gracy Kelli Martins Gonçalves – PPGCI/UFPB (Examinadora interna), Dra. Rosane Suely Alvares Lunardelli – PPGCI/UEL (Examinadora externa), Dra. Maria Cleide Rodrigues Bernardino – PPGCI/UFPB (Suplente interno) e Dra. Raimunda Fernanda dos Santos - PPGCI/UFRN (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: **“ENTRE ESTRELAS, DRAGÕES E CAVALOS MISTERIOSOS: A OBRA XILOGRÁFICA DE GILVAN SAMICO SOB A ÓTICA DA REPRESENTAÇÃO TEMÁTICA DA INFORMAÇÃO IMAGÉTICA”**. 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: Observações nos Pareceres em anexo

Proclamados os resultados e encerrados os trabalhos, eu, o(a) Professor(a) Dr.(a) 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, juntamente com os pareceres de avaliação da dissertação e da defesa de dissertação do(a) mestrando(a), devidamente assinados por seus respectivos avaliadores e em formato digital.

João Pessoa, 31 de março de 2026.

Documento assinado digitalmente
gov.br MARIA ELIZABETH BALTAR CARNEIRO DE ALBUQUERQUE
Data: 10/04/2026 09:19:18-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. Maria Elizabeth Baltar Carneiro de Albuquerque
Presidente/Orientador – PPGCI/UFPB

Documento assinado digitalmente
gov.br GRACY KELLI MARTINS GONCALVES
Data: 11/04/2026 09:26:32-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. Gracy Kelli Martins Gonçalves
Examinador(a) Interno(a) – PPGCI/UFPB

ASSINADO DIGITALMENTE POR
safeID Rosane Suely Alvares Lunardelli
CPF: 439.202.419-91
Data: 12/04/2026 11:11 -03:00
ICP Brasil

Dra. Rosane Suely Alvares Lunardelli
Examinador(a) Externo(a) – PPGCI/UFL

Dra. Maria Cleide Rodrigues Bernardino
Suplente Interno(a)- PPGCI/UFPB

Documento assinado digitalmente
gov.br MAGNOLIA FELIX DE ARAUJO
Data: 13/04/2026 20:10:45-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Magnólia Félix de Araújo
Mestrando (a)

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

Dedico a todos os gigantes em cujos ombros
caminhei para enxergar mais longe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus e à minha família. À minha mãe, meu pilar nessa vida, por seu apoio incondicional nos momentos mais difíceis, e por todas as suas orações.

Ao meu saudoso pai (*in memoriam*), de quem herdei a curiosidade, e que se orgulharia de mim nesse momento.

Ao meu querido irmão Marconi, que vibra do seu modo silencioso com cada conquista minha, com um característico brilho no olhar que transcende as palavras.

À minha querida irmã e melhor amiga Margareth, que desde a mais tenra idade me incitou a paixão pela leitura.

À minha tia Adélia, que durante todo o período do mestrado esteve presente auxiliando minha mãe quando eu precisei estar ausente.

Ao meu companheiro Nelson, por todo o apoio e incentivo.

À minha querida orientadora Beth Baltar, por ter acreditado em mim e confiado na minha pesquisa, por todas as palavras de apoio, e pela paciência com minhas dificuldades.

Às professoras Gracy e Rosane, pelo aceite para compor a banca avaliadora, e pelas ricas contribuições que trouxeram à pesquisa.

À Universidade Federal da Paraíba. Poder vivenciar a universidade como discente durante esses dois anos foi uma experiência muito enriquecedora, da qual me orgulho.

Aos meus ex-chefes Ruston e Maria José, por terem consentido o meu afastamento para cursar o mestrado com mais tranquilidade.

Aos colegas da Biblioteca Central que torceram por mim, especialmente pelo incentivo das colegas da DPT. À colega Walqueline, que muito gentilmente me ajudou com sugestões e orientações ao longo do processo de seleção.

Aos docentes do PPGCI, com quem tive o prazer de conviver. A todos os servidores do prédio da Pós-Graduação do CCSA.

Aos colegas do mestrado e doutorado, especialmente a Febrânia, André e Gilbergues, com quem estreitei laços e compartilhei seminários, angústias e alegrias.

Aos senseis e demais colegas do Clube de Kendo da UFPB, que, mesmo sem saber, me ajudaram muito a manter a saúde física e mental durante esses dois anos, através dos treinos.

Aos meus gatos Totoro e Serena, por me trazerem conforto emocional com suas presenças silenciosas.

Aos amigos e amigas, especialmente a Klara, que muito me inspira desde sempre.

Muito obrigada!

“É preciso que o Poeta tenha o Mundo inteiro
dentro de si para poder gerar, no chão, ao Sol, a
luz de uma Estrela dançante”.

(Ariano Suassuna. *In*: Romance de
Dom Pantero no palco dos pecadores)

RESUMO

Esta pesquisa foi desenvolvida no âmbito da Representação da Informação, com enfoque na dimensão temática e na representação de documentos imagéticos. Elegemos as xilogravuras como objeto de investigação, reconhecendo-as como fontes legítimas de informação e como expressões artísticas imbuídas de elementos que povoam o imaginário popular nordestino, tendo o xilogravurista Gilvan Samico como um dos grandes expoentes dessa arte no contexto do Movimento Armorial. Assim, esta investigação tem como objetivo geral: analisar as xilogravuras de Gilvan Samico, através de um modelo metodológico de análise de imagens capaz de identificar o seu repertório simbólico. Essa ação geral desdobra-se nos seguintes objetivos específicos: mapear métodos de análise de imagens situados no campo da Ciência da Informação e áreas correlatas; propor um modelo metodológico para análise de xilogravuras; identificar o conteúdo temático e simbólico presentes na obra xilográfica de Gilvan Samico, utilizando o modelo proposto. A pesquisa é de natureza exploratória e explicativa, quanto aos objetivos trata-se de uma pesquisa aplicada, de abordagem qualitativa, com base em análise documental e bibliográfica. Os dados foram coletados através da BRAPCI, Portal da Capes, BDTD, bibliotecas físicas e acervo pessoal. Para a análise dos dados, foi adotado um modelo de análise de imagens desenvolvido a partir de Erwin Panofsky (1975), Johanna W. Smit (1996) e Laurent Gervereau (2007). Os resultados demonstraram que a aplicabilidade do modelo possui pontos fortes e fracos, e que o campo da Representação da informação necessita de inovações metodológicas destinadas a documentos imagéticos, especialmente para xilogravuras. Demonstrou também que a poética de Samico se insere no ideário armorial a partir de uma perspectiva mito-mágica, intrinsecamente relacionada a seus preceitos estéticos que buscam uma integração do erudito ao popular.

Palavras-chave: representação temática; análise de imagens; xilogravura; Gilvan Samico; Movimento Armorial.

ABSTRACT

This research was developed within the scope of Information Representation, focusing on the thematic dimension and the representation of image-based documents. Woodcuts were chosen as the object of investigation, recognizing them as legitimate sources of information and as artistic expressions imbued with elements that populate the popular imagination of Northeastern Brazil, with the woodcut artist Gilvan Samico being one of the greatest exponents of this art within the context of the Armorial Movement. Thus, this investigation has the following general objective: to analyze Gilvan Samico's woodcuts through a methodological model of image analysis capable of identifying their symbolic repertoire. This general aim unfolds into the following specific objectives: to map image analysis methods situated within the field of Information Science and related areas; to propose a methodological model for the analysis of woodcuts; and to identify the thematic and symbolic content present in Gilvan Samico's woodcut works using the proposed model. The research is exploratory and explanatory in nature and, regarding its objectives, constitutes applied research with a qualitative approach, based on documentary and bibliographic analysis. Data were collected through BRAPCI, the Capes Portal, BDTD, physical libraries, and a personal collection. For data analysis, an image analysis model developed from the works of Erwin Panofsky (1975), Johanna W. Smit (1996), and Laurent Gervereau (2007) was adopted. The results demonstrated that the applicability of the model presents both strengths and weaknesses, and that the field of Information Representation requires methodological innovations aimed at image-based documents, especially woodcuts. The study also demonstrated that Samico's poetics are situated within the Armorial ideal from a mythic-magical perspective, intrinsically related to its aesthetic principles, which seek to integrate erudite and popular traditions.

Keywords: thematic representation; image analysis; woodcut; Gilvan Samico; Armorial Movement.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Livro Armorial Lusitano.....	21
Figura 2 – Indumentária de caboclo de lança e estandarte de maracatu	21
Figura 3 – Pescadores de Siri na Ponte Velha - Gilvan Samico (1952)	26
Figura 4 – Trabalhadores - Gilvan Samico (1954)	26
Figura 5 – Pescadores – Gilvan Samico (1954)	27
Figura 6 – Paraguay Onírico – Lívio Abramo (1957)	29
Figura 7 – Homem e cavalo – Gilvan Samico (1958)	29
Figura 8 – João, Maria e o pavão azul - Gilvan Samico (1960)	31
Figura 9 – Capa do folheto “O Romance do Pavão Misterioso”	32
Figura 10 – Suzana no banho – Gilvan Samico (1966)	33
Figura 11 – Primeira xilogravura impressa em um folheto de cordel no Brasil	46
Figura 12 – Juvenal e o dragão (1962)	54
Figura 13 - O boi feiticeiro e o cavalo misterioso (1963)	54
Figura 14 – O rapto do sol (1984)	55
Figura 15 – A pesca (2007)	54

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Problemas e justificativas da pesquisa	17
Quadro 2 – Distinção entre Organização da Informação e Organização do Conhecimento	35
Quadro 3 – As funções da imagem (Aumont, 1993)	39
Quadro 4 – Levantamento de estudos sobre xilogravuras no campo da CI.....	48
Quadro 5 – Levantamento de publicações acadêmicas sobre a obra de Gilvan Samico	56
Quadro 6 – Objetivos e procedimentos metodológicos	57
Quadro 7 – Categorias de análise de imagens segundo Ginette Bléry.....	60
Quadro 8 – Relações entre as categorias de Smit (1996) e de Panofsky (1976)	62
Quadro 9 – Grade de análise de imagens de Smit	63
Quadro 10 – Grade de análise de xilogravuras	69
Quadro 11 – Análise da xilogravura “Juvenal e o dragão”	72
Quadro 12 – Análise da xilogravura “O boi feiticeiro e o cavalo misterioso”	73
Quadro 13 – Análise da xilogravura “O rapto do sol”	75
Quadro 14 – Análise da xilogravura “A pesca”	77

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	O MOVIMENTO ARMORIAL: DO ERUDITO AO POPULAR.....	19
2.1	As artes plásticas armoriais	23
2.2	A trajetória artística de Gilvan Samico	24
2.2.1	As influências de Lívio Abramo e Oswaldo Goeldi	28
2.2.2	A imersão na gravura popular	30
2.2.3	A consolidação de uma poética própria	33
3	A REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO.....	34
3.1	A imagem como objeto informacional	37
3.2	A Representação Temática da informação imagética.....	41
3.3	Breves apontamentos históricos sobre a xilogravura	44
3.4	A xilogravura como objeto de estudo na Ciência da Informação	47
4	METODOLOGIA	51
4.1	Caracterização da pesquisa	51
4.2	Delimitação do <i>corpus</i> de análise	53
4.3	Procedimentos de coleta e análise de dados.....	56
5	MÉTODOS DE ANÁLISE DE IMAGENS: APONTAMENTOS APRECIATIVOS EM BUSCA DE UMA NOVA PROPOSTA	59
5.1	A iconologia de Panofsky	59
5.2	O método de Smit.....	61
5.3	O método de Gervereau.....	66
6	ANÁLISE TEMÁTICA DE XILOGRAVURAS: UMA PROPOSTA.....	67

6.1	Análise das imagens.....	71
6.1.1	Juvenal e o dragão.....	71
6.1.2	O boi feiticeiro e o cavalo misterioso	72
6.1.3	O rapto do sol.....	74
6.1.4	A pesca	76
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
	REFERÊNCIAS	82

1 INTRODUÇÃO

Presente na história humana desde os tempos mais remotos, a imagem foi um dos primeiros recursos gráficos utilizados para a comunicação. Muito antes do desenvolvimento da linguagem, a arte rupestre manifesta-se como método de representação simbólica de aspectos míticos, mágico-religiosos e cotidianos dos nossos antepassados. Para Jaffé (1977), o ser humano possui uma propensão para transformar inconscientemente objetos ou formas em símbolos, dando-lhes expressão, tanto na religião quanto nas artes visuais, evidenciando que “a função simbólica é um princípio de aplicabilidade *universal* que abarca todo o campo do pensamento humano” (Cassirer, 2005, p. 62).

Conforme ressalta Aumont (1993, grifo do autor), o século XX é marcado pelo nascimento de uma *civilização da imagem*, período caracterizado por uma multiplicação quase infinita e ampla circulação de imagens. Com o desenvolvimento das sociedades, as imagens passaram a desempenhar papéis tão diversos na produção de significado quanto nas suas formas de expressão e técnicas de produção, de modo que, no mundo contemporâneo, observa-se uma verdadeira profusão de imagens devido à predominância global das mídias digitais, fenômeno que constitui um desafio para o campo da Ciência da Informação, dentro do qual o estudo da imagem vem sendo abordado por diferentes correntes teóricas e metodológicas, seja no âmbito da Memória ou da Organização e Representação da Informação.

Para Dias e Naves (2007, p. 13), o “aumento da quantidade de informação produzida no mundo e, por conseguinte, disponível para os interessados, tem se constituído num dos fatores principais de dificuldade para o trabalho de identificação e acesso”, de modo que, “em muitas situações de necessidade de informação, o interessado estará às voltas com os problemas de saber o que existe de publicado que pode ser de seu interesse [...] no conjunto das informações identificadas”.

O problema do excesso de informação remonta à gênese da Ciência da Informação, campo cujas atribuições, de acordo com Novellino (1998, p. 137), abrangem a construção de teorias e a elaboração de métodos para a *transferência da*

*informação*¹, ação esta que engloba representação, recuperação e comunicação, sendo, pois, *a representação da informação*, “o processo primeiro da transferência da informação [...], necessário para enfatizar o que é essencial no documento, considerando sua recuperação”.

Compreendemos a imagem como documento que expressa as ideias de forma simbólica para fins de comunicação visual, “da mesma forma que a linguagem verbal representa os objetos para fins da comunicação verbal” (Maimone; Tálamo, 2008). Assim, dentre as diversas tipologias de expressões visuais que se desenvolveram ao longo dos séculos, como o desenho, a pintura, a fotografia, uma em particular é alvo de nosso interesse nesta pesquisa: a xilogravura, técnica de gravura milenar, que inicia seu percurso no Brasil do século XIX com a chegada da imprensa, e que se consolida por meio dos folhetos de cordel, motivo pelo qual carrega em si fortes marcas da cultura popular do Nordeste brasileiro.

Considerando a arte da xilogravura enquanto forma de expressão imbuída de elementos simbólicos que povoam o imaginário popular nordestino em narrativas que transcendem o espaço e o tempo, e, tratando sua materialização enquanto veículo de informação imagética, temos, portanto, um documento iconográfico, cujo conteúdo possui “[...] informações passíveis de tratamento, organização e representação de maneira que possibilitem seu acesso e recuperação, para fins de geração de novos conhecimentos ou complementação dos já existentes” (Maimone e Tálamo, 2008).

Nesta perspectiva, este estudo foi desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Paraíba (PPGCI/UFPB), na linha de pesquisa “Organização, Representação e Tecnologias de Informação”, cujo foco concentra-se nos aspectos teórico-metodológicos dos processos de organização, representação e recuperação da informação. Situando-se em específico no campo da Representação da Informação Imagética, subárea da Organização e Representação da Informação e do Conhecimento (ORIC), buscamos aproximar nosso olhar sobre os elementos temáticos presentes em obras artísticas para fins documentais, tomando como objeto a obra xilográfica do artista pernambucano Gilvan Samico, que integrou

¹ Entende-se a transferência da informação como uma intervenção em determinadas ações comunicativas que se dão entre produtores e consumidores de informação. As ações comunicativas podem se realizar: (a) mediante a relação entre falante e ouvinte; (b) entre imagem e aquele que vê/assiste; (c) entre texto e leitor. Intervir significa criar mecanismos de representação e recuperação da informação para garantir que a comunicação entre esses atores ocorra efetivamente (Novellino, 1998, p. 137-138).

o Movimento Armorial idealizado por Ariano Suassuna. Para tal, o estudo explorou diferentes fases do seu trabalho criativo, de modo que a análise foi empreendida em um pequeno conjunto de xilogravuras, mas que contempla desde a primeira fase com a gravura popular até a fase de consolidação e refinamento das características estéticas que o consagraram como artista de renome nacional e internacional.

De acordo com Minayo (1994, p. 16), “toda investigação se inicia por uma questão, por um problema, por uma dúvida”. A autora acrescenta que “a resposta a esse movimento do pensamento geralmente se vincula a conhecimentos anteriores ou demanda a criação de novos referenciais”.

Partindo dessas considerações, esta seção, que ora se desenrola, apresenta as nossas percepções acerca das lacunas teóricas, conceituais e metodológicas envolvendo o tema abordado na pesquisa. Além disso, tomam-se como base estudos prévios que permitem observar a relevância dessa investigação diante do cenário apontado.

Como ponto de partida, consideremos o fenômeno da proliferação de imagens facilmente observado na atualidade devido à democratização do acesso às mídias digitais, onde a produção e o uso de recursos imagéticos passam a desempenhar um protagonismo sem precedentes no cotidiano. Apesar dessa presença marcante das imagens nos processos comunicativos e informacionais, a Ciência da Informação ainda não possui uma base teórica e metodológica consolidada com relação a esse tipo de documento, de modo que o próprio conceito de informação imagética ainda enfrenta divergências no campo, conforme revela o estudo de Santos, Alves e Oliveira (2018).

Historicamente, os esforços da área da Organização e Representação da Informação se concentraram principalmente nos documentos textuais, forma estabelecida e legitimada para o registro e a preservação do conhecimento na sociedade ocidental. Sobre essa questão, Souza, Fujita e Gracioso (2014, p. 9) mostram que “o trabalho com imagens é um desafio constante para vários campos do saber. Na Ciência da Informação, a imagem como tema vem sendo tateada aos poucos, com cautela e certa dificuldade, refletida em trabalhos esparsos e sempre instigantes”.

A prioridade atribuída aos documentos textuais pela Ciência da Informação e suas subáreas se reflete em uma ampla produção científica em torno dos processos de representação de materiais gráficos, conforme apontado por Maimone e Gracioso

(2007), enquanto as abordagens referentes a materiais não gráficos, nos quais se inserem os documentos imagéticos, apresentam lacunas teóricas e metodológicas, o que pode representar uma série de desafios para os processos de representação de documentos de natureza não textual em sistemas de informação. Soma-se a isso o fato de que os acervos documentais se tornam cada vez mais diversos, acompanhando a evolução dos suportes de informação e do próprio entendimento em torno da concepção de documento.

Pinto, Meunier e Silva Neto (2008, p. 16) atestam que

[...] depois da explosão bibliográfica, estamos vivendo outra explosão documental ainda mais avassaladora, que é a explosão ou excesso das imagens visuais, cujo enfrentamento reivindica outras modalidades metodológicas, teóricas e conceituais de lidar com esse material.

Portanto, considerando que o tratamento documental de textos difere do tratamento de imagens, ou como afirma Santos (2019, p. 56), as “metodologias empregadas na indexação de recursos textuais não devem ser mecanicamente aplicadas no universo da indexação de imagens”, esta pesquisa elegeu a xilogravura enquanto documento imagético para explorar os esforços metodológicos do campo da Representação da Informação na orientação das práticas de análise e representação temática de imagens em sistemas de informação.

Embora os estudos sobre xilogravuras não sejam inéditos no campo, onde podemos mencionar os trabalhos de Santos, Albuquerque e Neves (2019), Santos (2019, 2020); Lunardelli, Lage e Galo (2023); Chagas (2024), entre outros, não se identifica na literatura, metodologias ou instrumentos pensados especificamente para a análise temática de xilogravuras, que seja capaz de identificar as suas particularidades. Diante disso, e considerando a complexidade de símbolos, formas e significados da obra de Gilvan Samico, a pesquisa partiu da seguinte questão: **como analisar as xilogravuras de Gilvan Samico, de modo que seu repertório simbólico seja identificado?**

A questão que norteou a consecução do objetivo central, bem como a tessitura da dissertação, permitiu, ainda, fazer uma aproximação do olhar da Ciência da Informação sobre a obra artística de Gilvan Samico, compreendendo-o como um expoente da xilogravura brasileira. Esperamos, com isso, contribuir para o avanço dos

estudos teóricos e práticos no âmbito da Representação Temática da Informação Imagética.

A ideia dessa pesquisa surgiu a partir da disciplina “Organização e Representação da Informação e do Conhecimento”, ministrada pela professora e orientadora Elizabeth Baltar, no segundo semestre do mestrado em Ciência da Informação pelo PPGCI/UFPB. Por meio das discussões em sala de aula, pudemos entrar em contato com outras facetas da Representação da Informação e suas metodologias aplicáveis a tipos documentais distintos dos tradicionais documentos textuais. Tal contato com o universo da informação imagética e com suas possibilidades metodológicas dentro do campo da Representação ampliou meu horizonte enquanto profissional da informação e pesquisadora, trazendo, então, após algumas reflexões e *insights*, a oportunidade de eleger como objeto de investigação a obra de Gilvan Samico, pela qual nutro especial estima, reconhecendo que sua complexidade interpretativa configura-se como um grande potencial para os estudos da Representação da Informação Imagética. Diante disso, uma busca preliminar em bases de dados bibliográficos me levou a alguns estudos em torno da obra desse artista em campos que se inserem nas Ciências Sociais e Humanas, mas nenhuma delas se enquadra no escopo propriamente dito da Ciência da Informação.

Desse modo, considerando todos os problemas identificados, a justificativa teórica e prática desta pesquisa parte da necessidade de se ampliar os estudos sobre a representação imagética de obras xilográficas no campo da Ciência da Informação, bem como de contribuir com o aprimoramento das abordagens metodológicas voltadas para análise e representação temática de xilogravuras.

Do ponto de vista social, a pesquisa se justifica por trazer ao centro das discussões o legado de Gilvan Samico no contexto da arte brasileira - especialmente no que se refere às raízes populares nordestinas – aprofundando, à luz da Ciência da Informação, a compreensão acerca do universo mítico e simbólico no qual sua poética visual se insere. Ao eleger a referida obra como objeto de pesquisa, buscamos ressaltar a riqueza da cultura popular brasileira e da identidade cultural nordestina através do reconhecimento da xilogravura como fonte legítima de informação, cujos temas traduzem as narrativas populares do Brasil profundo, ao passo que esperamos beneficiar o espectador, pesquisador e público em geral enquanto usuários de sistemas de informação, para quem os processos de representação são pensados e desenvolvidos.

No âmbito pessoal, a pesquisa justifica-se ainda, por uma grande admiração que a pesquisadora nutre pela cultura popular nordestina, sobretudo pelas expressões artísticas que integram o Movimento Armorial, cuja estética e princípios retratam marcas e heranças culturais do povo nordestino com rara beleza, despertando em si um forte sentimento de pertencimento.

Para uma melhor visualização, o Quadro 1 resume o conjunto de problemas e justificativas que fundamentaram as motivações para a realização da pesquisa:

Quadro 1 – Problemas e justificativas da pesquisa

Problemas de pesquisa	Motivações	Justificativas
<p>Priorização dos documentos textuais no escopo teórico e metodológico da Representação da Informação;</p> <p>Carência de estudos teóricos sobre imagens no campo da Ciência da Informação;</p> <p>Inconsistências em torno do conceito de informação imagética;</p> <p>Ausência de metodologias voltadas para análise de xilogravuras no campo da Representação Temática;</p> <p>Ausência de estudos sobre a obra de Gilvan Samico como objeto da Ciência da Informação.</p>	Teóricas / Práticas	<p>Contribuição para discussões acerca da informação imagética no âmbito da Ciência da Informação;</p> <p>Aprimoramento das abordagens metodológicas voltadas para análise e representação temática de xilogravuras.</p>
	Social	<p>Introdução da obra de Gilvan Samico como objeto informacional no campo da Ciência da Informação, destacando seu legado no contexto da arte brasileira;</p> <p>Reconhecimento da xilogravura como fonte legítima de informação;</p> <p>Benefícios aos usuários de informação através do refinamento dos processos de representação.</p>
	Pessoal	<p>Admiração da pesquisadora pela cultura popular nordestina e pelas expressões artísticas do Movimento Armorial.</p>

Fonte: elaborado pela autora (2025)

Com base nos pontos elencados no Quadro 1, de modo a orientar o desenvolvimento e os resultados da pesquisa, o **objetivo geral** desta investigação consistiu em: analisar as xilogravuras de Gilvan Samico, através de um modelo metodológico de análise de imagens capaz de identificar o seu repertório simbólico, desdobrando-se nos seguintes **objetivos específicos**:

a) mapear métodos de análise de imagens situados no campo da Ciência da Informação e áreas correlatas;

- b) propor um modelo metodológico para análise de xilogravuras;
- c) identificar o conteúdo temático e simbólico presentes na obra xilográfica de Gilvan Samico, utilizando o modelo proposto.

Desse modo, esta dissertação está estruturada da seguinte forma: por esta introdução; a **Seção 2** aborda os marcos contextuais necessários para se compreender o ideário do Movimento Armorial, bem como a trajetória artística de Samico; o referencial teórico introduziu algumas discussões em torno da Representação da Informação; algumas reflexões sobre a imagem como objeto informacional, e sobre a Representação Temática da informação imagética; um breve histórico da xilogravura, seguido da análise de alguns estudos sobre a xilogravura no âmbito da Ciência da Informação. Na **Seção 3**, desenhou-se a metodologia do estudo. A **Seção 4** traz os resultados e discussões; encerrando-se com as considerações finais e as referências utilizadas.

2 O MOVIMENTO ARMORIAL: DO ERUDITO AO POPULAR

Para uma melhor compreensão dos fenômenos e particularidades que refletem o escopo da pesquisa, buscamos destacar alguns estudos que constituem o arcabouço teórico e conceitual da Ciência da Informação que abrangem os domínios da Representação da Informação; da Informação imagética; e da Representação Temática da Informação Imagética. Contudo, abordaremos primeiramente, com o intuito de aprofundar o olhar sobre o objeto investigado, os marcos contextuais que compõem o cenário histórico e cultural estruturadores do universo artístico de Gilvan Samico, com destaque para a compreensão do que foi o Movimento Armorial como aspectos essenciais, e de como a arte da xilogravura se desenvolveu ao longo dos séculos até chegar ao ponto de ser tão representativa na cultura nordestina.

É importante destacar que o Movimento Armorial foi um projeto artístico-cultural idealizado pelo dramaturgo e romancista paraibano Ariano Suassuna, tendo como marco inaugural uma exposição de artes plásticas, e um concerto-pedagógico com a Orquestra Armorial, intitulado “Três séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial”, em 1970 na Igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife. No ano seguinte, em 1971, a Segunda Exposição de Arte Armorial foi organizada pelos integrantes do Movimento; e em 1975, realizou-se a primeira apresentação da Orquestra Romançal Brasileira, ocasião que contou com uma exposição de gravuras do artista Gilvan Samico, conforme o relato de Santos (1999).

Em termos gerais, Ariano Suassuna tinha como objetivo criar uma arte brasileira erudita,² através das raízes da cultura popular nordestina, reafirmando os valores da cultura popular e regional como forma de combater a massificação e a descaracterização da cultural nacional vigente na época. Para tal, ele buscou nos folhetos do romanceiro popular do Nordeste, as bases para a criação do movimento, reunindo elementos da arte sertaneja, que remontam às raízes culturais ibérico-medievais, barroco-coloniais e mouras, sem a intenção de sobrepor o erudito ao popular, mas sim de unificá-los.

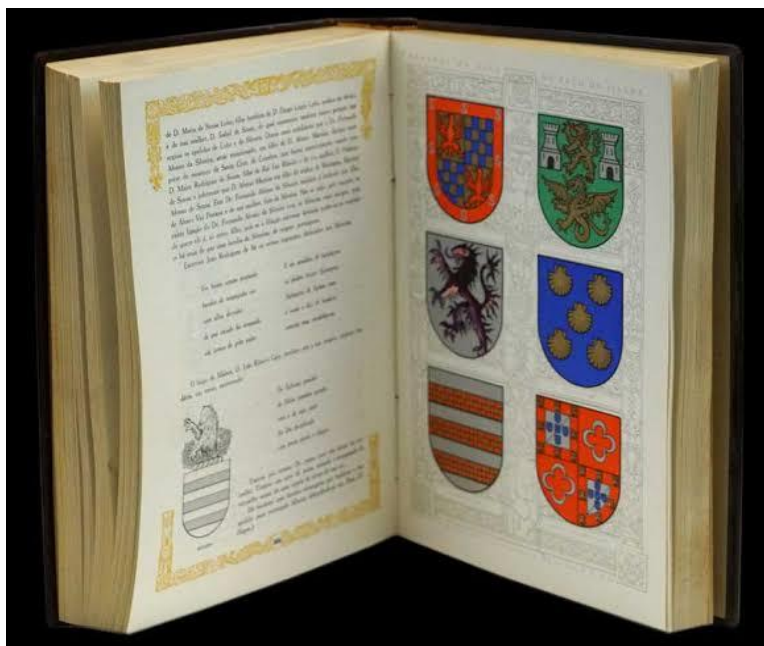
² “Erudito é um termo que faz alusão a manifestações artístico-culturais produzidas por uma classe específica que, geralmente, é a classe dominante, e considerada como elite que dita os certames/as regras culturais de uma sociedade. Popular é um termo que designa ou identifica questões, noções, manifestações e objetos pertencentes à cultura e arte do povo” (Assunção; Vasconcelos, 2019, p. 36, nota 16).

O termo “armorial” refere-se originalmente ao livro onde são registrados os brasões e escudos das famílias nobres. De acordo com Newton Junior (1999), Ariano Suassuna apropriou-se do termo por considerar que a heráldica no Brasil é uma arte popular, em que se observa uma similaridade com os elementos presentes nos estandartes dos folguedos populares, com suas cores, formas e desenhos de animais fabulosos, nos ferros de marcar bois, nas bandeiras de escolas de samba e nas camisas de futebol. Nas palavras do próprio Ariano, esses são os motivos que o levaram a adotar o termo “armorial” para nomear o Movimento, conforme apresentado no programa da sua exposição inaugural:

Em nosso idioma, “armorial” é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal, ou por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavalcada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romancero, os toques de viola e rabeca dos Cantadores - toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa música barroca do século XVIII (Suassuna, 1974, p. 8).

Podemos observar nas cores e nas formas presentes nos brasões e no estandarte apresentados nas Figuras 1 e 2, uma nítida correspondência visual, exemplificando a similaridade estética enxergada por Ariano, que o levou a cunhar o nome do Movimento:

Figura 1 – Livro Armorial Lusitano



Fonte: Brasões Heráldicos³

Figura 2 – Indumentária de caboclo de lança e estandarte de maracatu



Fonte: acervo pessoal (2024)

³ Disponível em: https://img.comunidades.net/bra/brasoesheraldicos/images_2_.jpeg. Acesso em: 2 nov. 2025.

Embora o Movimento reúna expressões tantas, como: pintura, gravura, tapeçaria, escultura, literatura, teatro, dança, música e cinema, é nos folhetos de cordel que reside o cerne de sua constituição, como elemento agregador de diversas linguagens artísticas. A tradição do cordel remonta à Europa do século XVI, e veio a surgir no Nordeste brasileiro no final do século XIX, tendo por influência manifestações semelhantes de países da Europa e da América Latina (Folch, 2011). Os versos que compõem os folhetos do romanceiro popular, inspirados na literatura oral, são carregados de temas do cotidiano e do imaginário popular nordestino, como lendas, personagens míticos, animais misteriosos e temas religiosos, também representados nas xilogravuras que ilustram suas capas.

De acordo com Folch (2011, p. 33, grifo da autora), “Suassuna serve-se do termo ‘Romanceiro’ justamente por este abranger a oralidade, aspecto típico dos cantadores brasileiros, mas que também é perceptível desde a Antiguidade, [quando] a literatura escrita foi influenciada pela circulação do relato oral”. Em entrevista concedida a Salgado (1995) *apud* Costa (2007, p. 30), Suassuna defende a essência dos folhetos de cordel como expressão fundamental da cultura brasileira:

A grande importância do folheto, no meu entender, é que o folheto é o único espaço em que o povo brasileiro se expressou sem influências e sem deformações que lhe viessem de cima, de fora. Aqui ele não imitou a França, não imitou a Inglaterra nem os Estados Unidos. O povo brasileiro aqui se expressou como ele é. Então essa é a grande lição do folheto em feira.

Assim, Suassuna enxerga na Arte Armorial um traço em comum com o espírito mágico dos folhetos e com as expressões que deles se desdobram, de modo que reúnem três caminhos:

[...] um, para a Literatura, o Cinema e o Teatro, através da Poesia narrativa dos seus versos; outro, para as Artes Plásticas como a Gravura, a Pintura, a Escultura, a Talha, a Cerâmica ou a Tapeçaria, através dos entalhes feitos em casca-de-cajá para **as xilogravuras que ilustram suas capas**; e finalmente um terceiro caminho para a Música, através das “solfas” e “ponteados” que acompanham ou constituem os seus “cantares”, o canto dos seus versos e estrofes. (Suassuna 1974, p. 7, grifo nosso).

De fato, é perceptível a influência estética e temática dos folhetos de cordel na constituição das obras armoriais. Por esta razão, eles eram considerados pelo próprio

Ariano Suassuna como uma espécie de “bandeira” do Movimento. No âmbito das artes plásticas, essa identificação torna-se ainda mais expressiva, de modo que os seus temas são reimaginados e reinventados, trazendo à luz novas materializações.

2.1 As artes plásticas armoriais

Suassuna (1974) assume a existência de uma Arte Armorial que se antecede à criação do Movimento, uma vez que a maioria dos artistas ditos armoriais já se encontrava em pleno processo criativo antes da formulação e do lançamento oficial do movimento. Portanto, a exemplo de outros artistas, Samico não participou ativamente da criação do movimento, mas devido ao reconhecimento de traços estéticos armoriais na sua arte, foi convidado pelo próprio Ariano Suassuna para compor o grupo ainda na década de 1970, na fase do Movimento quando Suassuna designou como *Experimental*⁴. Samico torna-se, então, um dos seus maiores expoentes, com uma obra povoada por personagens provenientes das lendas e narrativas populares nordestinas, o que inclui animais e seres fantásticos como leões, serpentes, pavões, bois encantados, cavalos misteriosos e dragões, motivos também presentes nas capas e nos versos dos folhetos de cordel. Sobre os folhetos, Suassuna declara:

[...] o campo da Gravura e do Romanceiro nordestinos é, para mim, um Reino Maravilhoso, povoado de coisas, seres humanos, ações, encantamentos, um reino imaginoso, dotado de estranha beleza. É desse mundo estranho e belo do Romanceiro e das capas dos “folhetos” nordestinos que brota a gravura de Gilvan Samico (Suassuna, 1974, p. 21).

De acordo com Santos (1999), as artes plásticas, juntamente com a literatura, constituem a base das primeiras experiências e pesquisas de Ariano em busca de uma definição de “armorialidade”, de modo que as características formais do trabalho de Samico o influenciaram consideravelmente na definição da posição teórica da pintura no Movimento Armorial. Destaca-se, nesse sentido, “[...] o achatamento dos

⁴ O movimento possui três fases, assim designadas pelo próprio Ariano Suassuna: Experimental (1970 a 1980); Romancel (1980 a 1995); e Arraial (1995 até os dias atuais). Carlos Newton Jr. (2023) considera, ainda, a existência de uma quarta fase, a qual designa de Ilumiara.

traços, a figuração estática, a utilização de cores puras e, evidentemente, a temática do romanceiro onipresente, nas xilogravuras, serigrafias e pinturas”.

Três elementos essenciais da estética armorial são apontados por Ariano nos seguintes termos:

- a) o parentesco com o **espírito mágico e poético** do romanceiro, das **xilogravuras** e da música sertaneja;
- b) a semelhança com os brasões, bandeiras e estandartes dos espetáculos populares, ou seja, sua **dimensão emblemática e heráldica**;
- c) a **complementaridade das disciplinas artísticas**, que [...] devem manter estreitas e contínuas inter-relações [...] (Santos, 1999, p. 56, grifo nosso).

De acordo com tais colocações, para além das características estéticas e formais da arte armorial, identifica-se nas suas manifestações, uma unidade temática, ainda que vasta em seus desdobramentos. Tal unidade, na visão de Santos (1999, p. 19), encontra-se situada em um quadro regional, o Nordeste, enquanto espaço geográfico, histórico e mítico, “[...] sendo um elemento fundamental da criação popular que o Movimento Armorial adota, numa dimensão poética e pessoal mais do que sociológica, sem se tornar, no entanto, arauto de um regionalismo militante”. É a partir dessa “fonte cosmológica nordestina”, conforme definido por Didider (2000), que as elaborações armoriais se originam.

2.2 A trajetória artística de Gilvan Samico

Gilvan José de Meira Lins Samico nasceu em 1928 na cidade de Recife – PE, onde, desde muito jovem, nutriu interesse pelo desenho. Foi na adolescência que Gilvan Samico deu os primeiros passos no universo artístico, inicialmente utilizando como referência para seus desenhos, capas de revistas e figuras de santos, posteriormente passando a desenhar animais que compunham o cenário do bairro de Afogados, onde residira (Morat, 2017). Percebe-se, de modo curioso, que, desde esses momentos iniciais, Gilvan Samico já apresentava um olhar voltado para alguns dos elementos que viriam a estar presentes em sua obra futura, mesmo que ainda não fossem os característicos animais fantásticos conforme conhecemos. A respeito disso, Pimentel (2014, n.p) questiona: “como não ver em gravuras tantas os animais

que o cercavam na infância: as cabras, os bodes, as cobras, os pássaros, a coruja e os cavalos? As águas dos rios do Recife?”.

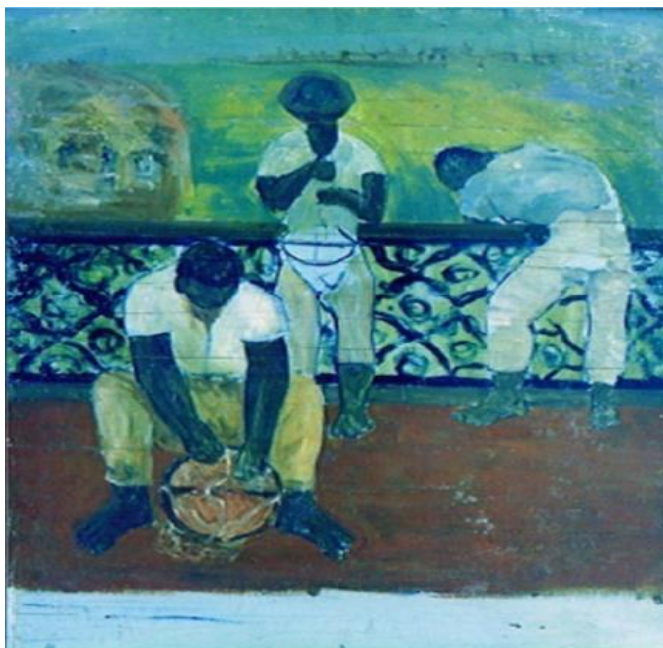
Mais tarde, ainda na juventude, passou a integrar o Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife, fundado em 1952 e dirigido por Abelardo da Hora⁵. A proposta era agregar artistas para troca de ideias, idealização e criação de trabalhos coletivos. Sousa (2014, p. 9) afirma que a Sociedade de Arte Moderna do Recife, organizada anos antes, em 1948, também por Abelardo “[...] reforçou o interesse de alguns artistas por processos de criação mais próximos do ritmo e dos acontecimentos da cidade”, sendo definida então, como “[...] um órgão independente e de apoio aos artistas, em defesa da Arte Moderna como um meio de narrar a *realidade social* e, também, de aproximação com as camadas populares”. Além disso, priorizava a função social da arte como forma de subverter a lógica rígida e formal próprias do academicismo vigente na arte de então, de modo que os jovens artistas que formavam o coletivo eram autodidatas.

Diante dessa perspectiva, Abelardo passou a realizar excursões - em algumas das quais Samico esteve presente - com o intuito de buscar inspiração em locais como feiras, trabalhos de campo, terreiros de xangô, e em festas populares como o bumba meu boi e os maracatus (Morat, 2017).

Como Dimitrov (2019) destaca, Abelardo incentivava os artistas do grupo a darem protagonismo à população pobre e trabalhadora em suas obras. Em duas pinturas de Samico que datam desse período, tais preceitos podem ser observados. Nas Figuras 3 e 4, o artista iniciante retrata o cotidiano de trabalhadores tendo Recife como cenário.

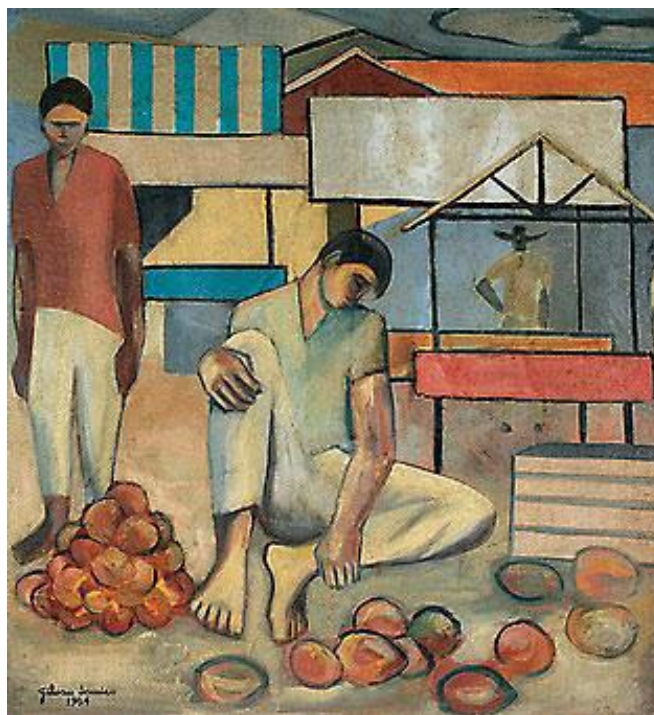
⁵ Considerado um dos maiores escultores brasileiros do século XX, Abelardo Germano da Hora [...] era escultor, pintor, desenhista e gravador. Vanguardista, foi um dos fundadores da Sociedade de Arte Moderna do Recife [...], além de ser mestre de toda uma geração de artistas pernambucanos de renome, como Francisco Brennand, José Cláudio, Corbiniano Lins, Guita Scharifker, Gilvan Samico e Wellington Virgolino. (FUNESC. Memorial Abelardo da Hora. Disponível em: https://funesc.pb.gov.br/conheca-a-funesc/copy_of_planetario. Acesso em: 19 mar. 2025.

Figura 3 – Pescadores de Siri na Ponte Velha - Gilvan Samico (1952)



Fonte: Reserachgate⁶

Figura 4 – Trabalhadores - Gilvan Samico (1954)

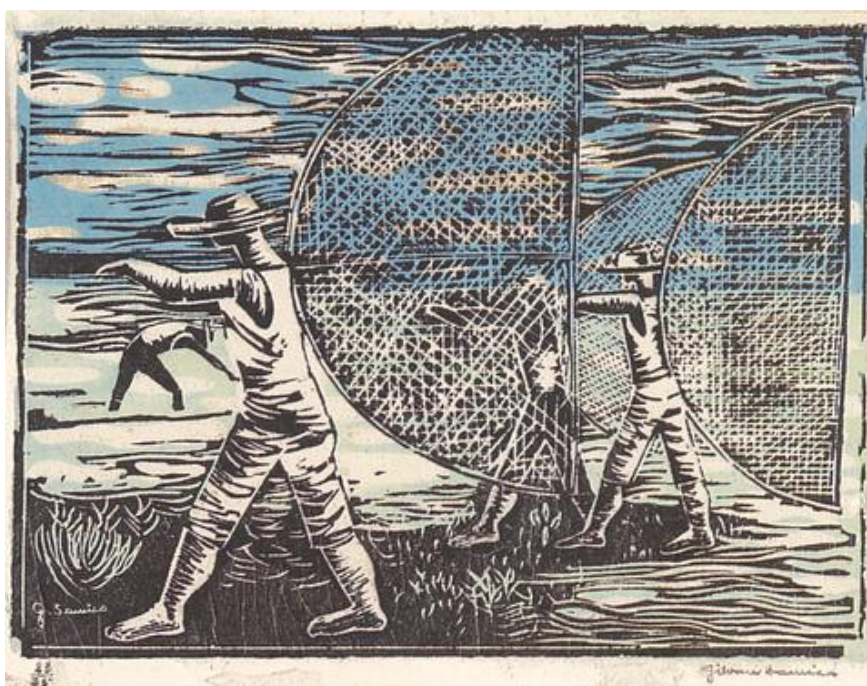


Fonte: Dimitrov (2019)

⁶ Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Gilvan-Samico-Pescadores-de-Siri-na-Ponte-Velha-1952Oleo-sobre-hardboard-71_fig1_337847604. Acesso em: 19 mar. 2025.

A incursão inicial de Samico na técnica da gravura se deu ainda na década de 1950, através do Clube de Gravura organizado pelo Atelier Coletivo. O artista utilizava placas de gesso como matriz, por ser considerado um material mais econômico na visão de Abelardo da Hora, criador do referido Clube. Insatisfeito com o resultado proporcionado pelo gesso, Samico passou a reproduzir algumas dessas gravuras em casa, experimentando o uso da madeira. Nesse período, segundo o olhar de Leal (2020), o trabalho dele já revelava um traço preciso, e uma mistura de luzes e texturas, executada de forma sofisticada, como se observa na Figura 5:

Figura 5 – Pescadores – Gilvan Samico (1954)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural⁷

Em 1957, conforme atesta Leal (2020), um desses trabalhos iniciais rendeu-lhe uma premiação no XVI Salão de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco, para o qual o jovem artista resolveu submeter uma de suas gravuras como teste, posteriormente voltando a ser premiado nas edições realizadas em 1958 e 1960.

⁷ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/82455-pescadores>. Acesso em: 10 out. 2025.

2.2.1 As influências de Lívio Abramo e Oswaldo Goeldi

Ainda em 1957, a trajetória artística de Samico toma um novo rumo, quando, em virtude da sua premiação no Salão de Pintura de Pernambuco, decide passar uma temporada na cidade de São Paulo com o objetivo de buscar cursos de especialização ligados à arte. Através de duas cartas de recomendação do artista Francisco Brennand, e do designer gráfico Aloísio Magalhães, com quem tinha uma relação de amizade, Samico passa a estudar gravura sob a orientação de Lívio Abramo, tornando-se bolsista na Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna.

Após alguns meses em São Paulo, Samico segue para o Rio de Janeiro com uma carta de apresentação de Lívio Abramo, onde passa a frequentar o curso livre de gravura da Escola Nacional de Belas Artes (Enba), tendo como professor o gravador expressionista Oswaldo Goeldi. Nesse período, a produção de Samico não foi muito numerosa, conforme o próprio artista relata: “[...] minha permanência com Goeldi foi para escutar o que ele dizia do trabalho dos outros e de umas poucas gravuras que eu fiz [...]. Com Goeldi, o que aprendi foi ouvindo e observando (Samico, 2004, p. 26)”.

Como muitas vezes acontece nas relações entre mestres e aprendizes, é possível identificar algumas sutis influências estilísticas nas obras que Samico produziu durante o período em que passou sob as orientações de Goeldi e Lívio. Sobre essa questão, Samico (2004, p. 33) afirma: “eu não tinha um estilo. Se você analisar meu trabalho, vai perceber que o que aparece de Goeldi é mínimo. Eu tenho mais a sinalização para o Lívio do que para Goeldi”. Para efeito comparativo, as Figuras 6 e 7 exemplificam bem essa declaração, onde se percebe uma similaridade entre a obra de Lívio e de Samico, nos entalhes finos e na predominância do preto:

Figura 6 – Paraguay Onírico – Lívio Abramo (1957)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural⁸

Figura 7 – Homem e cavalo – Gilvan Samico (1958)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural⁹

Nesse período, Samico ainda não havia desenvolvido uma tematização própria, porém, alguns elementos que estariam presentes na fase madura de sua carreira já

⁸ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/104026-paraguay-onirico>. Acesso em: 18 out. 2025.

⁹ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/114074-homem-e-cavalo>. Acesso em: 18 out. 2025.

se manifestavam de algum modo em algumas das suas primeiras criações, como animais, figuras humanas e cenários com aspecto mágico e onírico. Os entalhes delicados também viriam a ser aperfeiçoados anos depois, tornando-se uma marcante característica na sua obra.

2.2.2 A imersão na gravura popular

Foi a partir de um encontro com Ariano Suassuna, no início dos anos 1960, que Samico viria a iniciar sua incursão no universo da gravura popular, segundo relato próprio:

[...] eu não estava satisfeito com a gravura que estava fazendo. Era muito noturna e não tinha uma sinalização de que eu estava fazendo uma arte no Brasil. Eu disse isso a Ariano. Foi quando ele me disse: Samico, por que você não dá uma mergulhada no mundo do cordel, dos gravadores populares? (Samico, 2004, p. 33).

A sugestão foi recebida por Samico de forma inesperada, pois, até aquele momento, nunca havia considerado os folhetos de cordel como possíveis fontes de inspiração, embora os primeiros contatos com algumas histórias tenham ocorrido ainda na infância, segundo o próprio artista confirma. Desse modo, o encontro com Ariano provocou mudanças significativas nos aspectos temáticos e estéticos da obra do artista, como ele mesmo explica:

[...] a capa do folheto, eu não vou pra ela como uma fonte imediata, porque é uma coisa graficamente presente. Então, a minha saída vai ser o texto. Quer dizer: se você resolver ilustrar um cordel, você pode fazer o que muita gente faz: ler a história, pinçar os elementos importantes para você construir a sua imagem em cima (Samico, 2004, p. 33).

Para Suassuna (2020), o conselho dado a Samico provou-se acertado com o passar do tempo, pois acreditava que o mergulho no universo mágico e poético do Romanceiro Popular Nordestino “[...] lhe daria um rol inesgotável de temas para serem trabalhados em sua obra já tão caracteristicamente figurativa, mas profundamente marcada por escolas e estilos europeus, a exemplo do expressionismo”. Suassuna (2020, s. p) assim prossegue:

[...] a partir dali, [...] Samico empreendeu a sua viagem-iniciática, [...] que fez dele o maior gravador brasileiro de todos os tempos [...].

Mergulhando no universo do Romanceiro e reencontrando-se com as raízes do seu sangue, Samico pôde regressar com seus Santos, seus Profetas, seus pássaros de fogo, seus dragões, suas serpentes, seus bois encantados e seus cavalos misteriosos, em gravuras que nos dão o aspecto de soberana simplicidade, de um virtuosismo técnico realmente impressionante.

Nessa fase, a xilogravura de Samico passa a incorporar outro tipo de entalhe, proporcionando um aspecto “diurno” às imagens. Nas suas palavras, o artista explica as razões dessa mudança:

As características da gravura de cordel diferiam das minhas. Eu trabalhava com a noite, com a linha branca. Então, tive que fazer um remanejamento. Percebi uma indicação do que devia usar: os espaços brancos, a linha preta. [...] Trabalhei nessa direção e a gravura começou a clarear (Samico, 2004, p. 33).

A Figura 8 traz um exemplo de uma de suas gravuras desse período, que certamente, a julgar pelo ano de produção e pela semelhança com a xilogravura de cordel, trata-se de uma das primeiras criações após o seu encontro com Ariano. Aqui Samico passa a incorporar elementos formais e temáticos provenientes do repertório imagético cordelístico, como está clara referência ao “Romance do pavão misterioso”, célebre folheto de autoria de José Camelo de Melo Resende, publicado na década de 1920.

Figura 8 – João, Maria e o pavão azul - Gilvan Samico (1960)



Fonte: Museu de Arte Contemporânea da USP¹⁰

¹⁰ Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/39622>. Acesso em: 18 out. 2025.

Figura 9 – Capa do folheto “O Romance do Pavão Misterioso”



Fonte: Literatura de Cordel¹¹

Esteticamente falando, esse novo tipo de composição, segundo Samico (2004, p. 33), se caracteriza pela perda do sentido de profundidade e de perspectiva, não havendo mais “[...] nenhuma sugestão de céu, de nuvem, de nada que lembrasse um espaço naturalista”.

Conforme mencionado, a inserção de Samico como artista armorial se deu através do reconhecimento de características temáticas e formais de sua obra que coadunavam com a perspectiva ideológica do Movimento. De modo muito interessante, o artista declara que já era armorial antes de saber:

[...] Sobre essa história de ser chamado de “gravador armorial”... Eu fazia uma gravura inspirada no popular, ainda que nunca tenha querido ser um artista popular. Sou um artista erudito. Um dia, Ariano me apareceu e disse: “Eu acabei de criar um movimento e você está nele”. É claro que ele sabia que eu iria me engajar, era uma questão de coerência. Agora, Ariano nunca pegou na minha mão pra fazer um trabalho meu. Então, eu não aderi ao Movimento Armorial: eu já era armorial antes, sem saber! (Samico, 2004, p. 54).

Vimos até aqui, que a experiência de Samico com a gravura passou por três momentos principais, demarcados pelos anos iniciais no Ateliê Coletivo; sua fase mais “noturna” com as influências expressionistas de Lívio Abramo e Oswaldo Goeldi; e a abertura para o universo da xilogravura popular. Há ainda, uma fase posterior, quando

¹¹ Disponível em: <http://literaturadecordel.ccsa.ufpb.br/index.php/DCI/catalog/book/2643>. Acesso em: 6 nov. 2025.

o artista passa a construir uma poética própria, com modificações profundas no aspecto visual das suas obras, relevando mais propriamente sua veia erudita.

2.2.3 A consolidação de uma poética própria

Segundo Morat (2017), Samico nunca negou a influência considerável do Movimento sobre sua criação, de modo que seu percurso no Armorial foi uma fase de evolução na sua carreira, que pavimentou o caminho para uma identidade própria. Dito isso, essa nova fase é iniciada com a xilogravura “Suzana no banho”, de 1966, quando o artista passa a incorporar algumas das características mais emblemáticas das suas composições: a simetria e o espelhamento das imagens, organizadas geometricamente.

Figura 10 – Suzana no banho – Gilvan Samico (1966)



Fonte: Pinacoteca (2004)

A partir dessa fase, Samico caminha para uma maturidade estética e temática, produzindo obras facilmente identificáveis como sendo de autoria dele, uma vez que

apresentam uma identidade visual única. Tematicamente falando, Morat (2017, p. 12) define a obra de Samico da seguinte maneira:

Ela é carregada de imagens simbólicas e povoadas por personagens da Bíblia, de lendas e por animais fantásticos. Em seus trabalhos, ele inclui arquétipos e mitos que se perdem nas entranhas do tempo e que encontramos reelaborados nas várias épocas da história da arte universal.

Samico era considerado um artista recluso. Depreende-se que, dessa reclusão, resultou um trabalho meticuloso e prolífico. Santos considera que (1999, p. 55), ele “manifesta um absoluto domínio da técnica que se traduz por um constante despojamento de suas gravuras”, e finaliza: “a atitude de Gilvan Samico em relação a sua arte e sua concepção de criação artística fazem dele o artista armorial mais completo, mais consciente, embora o mais silencioso”.

3 A REPRESENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO

O ato de representar está inscrito na História da humanidade desde tempos muito longínquos, a exemplo das comunidades primitivas que, desde a Pré-história, buscavam se comunicar através da criação de imagens ou ideogramas, passando pelos sumérios com sua escrita cuneiforme, e os hieróglifos produzidos no Antigo Egito (Pinto; Meunier; Silva Neto, 2008). Como demonstra Fujita (2003), outra prática que envolve o ato de representar, agora mediante outra acepção igualmente antiga, visto que pertence a outro domínio, é a indexação de documentos como forma de construir índices, uma vez que, desde a Antiguidade, já existiam listas dos documentos armazenados em bibliotecas.

A noção de representação sempre esteve intrinsecamente ligada aos processos de comunicação e à informação. Assim, Ziller e Moura (2010, p. 325) percebem uma onipresença da representação nas conceituações de informação, uma vez que essa prática esta age como uma mediadora “[...] entre a realidade e nossa cognição/percepção de mundo, representa algo e, a partir de então, podemos tomar esse algo como elemento de generalizações e tecer inferências, categorizações, interpretações”.

Na Ciência da Informação, a Representação da Informação está situada como

processo prático pertencente ao grande campo da Organização e Representação da Informação e do Conhecimento, cujo objetivo é buscar soluções para o tratamento da informação com vistas à sua recuperação, tendo como alvo uma comunidade de usuários.

De antemão, é preciso esclarecer a distinção existente entre a Organização do Conhecimento e Organização da Informação, pois conforme enfatizado por Lima (2020, p. 62-63), há uma dispersão terminológica no uso dos dois termos, de modo que, na literatura brasileira, eles aparecem equivocadamente de forma simultânea. A autora esclarece que a Organização do Conhecimento “está relacionada à modelagem de um domínio de conhecimento com intuito de construir representações do conhecimento, tais como os Sistemas de Organização do Conhecimento”. Dito de outra forma, é nesse âmbito que são produzidas representações sistematizadas do conhecimento, que podem vir a ser utilizadas de modo instrumental na organização da informação que, por sua vez, “compreende processos de representações de objetos informacionais, que se destinam, prioritariamente, a contribuir para uma recuperação eficaz [da informação] por parte dos usuários (Lima, 2020, p. 62-63)”.

Assim, a Organização do Conhecimento é estruturada a partir da Representação do Conhecimento, utilizando modelagem conceitual e tendo como embasamento métodos de raciocínio, assim gerando Sistemas de Organização do Conhecimento utilizados na Representação da Informação. Estão incluídos aí os processos de classificação, catalogação e indexação, com o objetivo final de otimizar o processo de Organização da Informação em um contexto de Recuperação da Informação (Lima, 2020).

Anteriormente aos apontamentos empreendidos por Lima (2020) no que diz respeito a este problema terminológico, os aspectos que os distinguem enquanto processos de organização já haviam sido abordados por Brascher e Café (2008), conforme se observa no Quadro 2:

Quadro 2 – Distinção entre Organização da Informação e Organização do Conhecimento

	Organização da Informação	Organização do Conhecimento
Aplicação	Ocorrências individuais de objetos informacionais (documentos)	Unidades do pensamento (conceitos)

Finalidade	Arranjar sistematicamente objetos informacionais em coleções	Construir modelos de mundo como abstrações da realidade
Natureza	Concreta (voltada para objetos informacionais)	Abstrata (voltada para conceitos)
Tipo de representação	Representação da informação (obtida por meio de atributos físicos e de conteúdo)	Representação do conhecimento por meio de estruturas conceituais
Produtos	Catálogos, índices, bases de dados	Ontologias, tesauros, mapas conceituais

Fonte: adaptado de Brascher e Café (2008)

Conforme posto pelas referidas autoras – cujo estudo apoia-se no pressuposto de que informação e conhecimento são conceitos distintos – tem-se a Organização da Informação enquanto processo que se aplica às ocorrências individuais dos objetos informacionais, com a finalidade de organizá-los e arranjá-los sistematicamente em coleções. E, devido ao fato de lidar com os registros de informação, opera no mundo dos objetos físicos, possuindo, por assim dizer, uma natureza concreta. A Organização do Conhecimento, por sua vez, possui uma natureza mais abstrata, pois sua aplicação se volta para os aspectos da cognição, e para a estruturação das unidades básicas do pensamento, ou conceitos (Brascher; Café, 2008).

Para além das suas diferentes aplicações e finalidades, os dois campos se distinguem ainda com relação aos diferentes modos de representação de que se ocupam. Diante do exposto, torna-se possível perceber onde se situa a Representação da Informação no grande campo da Organização e Representação da Informação e do Conhecimento, e como se dão as relações entre cada elemento ou processo.

A Representação da Informação, domínio no qual esta pesquisa se insere, é composta por dois conjuntos de práticas: a representação descritiva (ou tratamento descritivo) e a representação temática, (ou tratamento temático). De acordo com Fujita, Rubi e Boccato (2009, p. 22), “o tratamento descritivo refere-se propriamente à catalogação, ou seja, à representação descritiva da forma física do documento”. Já o tratamento temático

[...] diz respeito ao assunto tratado no documento, ou seja, compreende a análise documentária como área teórica e metodológica que abrange as atividades de classificação, elaboração de resumos, indexação e catalogação de assunto, considerando as diferentes finalidades de recuperação da informação.

Assim, a representação descritiva se ocupa dos aspectos formais (físicos e concretos) do documento, incluindo informações sobre autoria, título, edição, editora, data de publicação, número de páginas, enquanto a representação temática visa descrever o seu conteúdo através da atribuição de termos conhecidos como palavras-chave ou descritores que se comportam como pontos de acesso.

Esse processo de representação se dá por meio de um conjunto de procedimentos que compõem o Tratamento Temático da Informação (TTI), envolvendo as etapas de análise documentária, seleção de conceitos e indexação. Santos (2019, p. 27) complementa que, no processo de indexação os descritores “[...] são atribuídos pelo indexador, sujeito cognoscente que realiza um processo interpretativo e descritivo”, por meio da análise documentária.

Albuquerque, Gaudêncio e Santos (2019) afirmam que a representação da informação é essencial para organizar, recuperar, acessar e utilizar os registros do conhecimento e que, para atingir esse objetivo, são desenvolvidos processos, produtos e ferramentas que ajudam nesse propósito, a exemplo das linguagens documentárias. No mesmo sentido, Maimone e Gracioso (2007) consideram a representação temática uma atividade essencial para o processo de recuperação da informação, pois ela tem como função destacar os conteúdos mais relevantes contidos nos documentos, e complementam que, embora exista “[...] uma extensa bibliografia que consolida essa etapa para os materiais gráficos, [...] no que se refere aos materiais não-gráficos, percebem-se lacunas teóricas e metodológicas que necessitam de atenção”. Essa questão será retomada mais à frente, onde discutiremos a respeito da representação temática de imagens.

3.1 A imagem como objeto informacional

Objeto de interesse de vários campos do saber, o fenômeno da informação está presente nas mais diversas esferas da atividade humana, caracterizando-se como um objeto complexo e, portanto, *difuso*, como afirma Rabelo (2012), e *fluido*, como afirma Marteleto (1995). Para este o objeto científico em si é “[...] uma construção operada pelo pesquisador e, de maneira especial, quando estuda fenômenos sociais e humanos”, como é o caso da pesquisa no campo da Ciência da Informação. Nesse sentido, uma vez que a informação é um fenômeno estudado sob diversas

perspectivas e correntes, assumindo definições distintas entre si, torna-se necessário definir qual o conceito de informação adotado para o desenvolvimento da presente pesquisa.

Sendo a informação o elemento central de interesse da Ciência da Informação, os objetos investigados nesse campo podem ser tratados especificamente como objetos informacionais, sejam eles de natureza material ou imaterial. Tais objetos estão atrelados a um determinado conceito de informação, e podem ser delimitados por recortes geográficos, temporais e espaciais. Assim como o estabelecimento de critérios para delinear o objeto informacional permite escolhas teórico-metodológicas mais assertivas e confere uma maior credibilidade à pesquisa, do mesmo modo a definição do conceito de informação é indispensável para qualquer pesquisa no campo da Ciência da Informação. Com isso, o pesquisador evita ambiguidades nas suas interpretações e melhor direciona seu olhar sobre este conceito polissêmico.

Para compreender o conceito de informação abordado nesta pesquisa, vejamos primeiramente alguns apontamentos com relação ao conceito de imagem que, de modo similar ao conceito de informação, também carrega em si um caráter polissêmico, e diante de suas diversas concepções, apresenta-se como objeto de investigação em diversos campos do saber. Conforme explica 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*.

Na visão do escritor Alberto Manguel, “[...] somos essencialmente criaturas de imagens, de figuras”, portanto,

[...] estamos todos refletidos de algum modo nas numerosas e distintas imagens que nos rodeiam, uma vez que elas já são parte daquilo que somos: imagens que criamos e [...] que emolduramos; imagens que compomos fisicamente, à mão, e imagens que se formam espontaneamente na imaginação; imagens de rostos, árvores, prédios, nuvens, paisagens, instrumentos, água, fogo, e imagens daquelas imagens – pintadas, esculpidas, encenadas, fotografadas, impressas, filmadas (Manguel, 2001, p. 20-21).

Identifica-se, então, um caráter dual da imagem, apontando para a sua abstração - fruto das construções mentais, da imaginação e da memória humana - e

para a sua concretude, onde a imagem é materializada, sendo, pois, de natureza tangível. No sentido concreto, conforme arrolado por Smit (1996, p. 29): “o termo ‘imagem’ abrange um vasto leque de documentos iconográficos ou de ilustrações, incluindo pinturas, gravuras, *posters*, cartões postais, fotografias, etc.”, inserindo-se, portanto, neste rol de tipos documentais, as xilogravuras, objeto desta pesquisa.

Percebem-se a produção e o uso de imagens como meios de comunicação e representação artística desde tempos remotos. Como exemplo, podemos mencionar as pinturas e gravuras rupestres produzidas na Pré-História. Considera-se, portanto, que, de modo geral, as imagens carregam em si um conteúdo informativo através de representações visuais, estando impregnadas de sentido, seja de ordem educativa, cultural, simbólica, mágico-religiosa, histórica, política, estética, e assim por diante. Nesse sentido, para Maimone e Tálamo (2008),

[...] uma imagem, ou mais especificamente uma obra de arte pictórica como qualquer outro documento, é fonte de informação, ou seja, contém informações passíveis de tratamento, organização e representação de maneira que possibilitem seu acesso e recuperação, para fins de geração de novos conhecimentos ou complementação dos já existentes.

Na visão das autoras, enquanto os documentos escritos são veículos da informação semântica, as imagens carregam em si outro tipo de informação, a informação estética. Essa concepção se alinha com uma das funções da imagem concebidas por Aumont (1993): a função estética que, juntamente com a função simbólica e a função epistêmica, formam uma tríade que demonstra como se estabelece sua relação com o mundo. Vejamos a síntese no Quadro 3.

Quadro 3 – As funções da imagem (Aumont, 1993)

FUNÇÕES	CARACTERÍSTICAS
Modo simbólico	Inicialmente as imagens serviram de símbolo; 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. Sem remontar à Pré-história, as primeiras esculturas gregas arcaicas eram <i>ídolos</i> , produzidas e veneradas como manifestações sensíveis da divindade. Na verdade, são inúmeros os exemplos em que a iconografia religiosa, figurativa ou não, é vasta e ainda atual: certas imagens representam divindades (Zeus, Buda, 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 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.
Modo epistêmico	A imagem traz informações (visuais) sobre o mundo, que pode assim ser reconhecido, 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.
Modo estético	A imagem é destinada a agradar seu espectador, a oferecer-lhe sensações (<i>aisthesis</i>) 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, p. 79-81)

A partir dessas definições, Aumont (1993, p. 81) acredita que “em todos os seus modos de relação com o real e suas funções, a imagem procede, no conjunto, da esfera do simbólico (domínio das produções socializadas, utilizáveis em virtude das convenções que regem as relações interindividuais)”. Na mesma direção, Pato (2014) afirma que os símbolos são determinados por convenção social, pela história e cultura de uma sociedade.

Assim, a concepção de imagem que nos interessa, na presente pesquisa, é aquela que exprime um sentido pictórico, ou melhor dizendo, qualquer representação visual de seres ou coisas, existindo no campo do concreto como artefato documental dotado de conteúdo informativo, ainda que não percamos de vista a concepção de imagem como “imagem mental”, que opera a partir de uma dimensão abstrata, oferecendo uma chave de leitura para obras em que a narrativa ou composição visual é estruturada a partir do simbólico. Por conseguinte, o conceito de informação que permeará a pesquisa refere-se ao conteúdo informacional advindo dos documentos

imagéticos, identificado através dos seus elementos visuais, simbólicos, estéticos e contextuais.

É preciso salientar que, em uma investigação sobre a concepção de *informação imagética* no campo da Ciência da Informação, Santos, Alves e Oliveira (2019) identificaram uma imprecisão conceitual acerca da temática, de modo que os estudos recuperados para análise, compreendendo o período de 2004 a 2016, contemplam primariamente o tratamento e a disponibilização da informação contida nos documentos imagéticos, estando a conceituação de informação imagética ausente dos textos analisados. Depreende-se, portanto, que há um problema conceitual a ser dada atenção no cenário brasileiro da Ciência da Informação.

3.2 A Representação Temática da informação imagética

Dentre os estudos que se debruçam no tratamento da informação, um aspecto específico é alvo de nosso interesse para a abordagem desta pesquisa: a Representação Temática da informação imagética, cuja fundamentação parte do pressuposto de que diferentes materiais informacionais recebem diferentes tratamentos, conforme elucidam Maimone e Gracioso (2007).

Como visto anteriormente, a Representação Temática tem como objetivo permitir a organização e a recuperação de documentos em sistemas de informação, através dos processos de *análise e tradução* do seu conteúdo informacional, por meio da atribuição de descritores ou palavras-chave, designado como indexação. Os documentos de natureza imagética possuem características que divergem dos documentos textuais, requerendo, portanto, para o seu processo de representação, metodologias e instrumentos específicos. Assim, segundo Maimone e Tálamo (2008),

[...] a busca por metodologias que pretendam analisar o conteúdo de imagens é de fundamental importância, visto que pretendem expressar de maneira objetiva e padronizada as informações contidas nestes materiais, recorrendo a aspectos que vão além da pintura [ou imagem] em si, ou seja, reconhecendo seu contexto, quadro de produção, códigos artísticos, entre outros.

Essa questão vem se tornando cada vez mais premente no campo da Ciência da Informação devido à grande quantidade de informações dessa natureza no ambiente virtual, sendo muitas vezes disponibilizadas de forma desvinculada de textos (Maimone; Gracioso, 2007). Cabe ressaltar que a designação de documento imagético envolve diversas tipologias de materiais iconográficos de acordo com a técnica empregada na sua produção, assim, uma fotografia difere de uma pintura, que, por sua vez, difere de um filme. Nesse sentido, Smit (1996, p. 29) explica que “[...] estes registros, embora semelhantes, não demandam as mesmas lógicas de tratamento documentário - uma vez que suas modalidades de uso são distintas”.

No caso da representação da imagem xilográfica, há de se considerar que, embora

[...] as xilogravuras sejam consideradas como recursos imagéticos ligados aos folhetos de cordel, essas imagens são valorizadas enquanto manifestações artísticas, sendo produzidas pelos xilógrafos para diferentes finalidades (comerciais, apresentação em galerias, bancos de imagens, etc.) e usuários distintos (artistas, pesquisadores, colecionadores de arte, etc.), sem necessariamente serem apresentadas nas capas de folhetos de cordel (Santos, 2019, p. 215).

A representação de imagens apresenta algumas peculiaridades que merecem ser abordadas. Devido à natureza subjetiva da informação imagética, Robredo (2011, p. 24) identifica uma maior dificuldade na sua representação, organização e recuperação:

[...] contrariamente às obras de cunho científico, que possuem terminologias próprias, as obras literárias e os documentos imagéticos (pinturas, fotografias, filmes, etc.) são muito mais difíceis de indexar e de representar mediante resumos ou sinopses informativas e, portanto, mais difíceis de organizar e de recuperar.

Outra característica que dificulta a indexação de documentos imagéticos é a polissemia das imagens. Gonçalves, Oliveira e Neves (2016, p. 120) apontam essa questão com o seguinte exemplo: “uma tela totalmente em branco é capaz de evocar a ideia de *paz* ou *luz*”, e isso se deve à subjetividade sob a qual opera a mente humana, assim, “o indexador pode se sentir coagido a destacar os significados que mais lhe interessam, podendo vir, dessa forma, a não satisfazer necessariamente as necessidades do usuário a que se propõe atender”.

Para Maimone e Tálamo (2008), “as imagens possuem um código visual próprio que revelam um conteúdo; este conteúdo deve ser tratado de modo a obter uma

representação informacional - através da linguagem verbal”, de modo que fica a cargo do documentalista, converter essa matéria específica em informação adequada ao público a que se destina, bem como dominar os códigos pictóricos e os repertórios sociais que subsidiam o processo de conversão. As referidas autoras assim prosseguem: “não se trata, portanto, de reivindicar ao documentalista a formação específica das artes plásticas, trata-se sim de evidenciar os aspectos teórico-conceituais que deve dominar para exercitar com competência a conversão anunciada (Maimone; Tálamo, 2008)”.

A análise de imagens é definida por Maimone e Gracioso (2007) como a tradução dos aspectos visuais de uma obra para uma linguagem verbal, considerando que uma imagem pretende transmitir significados, de forma explícita ou não. Trata-se, portanto, de uma atividade intelectual complexa que envolve fatores como a subjetividade do indexador no processo de leitura da imagem, bem como o seu conhecimento prévio acerca do conteúdo e do contexto de produção e circulação do documento. Santos (2019, p. 19) complementa que:

[...] todas as fases do processo de indexação, como análise conceitual e representação, fazem parte das técnicas realizadas pelos profissionais da informação e devem estar associadas a uma política de indexação, sendo influenciadas por fatores linguísticos, cognitivos, lógicos, ideológicos, contextuais e culturais, simultaneamente.

A autora reitera que, quando esses fatores são aplicados ao tratamento temático de imagens, eles podem atingir um grau de complexidade ainda maior visto que o conteúdo dos recursos imagéticos não é textual, podendo assim, “[...] emitir conceitos concretos e abstratos e os seus significados podem ser influenciados pelo contexto, uso pretendido e usuário (Santos, 2019, p. 19)”.

Identifica-se, portanto, que a representação temática de imagens conjuga diferentes subjetividades: da imagem em si, do indexador e do usuário. Desse modo, pode “[...] haver divergências entre as percepções dos usuários e as descrições realizadas pelo profissional da informação em bancos de imagens ou sistemas de recuperação da informação (Santos, 2019, p. 19)”.

Mais adiante, como parte dos resultados da pesquisa, abordaremos mais detalhadamente os fundamentos de algumas metodologias para análise de imagens presentes no campo da Ciência da Informação.

3.3 Breves apontamentos históricos sobre a xilogravura

Sabe-se que a manipulação de materiais como argila ou pedra para criar desenhos, formas e relevos, através de riscos, sulcos e gravações, é um ato que remonta às origens da humanidade, sendo estas, algumas das mais antigas formas de expressão visual, de modo que depois da Idade do Bronze, a técnica da gravura viria a se tornar presente em todas as civilizações, servindo como ornamento, meio de comunicação e posteriormente, como forma de divulgação cultural (Jorge; Gabriel, 1986).

De acordo com Herskovits (1986, p. 12), a palavra xilogravura tem origem na palavra grega *xylon*, que significa madeira, e a gravura é “[...] o ato de produzir imagens sobre uma superfície, por meio de incisões, visando reproduzir estas imagens sobre papel ou outra base”. Assim, a xilografia é uma técnica de reprodução de imagem que utiliza uma matriz entalhada em relevo, confeccionada em madeira para impressão em suportes planos, mais frequentemente no papel, sendo a xilogravura o resultado material da técnica.

Embora existam registros de grandes tábuas talhadas em relevo para a estampagem de tecidos na Índia e na Pérsia, a gravura impressa surgiu na China em função da invenção do papel (Jorge; Gabriel, 1986). De acordo com Costella (2003), a xilografia é praticada há mais de um milênio e meio pelos chineses, tendo sido utilizada inicialmente na impressão de orações budistas, de cartas de baralho e de papel moeda. Posteriormente foi empregada na produção dos primeiros livros impressos, dentre os quais se encontra um dos mais antigos de que se tem conhecimento: o “Sutra do Diamante”, editado por Wang Chieh, e impresso no ano 868 d. C. O livro, que veio a ser descoberto apenas em 1900, possui uma ilustração que consiste na xilogravura mais antiga com data conhecida.

As primeiras xilogravuras com motivos profanos só vieram a aparecer no início do século XVII, como ilustrações dos livros popularescos impressos que surgiram a partir de um florescimento cultural das letras e das artes, portanto, a assim denominada xilogravura *ukiyo-e*, ou “pinturas do mundo flutuante”, que retratava temas cotidianos, surgiu na cidade de Edo, em um “[...] ambiente turbulento [...] de população recém-formada e heterogênea, sem qualquer tradição cultural em comum. Nasceu no seio desse povo, foi sustentado por ele e com ele evoluiu até [a] segunda metade do século XIX”, conforme explica Suzuki (1988, p. 95). A autora ainda escreve

que: “era a arte do povo, para o povo e pelo povo”, assim configurando-se como uma “arte plebeia por excelência”.

Passando à presença da xilogravura na Europa, acredita-se que as primeiras ocorrências de impressões xilográficas datem do século VI, com a função de estampagem de tecidos. A utilização do papel como suporte só começa bem mais tardiamente, no século XIV e XV, na produção de imagens sacras e cartas de baralho. Posteriormente, os primeiros livros com a aplicação da técnica foram produzidos, reunindo folhas de gravuras religiosas, concatenadas por um relato coerente, de modo a formar um códice. Além das imagens, as letras das legendas também eram impressas com o uso de pranchas de madeira (Costella, 2003).

Segundo Herskovits (1986), o desenvolvimento das escolas e Universidades viabilizou a criação da imprensa de Gutemberg no século XV, pois gerou uma necessidade de produção de livros. Assim, a invenção revolucionária gerou uma impressão em larga escala de livros para a época, sendo propulsora da difusão do conhecimento. Porém, “o advento da tipografia não acarretou o fim imediato das impressões tabulares, que continuaram a ser usadas até o final do mesmo século” (Herskovits, 1986, p. 104).

A história oficial¹² da xilogravura no Brasil se inicia no período colonial, com a chegada da Família Real, “[...] na estampa de flores em tecidos e papéis de parede, na produção de cartas de baralho e na edição de imagens e textos sacros”, fazendo sua estreia na literatura em 1815 “[...] estampando a folha de rosto do livro *A História Verdadeira da Princesa Mangalona*, lançado pela Impressão Régia no Rio de Janeiro” (Franklin, 2007, p. 13).

Ao chegar ao Nordeste, a xilogravura passou a ser usada em jornais como *O Marimbondo* e *O Mossoroense*, ilustrando seus cabeçalhos, notícias e publicidades, e no final do século XIX, ocorre o uso da xilogravura popular na literatura de cordel, conforme atesta Franklin (2007). Ainda segundo o autor, esse uso ocorreu pela primeira vez em 1907, no folheto de Francisco das Chagas Baptista, editado no Recife. A página interna, onde se localizava a impressão, não havia nenhum tipo de apresentação, apenas a legenda com o nome de Antônio Silvino, “um homem vestido

¹² Costella (2003, p. 50) afirma que, embora não haja comprovação documental de datas ou locais, acredita-se que os indígenas tenham sido os primeiros xilógrafos a atuar no território brasileiro.

de chapéu de couro, com bacamarte na mão, e espada na cintura, mais parecido com o tipo europeu” (Franklin, 2007, p. 15).

Figura 11 – Primeira xilogravura impressa em um folheto de cordel no Brasil



Antonio Silvino

Fonte: Franklin (2007)

Segundo Costella (2003, p. 60), “o uso da xilografia como recurso de ilustração dos folhetos de cordel mostrou-se barato e eficiente, fato que impulsionou a formação de uma plêiade de xilógrafos populares”, fato que popularizou tanto o folheto quanto as xilogravuras.

Dando um salto temporal, de acordo com Franklin (2007, p. 10), foi na década de 1960 que “a xilogravura popular se firmou como meio independente de expressão”, e assim “passou a chamar atenção da intelectualidade acadêmica. Assim, com o incentivo da universidade, libertou-se do folheto e conquistou a elite cultural e o mercado urbano”. Costella (2003, 64) mostra que, desvinculando-se do fim utilitário de ilustração para os folhetos de cordel e com o estímulo de novos apreciadores, “a xilogravura popular converge, em parte, para a órbita da gravura erudita”, alcançando o estatuto de uma arte autônoma.

Costella (2003, 64) faz ainda uma interessante observação que podemos identificar nos passos dados por Samico ao longo da carreira: “no caminho inverso, alguns autores de gravura erudita têm ido buscar inspiração temática e estilística junto às obras geradas pela irmã popular, modesta, mas muito criativa”. Sabemos que o artista orbitou essas duas esferas com grande maestria.

3.4 A xilogravura como objeto de estudo na Ciência da Informação

No Brasil, a xilogravura vem sendo abordada enquanto objeto de estudo no campo da Ciência da Informação mais frequentemente nos âmbitos da Memória, e da Representação da Informação. Uma busca na Base de Dados em Ciência da Informação (BRAPCI), utilizando o descritor “xilogravura”, revela que cinco, de um total de 11 estudos recuperados dentro da temática, foram publicados de 2020 em diante, ou seja, nos últimos cinco anos, e os outros seis foram publicados entre 2013 e 2019. É possível identificar ainda, neste recorte mais geral de 11 publicações, apenas **quatro estudos** que abordam a xilogravura no âmbito da Representação Temática.

Em 2019, ao realizar um mapeamento similar na mesma base de dados, porém acerca das tendências dos estudos da Representação Temática, Rabelo e Pinto (2019, p. 81) conseguem recuperar dois trabalhos que abordam a indexação de xilogravuras, e acrescentam que “não foi surpresa, devido a sua popularidade nos estudos em representação temática, que tenhamos recuperado dois artigos tratando da indexação de imagens; no entanto, a sua aplicação às xilogravuras é ímpar e não muito comum”.

Dito isso, o resultado do levantamento por nós empreendido encontra-se sistematizado no Quadro 4, com as produções no campo da Representação Temática em destaque:

Quadro 4 – Levantamento de estudos sobre xilogravuras no campo da CI

Título	Autoria	Tipo de publicação / Subárea	Ano
A xilogravura no olhar de Zé Lourenço	Santana; Fernandes	Artigo / (Memória)	2013
Traços em memória: a história preservada pela xilogravura – o caldeirão! a esperança de um povo...	Ferreira et. al.	Artigo / (Memória)	2016
A representação temática da xilogravura: o processo de indexação da coleção Paulo Menten	Machado; Albuquerque	Artigo / (Representação temática)	2016
Processamentos técnicos nas xilogravuras do laboratório de Ciência da Informação e memória: relato de experiência	Elliott; Silva; Bernardino	Artigo / (Representação descritiva)	2017
Entalhes na madeira como registros de memória: xilogravura e identidade cultural na região do cariri cearense	Elliott; Brito; Almeida	Trabalho em evento / (Análise Documentária)	2019
Indexação de xilogravuras de cordel: uma abordagem sob a perspectiva cognitiva	Santos; Albuquerque; Neves	Artigo / (Indexação)	2019
As categorias aristotélicas como estruturas de organização e representação de obras xilográficas	Machado; Albuquerque	Artigo / (Organização do Conhecimento)	2021
Da xilogravura na matriz à digital	Dias; Oliveira; Albuquerque	Artigo / (Memória)	2022
Representações de mulheres nas xilogravuras: sujeitas ou objetos?	Almeida; Elliott; Silva	Trabalho em evento / (Estudos de gênero / Memória)	2022
A multimodalidade dos folhetos de cordel como fator positivo na representação temática da informação	Lunardelli; Lage; Gallo	Trabalho em evento / (Representação temática)	2023
Muito além do que se ver: representação imagética das xilogravuras de Nena Borges	Chagas; Albuquerque	Artigo / (Representação temática)	2023

Fonte: dados da pesquisa (2026)

Analisando os estudos destacados com o intuito de verificar as suas abordagens, e possíveis propostas metodológicas para análise de imagens, chegamos aos seguintes apontamentos: Machado e Albuquerque (2016) buscaram averiguar de que modo as obras xilográficas da coleção Paulo Menten são representadas tematicamente no acervo do Museu de Arte de Londrina (MAL), e interessaram-se especificamente pelo emprego dos termos de indexação que são abordados no processo de tratamento temático da instituição. Nesse estudo, as autoras aplicam a metodologia da Análise de Assunto, de Laurence Bardin, considerando três categorias sobre a indexação das obras conforme realizadas na

instituição: o contexto histórico, a função utilitária, e a produção artística das obras indexadas. Dessa forma, o objetivo do referido estudo não envolve a análise de imagens em si, mas sim, a avaliação dos aspectos considerados no trabalho de indexação conforme já estabelecido no lócus de pesquisa.

No estudo de Santos, Albuquerque e Neves (2019), a abordagem envolve os aspectos cognitivos inerentes ao processo de indexação, situando a investigação em torno da indexação de xilogravuras de cordel. As autoras realizam um estudo de caso contemplando um grupo experimental de indexadoras que trabalham em instituições que possuem acervos de cordel. Os resultados desse estudo apontam que a análise e a identificação dos elementos presentes nas imagens e dos seus respectivos referentes se deram a partir de estratégias como a consulta dos títulos e dos versos dos respectivos folhetos cujas xilogravuras estavam sendo representadas.

Já em Lunardelli, Lage e Gallo (2023), o estudo aborda a multimodalidade dos folhetos de cordel, destacando como as imagens xilográficas que ilustram suas capas atuam como facilitadoras do processo de representação da informação. O método utilizado consistiu na proposta de Manini (2002), cujas categorias de análise são: QUEM ou O QUE? (identificação do objeto, seres vivos), ONDE (espaço geográfico) e COMO (descrição da atitude, detalhes da imagem). Embora esse método tenha sido desenvolvido para a análise de imagens fotográficas, as categorias elencadas, também presentes no método de Smit (uma vez que foram apropriadas por Manini), podem ser aplicadas a outros documentos iconográficos, com as devidas restrições, a depender dos objetivos da análise. Nesse sentido, identifica-se uma aproximação entre esse estudo e o nosso, já que incorporamos alguns elementos do modelo de Smit na nossa proposta de análise.

Por sua vez, a abordagem de Chagas e Albuquerque (2023) se dá em torno da representação de xilogravuras, fundamentando-se no método iconográfico de Panofsky (1976). Conforme se verá mais adiante, encontra-se aqui, novamente, uma aproximação com a nossa proposta de análise, não explicitamente ligadas às categorias conforme literalmente cunhadas por Panofsky, mas por ser este, um método que permite, de maneira mais efetiva, a contextualização cultural e simbólica durante o processo de análise das imagens, etapa precedida pela identificação dos elementos da imagem e sua descrição.

Considerando a abrangência da investigação sobre a xilogravura como objeto de estudo na Ciência da Informação exposta até aqui, entendemos que, para termos

uma noção mais assertiva do estado da arte acerca da representação temática de xilogravuras, seria necessário aprofundar a busca em outras bases, abrangendo outros tipos de documento, como teses e dissertações. No entanto, por não ser esse o objetivo maior desta pesquisa, o conjunto de dados, coletado em caráter de amostragem, é suficiente para demonstrar que, apesar de um perceptível aumento no número de publicações que abordam a representação temática de xilogravuras nos últimos três anos, os indicadores ainda são incipientes, o que indica que esse é um tema que ainda apresenta um vasto território a ser explorado.

4 METODOLOGIA

De modo a sistematizar e formalizar a pesquisa, apresenta-se, nesta seção, o percurso metodológico engendrado para o alcance dos objetivos propostos, incluindo a caracterização do estudo, a delimitação do *corpus* documental, bem como a apresentação dos instrumentos utilizados para a coleta e a análise dos dados.

4.1 Caracterização da pesquisa

A respeito de suas características, esta é uma pesquisa de **caráter exploratório**, com uma faceta de natureza **explicativa**. A pesquisa exploratória, conforme aponta Gil (2024), tem a finalidade de proporcionar uma visão geral acerca de determinado fato, geralmente envolvendo levantamento de dados bibliográficos e documentais. Sendo assim, oferece mais flexibilidade e se caracteriza por lidar com temas que possuem uma baixa incidência no respectivo campo de estudo, como é o caso da Representação Temática de imagens e do objeto desta pesquisa. Considera-se também uma aproximação com a pesquisa explicativa, que “[...] têm como preocupação central identificar os fatores que determinam ou que contribuem para a ocorrência dos fenômenos (Gil, 2002, p. 42)”. Ao analisar as imagens, ao passo em que propomos um modelo de análise, entra em cena a verificação dos *fatores* (contexto de produção) que interferem nas suas formas de representação e as características visuais, aqui entendidas como o *fenômeno* estudado.

No que se refere à sua **finalidade**, podemos classificar esta pesquisa como **aplicada**. Para Gil (2024, p. 25), esse tipo de pesquisa “tem como característica fundamental o interesse na aplicação, utilização e consequências práticas dos conhecimentos. Sua preocupação está menos voltada para o desenvolvimento de teorias de valor universal que para a aplicação imediata numa realidade circunstancial”. Desse modo, o enquadramento nessa tipologia de pesquisa se dá devido à natureza prática do objetivo proposto, que será alcançado através da aplicação de uma ferramenta para análise de imagens desenvolvida no âmbito da Ciência da Informação.

Quanto à sua **abordagem**, trata-se de uma pesquisa **qualitativa**, visto que não iremos trabalhar com dados quantificáveis, mas com aspectos puramente

interpretativos do fenômeno investigado que, por si só, carrega marcas subjetivas próprias do fazer artístico. A abordagem qualitativa é definida por Minayo (2009, p. 21) como aquela que “[...] trabalha com o universo dos significados, dos motivos, das aspirações, das crenças, dos valores e das atitudes”, ou seja, com um conjunto de fenômenos humanos que formam a realidade social.

Ampliando o entendimento sobre as pesquisas quantitativas e qualitativas, Gil (2024, p. 64) esclarece que, embora a principal distinção entre elas seja respectivamente a apresentação de resultados em termos numéricos na pesquisa quantitativa e, por meio de descrições verbais na pesquisa qualitativa, ambas não se distinguem apenas com relação à natureza dos seus dados, mas “[...] em decorrência, principalmente, da adoção do enfoque interpretativista [pela pesquisa qualitativa], que se distingue do enfoque positivista, tradicionalmente adotado como fundamento das pesquisas quantitativas”. Nesse sentido, o autor considera que “segundo [este] enfoque interpretativista, o mundo e a sociedade devem ser entendidos segundo a perspectiva daqueles que o vivenciam, o que implica considerar que o objeto de pesquisa é construído socialmente”. Observa-se, portanto, que o enfoque qualitativo permitiu a apreciação do nosso objeto sob a ótica dos fenômenos oriundos de uma coletividade sociocultural, assim como dos elementos que conformam seu contexto de criação e que atuam na sua interação com a realidade social em que está inserido.

Com relação às **fontes** utilizadas, esta pesquisa se caracteriza como **documental e bibliográfica**. Conforme explica Fachin (2017 p. 137), a operacionalização da pesquisa documental “corresponde a toda a informação coletada, seja de forma oral, escrita ou visualizada. Ela consiste na coleta, classificação, seleção difusa e utilização de toda a espécie de informações, compreendendo também as técnicas e os métodos que facilitam sua busca e sua identificação”.

Considerando o exposto, a caracterização desta pesquisa como documental parte da concepção de documento conforme definido por Fachin (2017 p. 137, grifo nosso): “[...] qualquer informação sob a forma de textos, **imagens**, sons, sinais em papel, madeira ou pedra, gravações, pinturas, incrustações e outros”. Nesse ponto se enquadra parte dos documentos que será coletada e analisada nesta pesquisa, uma vez que as xilogravuras são de natureza imagética. Ainda a respeito da pesquisa documental, Oliveira (2007, p. 70) enfatiza que “o trabalho do pesquisador requer uma

análise mais cuidadosa, visto que os documentos não passaram antes por nenhum tratamento científico”.

De acordo com Gil (2021, p. 130), geralmente as pesquisas qualitativas requerem *múltiplas fontes de evidência*, pois “[...] é pouco provável que os dados disponíveis em documentos sejam suficientes para o alcance dos propósitos da investigação, sobretudo porque foram elaborados para servir a propósitos outros que não os da pesquisa”. Ainda segundo Gil (2021), o uso de dados documentais, quando combinados com outros, possibilita uma melhor compreensão dos diferentes aspectos da realidade, o que pode evitar os vieses provocados pela utilização de um método único.

Desse modo, considerando as características das fontes consultadas, esta pesquisa apresenta um estudo bibliográfico, uma vez que nos valem de estudos publicados em forma de artigos, teses e dissertações, de modo a acessar compreensões acerca dos métodos de análise de imagens, que inspiraram o nosso modelo, bem como estudos previamente empreendidos por pesquisadores de áreas correlatas em busca de pistas para o aprofundamento interpretativo das obras xilográficas investigadas.

4.2 Delimitação do *corpus* de pesquisa

Esta pesquisa foi desenvolvida no âmbito da Representação da Informação, com enfoque na *dimensão temática* e na *representação de documentos imagéticos*, do tipo *xilogravura*. Para tal, elegemos como objeto de estudo as obras de Gilvan Samico, cujas características se inserem no universo simbólico e imagético da cultura popular nordestina, amplamente valorizado pelo Movimento Armorial.

As razões que motivaram a escolha por esse objeto encontram-se expostas na seção da justificativa. Desse modo, passemos então aos critérios de seleção das obras analisadas. Primeiramente, foi preciso considerar que a produção de Gilvan Samico é muito prolífica, tornando-se inviável a análise da sua obra completa no contexto do mestrado. Portanto, para formar o *corpus* documental, estabelecemos como **critérios de seleção**:

- Obras que contemplassem diferentes fases criativas do artista, demarcadas por mudanças estéticas;

- Obras que sugerissem algum tipo relação intertextual com os folhetos de cordel.

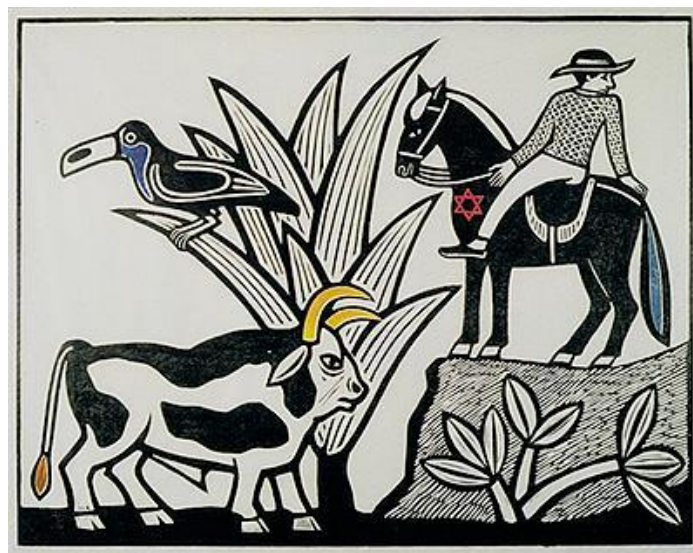
Considerando ainda que as imagens foram selecionadas para uma validação metodológica preliminar do modelo proposto, mais como forma de demonstrar sua aplicabilidade do que de generalizar resultados, trabalhamos com um conjunto reduzido de quatro imagens, organizadas a seguir em ordem cronológica.

Figura 12 – Juvenal e o dragão (1962)



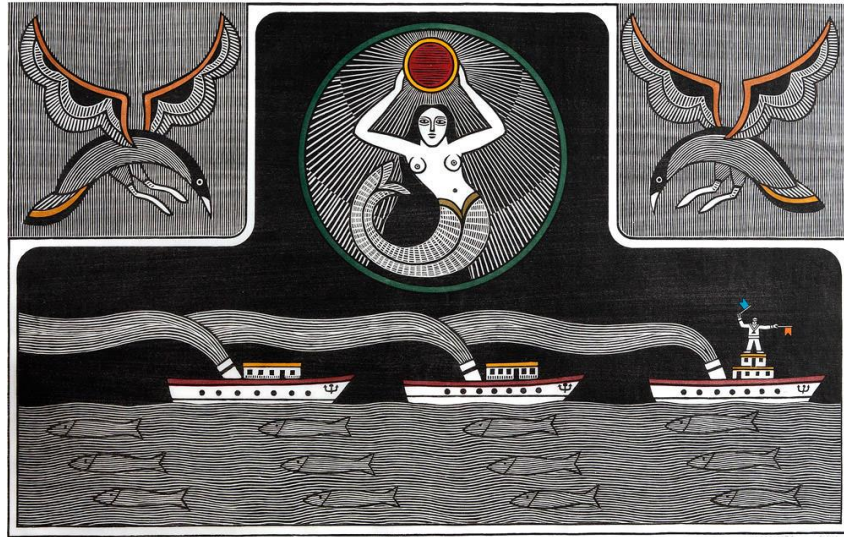
Fonte: Leal (2020)

Figura 13 - O boi feiticeiro e o cavalo misterioso (1963)



Fonte: Leal (2020)

Figura 14 – O rapto do sol (1984)



Fonte: Leal (2020)

Figura 15 – A Pesca (2007)



Fonte: Leal (2020)

4.3 Procedimentos de coleta e análise de dados

Para operacionalizar o estudo, os textos que embasaram as discussões sobre métodos de análise de imagens foram coletados na fase empírica da pesquisa, de forma não estruturada. No que se refere à coleta das imagens analisadas, definiu-se como principal fonte, o livro “Samico”, de autoria de Weydson de Barros Leal. É importante destacar que um catálogo *Raisonné*, reunindo toda a obra de Gilvan Samico, nunca chegou a ser publicado nacional ou internacionalmente. No entanto, a obra de Leal (2020) configura-se como uma valiosa fonte de informação, por ser, atualmente, a obra que reúne a maior quantidade de trabalhos do artista. A referida obra foi utilizada tanto como fonte de informação documental, para coletar as imagens do *corpus*, quanto como fonte bibliográfica, em sua parte textual, oferecendo referências contextuais, bem como um vislumbre sobre a vida e a obra do artista.

As fontes bibliográficas utilizadas no estudo foram coletadas por meio de um levantamento realizado na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), na Base de Dados em Ciência da Informação (BRAPCI), e no Portal de Periódicos da CAPES. Como estratégia de busca, foram usados os descritores “Gilvan Samico” e “Samico”. Através dos quais, obtivemos, como resultados, apenas cinco publicações entre os anos de 2011 e 2022, a saber, duas dissertações e três artigos, em áreas distintas, como: Artes Visuais; Sociologia da Arte; e Teoria e História da Arte:

Quadro 5 – Levantamento de publicações acadêmicas sobre a obra de Gilvan Samico

Base de dados	Tipo de publicação	Título	Autoria	Ano de publicação	Área / Programa
BRAPCI	Artigo	<i>O simbolismo animal na obra de Gilvan Samico: iconografia e significações à luz da teoria do imaginário</i>	Bruno Luiz de Arruda Cardozo; Mário de Faria Carvalho	2022	Interdisciplinar
BDTD	Dissertação	<i>O bestário medieval na gravura de Gilvan Samico</i>	Fábio Fonseca	2011	Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (UFPB)

	Dissertação	<i>A linguagem simbólica de Gilvan Samico e a influência da obra de Eduardo Galeano na sua xilogravura</i>	Camille Morat	2017	Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (UFPB)
PORTAL DA CAPES	Artigo	<i>Centro e periferia na produção e avaliação da obra de Gilvan Samico</i>	Eduardo Dimitrov	2019	Sociologia da Arte
	Artigo	<i>A geometria na gravura de Gilvan Samico: entre a técnica e a narrativa, a racionalização do espaço mítico</i>	Fábio Fonseca	2021	Teoria e História da Arte

Fonte: dados da pesquisa (2025)

Além destes, para a construção da fundamentação teórica e análise das obras, recorreremos à consulta de outros documentos, coletados de forma não sistematizada, em bibliotecas físicas e em acervo pessoal.

Elencamos a seguir, os procedimentos empregados na pesquisa, apresentando-os de acordo com os objetivos específicos, de modo a permitir o cumprimento do objetivo geral do estudo:

Quadro 6 – Objetivos e procedimentos metodológicos

Objetivos específicos	Procedimentos
Mapear métodos de análise de imagens situados no campo da Ciência da Informação e áreas correlatas.	Apreciação de métodos para análise de imagens situados na Ciência da Informação e em áreas correlatas, a partir de produções científicas coletadas de forma não sistematizada na fase preliminar da pesquisa.
Propor um modelo metodológico para análise de xilogravuras.	Análise empírica acerca das categorizações necessárias para abarcar as nuances das obras analisadas.
Identificar o conteúdo temático e simbólico presentes na obra xilográfica de Gilvan Samico, utilizando o modelo proposto.	Aplicação do método proposto ao <i>corpus</i> documental selecionado.

Fonte: elaborado pela autora (2025)

Desse modo, apresentam-se a seguir os resultados da pesquisa.

5 MÉTODOS DE ANÁLISE DE IMAGENS: APONTAMENTOS APRECIATIVOS EM BUSCA DE UMA NOVA PROPOSTA

Considerando que a Ciência da Informação se dedica aos fenômenos subjacentes à produção, circulação e uso da informação, seu objetivo se pauta na “criação de instrumentos e o estabelecimento de metodologias que viabilizem a transferência de informações (Novellino, 1996, p. 37)”. Nesse sentido, dado que o objeto dessa pesquisa se insere no universo informacional imagético, apresentam-se a seguir, os pressupostos básicos das abordagens metodológicas que fundamentaram a elaboração da nossa proposta de modelo para análise das xilogravuras.

5.1 A iconologia de Panofsky

Embora não tenha surgido no âmbito da Ciência da Informação, o método proposto pelo historiador da arte Erwin Panofsky, ou método iconológico, é frequentemente abordado, tendo influenciado outras metodologias no campo. Em linhas gerais, esse método foi formulado originalmente para a análise de obras de arte. Panofsky (1976) propõe três níveis de análise das imagens: o nível pré-iconográfico; o nível iconográfico; e o nível iconológico, conforme exposto por Smit (1996, p. 31, grifo nosso):

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.

Dito de outro modo, o nível pré-iconográfico corresponde ao nível **descritivo** da imagem, onde se identifica os elementos visuais básicos; o nível iconográfico opera no nível **analítico**, tratando de “[...] assuntos específicos e conceitos manifestos, remetendo ao reconhecimento de um significado atribuível ao referente”; e por fim, o

nível iconológico, o mais aprofundado da análise, corresponde ao nível **interpretativo** dos “[...] valores simbólicos, ou seja, significados intrínsecos ou a conteúdos somente detectáveis e/ou observáveis cultural, social, filosófica ou ideologicamente”, conforme exposto por Maimone e Gracioso (2007).

O método iconográfico serviu como base para as reflexões de Sara Shatford (1986). A partir dos níveis de análise do método iconográfico, Shatford

[...] apresenta seus apontamentos a respeito [das categorias de análise que designou como] DE e do SOBRE. Ela os diferencia dizendo que a análise iconográfica possibilita identificar especificamente **DE que é uma imagem**, por outro lado também torna possível perceber a exibição de alegorias, personificações e símbolos para fins de analisar **SOBRE o que é uma imagem** (Maimone; Gracioso, 2007, grifo nosso).

Manini (2002) explica que Shatford (1986) desdobra a categoria DE em duas subcategorias: DE genérico, onde se observam os elementos constitutivos da imagem de modo mais superficial, e DE específico, que observa estes mesmos elementos de maneira mais específica e contextualizada.

A proposta de Shatford (1986) contempla ainda as categorias QUEM, ONDE, QUANDO, COMO e O QUE, voltadas originalmente para análise de textos, e adaptadas para a Análise Documentária de imagens. Segundo Smit (1996), essas categorias serviram primeiramente como base para o desenvolvimento da proposta de representação de imagens formulada por Ginette Bléry (1976), aparecendo posteriormente em vários outros estudos, como os de Smit (1996), Manini (2002), e Rodrigues (2007). Apresenta-se no Quadro 7, a adaptação feita por Bléry:

Quadro 7 – Categorias de análise de imagens segundo Ginette Bléry

CATEGORIAS	REPRESENTAÇÃO DOS CONTEÚDOS DAS IMAGENS
QUEM	Identificação do “objeto focado”: seres vivos, artefatos, construções, acidentes naturais etc.
ONDE	Localização da imagem no espaço: espaço geográfico ou espaço da imagem (p. ex. São Paulo ou interior de danceteria).
QUANDO	Localização da imagem no tempo: tempo cronológico ou momento da imagem (p. ex. 1996, noite, verão).
COMO / O QUÊ	Descrição de “atitudes” ou “detalhes” relacionados ao “objeto focado”, quando este é um ser vivo (p. ex.: cavalo correndo, criança trajando roupa do século XVIII).

Fonte: Bléry (1976) *apud* Smit (1996, p. 32)

Em suma, as categorias propostas por Bléry permitem a identificação de elementos como: seres; ambiente; tempo; espaço; e ação. A categoria COMO, é posteriormente utilizada com outra acepção, referindo-se à técnica empregada na fotografia, conforme exposto por Smit (1996). Esses dois conjuntos de categorias foram adaptadas por ela na construção da sua metodologia para análise de imagens, como veremos no tópico seguinte.

5.2 O método de Smit

Johanna Wilhelmina Smit, que atuou como docente na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), fundadora e líder do Grupo de Pesquisa Temma, inserido no campo da Organização da Informação, é um dos principais nomes entre os pesquisadores que se dedicaram à Análise Documentária de imagens¹³, tendo desenvolvido uma metodologia e posteriormente inspirando novos modelos. As categorias de análise de Shatford e Bléry, expostas anteriormente, deram origem à elaboração de outras propostas metodológicas no âmbito da análise de imagens, dentre as quais se encontra o modelo de Smit.

De antemão, esclarecemos que as fontes para reconstituir o referencial teórico-metodológico da proposta de Smit de maneira aprofundada são escassas, se comparadas com outras abordagens do universo documental. Os fundamentos da proposta dela são discutidos de forma mais ampla por Manini (2002) em sua tese a respeito da análise documentária de fotografias. No entanto, é importante destacar que não é objetivo da presente pesquisa reconstituir essas bases, uma vez que iremos nos ater com mais ênfase aos aspectos operacionais do método com base nos estudos da própria Smit (1987;1996), recorrendo ainda à Manini (2002); e Maimone e Gracioso (2007).

Para a construção da sua proposta, Smit (1987; 1996) concentra suas reflexões em torno da imagem fotográfica, porém também menciona as imagens de modo mais geral, dando margem ao entendimento de que seu método pode ser aplicado à análise de outros documentos de natureza imagética. A autora assim prossegue:

¹³ De acordo com Lara (2011, p. 98), “a Análise Documentária se constituiu numa linha de pesquisa na Escola de Comunicações e Artes a partir de iniciativa de Johanna Wilhelmina Smit.”

[...] a representação [da] imagem fotográfica não pode ser pensada a partir de uma transposição automática dos procedimentos de Análise Documentária desenvolvidos para o texto, [pois] o estatuto da imagem fotográfica distingue-a do texto; e a utilização da imagem fotográfica (**e da imagem em geral**) não se baliza unicamente por seu conteúdo informacional, mas também por sua expressão [...] (Smit, 1996, p. 29, grifo nosso).

Smit (1989, p. 103) explica que “[...] analisar uma imagem significa, quer queiramos ou não, ‘traduzir’ certos elementos desta imagem de um código icônico para um código verbal”, por meio de um processo definido pela autora como *transcodificação*, ou seja, a tradução de um código para outro. No mesmo texto, a autora afirma que se trata de um processo com algumas limitações e que demanda algum treinamento por parte do indexador. Isto porque há uma associação entre a imagem e o real que está de tal forma incorporada na leitura da imagem que a percepção da imagem se torna difícil. Do mesmo modo, uma vez que a descrição da imagem, pela operação de tradução do código icônico para o código verbal, cria condições para sua interpretação, torna-se igualmente difícil distinguir o que seja descrição e interpretação.

Outra grande dificuldade na análise da imagem, segundo Smit (1987, p. 106), consiste na separação entre “a denotação (o que a imagem mostra) e a conotação (o que a sociedade - e o bibliotecário – vêem *[sic]*, ou querem ver, na imagem), sabendo ainda que muitas vezes a legenda ou o contexto já nos desviam, sub-repticiamente, para a conotação”. Desse modo, Smit (1996) identifica em Gardin (1974) outra forma de distinção dos níveis de análise da imagem, cuja denotação opõe-se à conotação, relacionando a denotação com a atividade pré-iconográfica, e a conotação à iconografia e iconologia. Um exemplo dessa distinção pode ser vista na explicação feita por Panofsky sobre os níveis de análise. Conforme citado por Smit (1996): no **nível pré-iconográfico**, a imagem de um homem levantando um chapéu acima da cabeça seria registrado em torno da existência do homem e seu gesto (levantar o chapéu); no **nível iconográfico**, ela seria analisada como a representação de um ato de cortesia; e no **nível iconológico**, o ato de cortesia seria contextualizado na realidade social e cultural do local e da época em que a imagem foi gerada.

Percebe-se então, que ambos os sentidos – denotativo e conotativo - da imagem estão simultaneamente presentes em diferentes momentos da análise, onde

primeiro se verificam os aspectos mais básicos e descritivos, partindo para uma análise interpretativa e contextualizada da imagem.

No método de Smit, esses mesmos aspectos se apresentam, de algum modo, por meio das categorias DE genérico, DE específico, e SOBRE, correspondendo respectivamente aos níveis pré-iconográfico, iconográfico e iconológico, conforme os apontamentos de Shatford (1986), porém com algumas ressalvas, já que o DE específico não é analítico, e o DE genérico e o SOBRE possuem elementos do nível pré-iconográfico e iconográfico (Manini, 2002).

Sobre o exposto, organizamos essa relação no quadro a seguir para uma melhor compreensão dessas relações:

Quadro 8 – Relações entre as categorias de Smit (1996) e de Panofsky (1976)

SMIT (1996)	PANOFSKY (1976)	SENTIDOS DA IMAGEM
DE genérico	Pré-iconográfico	Denotativo
DE específico	Iconográfico	Conotativo
SOBRE	Iconológico (com elementos dos níveis Pré-iconográfico e Iconográfico)	Conotativo

Fonte: adaptado de Manini (2002)

Partindo dessas observações, o método desenvolvido por Smit para análise de imagens se alicerça na teoria da análise iconológica de Panofsky (1976), bem como nas categorias propostas por Bléry (1976) e Shatford (1986), conforme apresentadas anteriormente, conjugando-as em uma nova disposição para representar o conteúdo informacional das imagens, como se apresenta na grade de análise no Quadro 9:

Quadro 9 – Grade de análise de imagens de Smit

	DE		SOBRE
Categoria	Genérico	Específico	
Quem / O que			
Quando			
Onde			
Como			

Fonte: Manini (2002)

A análise ocorre, portanto, por meio da observação dos elementos da imagem, seguido do preenchimento da grade nas categorias correspondentes, através de respostas às perguntas QUEM/O QUE; QUANDO; ONDE; COMO, capazes de

expressar respectivamente: seres ou objetos; tempo; ambiente ou espaço; e ação. Essas categorias são desdobradas em outras duas: ao DE genérico e ao DE específico, de modo que ambas têm o objetivo de responder “DE que se trata” a imagem, primeiramente de forma genérica, e em seguida, de forma específica, como explicitamente é sugerido.

Com relação à categoria SOBRE, Manini (2002, p. 104, nota 63) esclarece que ela não é usada por Smit para cada categoria de perguntas feitas à imagem, mas trata-se de “[...] uma síntese, nomeada a partir de um ou vários conceitos abstratos e que pode ser deduzida a partir de vários componentes da imagem, distribuídos por diferentes categorias informacionais.”

Ainda de acordo com os apontamentos de Manini (2002, p. 74), a categoria DE é mais fácil de analisar que o SOBRE, devido às possíveis variações na interpretação de alguns símbolos. Além disso, “para responder DE que é uma imagem, usa-se o nome de pessoas, lugares, objetos e ações; já para o SOBRE, as respostas são [termos] que descrevem emoções e conceitos abstratos”. A respeito dessa questão, Smit (1987) expõe que, na análise imagética, o uso de termos abstratos limita o significado de uma imagem, fixando uma leitura em detrimento de inúmeras outras, diferentemente da análise de documentos escritos, na qual a utilização de um termo abstrato pode resumir vários termos concretos, tratando-se de uma medida de economia. Podemos ilustrar como exemplo: o termo *cafeicultura* pode substituir *plantação de café* e *agricultor*. Sendo assim, é desejável que haja um equilíbrio entre a análise dos detalhes que são importantes e o descarte dos detalhes “insignificantes”, para alcançar um nível de precisão sem ser específico demais.

Uma regra básica na análise de imagens, ainda segundo Smit (1987), diz que não é necessário o indexador chegar a uma especificidade muito grande, mantendo uma amplitude suficiente para que, a qualquer pergunta realizada pelo usuário, seja possível selecionar cerca de 30 imagens, pois, conforme as constatações de Ginette Bléry, a escolha da imagem considerada adequada pelo usuário sempre se faz por comparação, então essa quantidade constitui um campo suficiente para uma comparação eficiente.

Smit (1989, p 100) enfatiza que “a descrição de uma imagem nunca é completa”. Corroborando com esta afirmação, Manini (2002, p. 18) esclarece que:

[...] por mais que se privilegie um detalhamento minucioso na tentativa de dizer verbalmente o que se vê na imagem, sempre haverá algo a se perguntar sobre ela, algo que a pessoa que descreve desconhece, esqueceu ou que lhe passou despercebido.

Isso se deve ao caráter polissêmico da imagem e do próprio processo de análise e representação, onde estão envolvidos elementos como a subjetividade e o nível de conhecimento prévio do indexador acerca do autor e da obra analisada. Deve-se considerar, ainda, o contexto social de produção da imagem, bem como o contexto de circulação do documento, pois a indexação da imagem se dá em função do acervo, da instituição a que pertence, e conseqüentemente das necessidades dos usuários dessa instituição ou sistema, estando assim atrelada a uma política de indexação. Entende-se, portanto, que muitos aspectos que interessam à indexação só estão disponíveis fora do documento.

Em complemento, Souza (2015, p. 37) afirma que

[...] para a compreensão de uma obra de arte datada de determinada época, é necessário interpretá-la em seus significados, o que demanda investigar o contexto de sua realização, os fatores e condições sociais que influenciaram os artistas, enfim, o *estado de mundo* refletido na obra. Entende-se que a arte encerra um conhecimento e está passível de análise.

Nesse sentido, o ato de contextualizar a imagem a ser indexada é uma das formas apontadas por Manini (2002) para minimizar ou resolver esses problemas. Na visão da autora, essa contextualização se daria a partir de dados extra-imagéticos escritos, entre os quais podemos citar alguns exemplos que se aplicam a obras de cunho artístico, como: título da obra, autor, data, textos curatoriais, críticas de arte e textos acadêmicos. Outra forma de contextualização, segundo a autora, seria transpor, através da escrita, as estruturas da imagem, para as representações documentárias.

Entretanto, ainda de acordo com Manini (2002, p. 19), essa contextualização se presta mais como “[...] ratificação e/ou retificação do que se vê na imagem e menos como base para a Análise Documentária”, de modo que “[...] o levantamento de descritores ou de palavras-chave deve ser feito com base em dados concretos da imagem e de seu referente”.

5.3 O método de Gervereau

Trazendo mais uma contribuição para a análise de imagens, desenvolvida fora do campo da Ciência da Informação, o artista e filósofo francês Laurence Gervereau propõe em sua obra “Ver, compreender, analisar as imagens” (2007), uma ferramenta que privilegia as diferentes perspectivas de três tipos de especialistas que compõem a história dos métodos de análise de imagens: o historiador da arte, o semiólogo e o historiador, chegando, assim, à proposição de três etapas: descrição, estudo do contexto e interpretação. Para Gervereau (2007, p. 39), “[...] o esbatimento das barreiras entre as diferentes ciências e as dúvidas de cada uma facilitam hoje a anunciação de *aplicações práticas cruzadas, [...] uma hibridação geral dos métodos*”.

Nessa direção, as etapas de análise são assim categorizadas por Gervereau (2007):

1ª etapa - Descrição:

- **Técnica:** nome do emissor; data de produção; tipo de suporte e técnica; formato; localização.
- **Estilística:** coloração; volume; organização icônica.
- **Temática:** título e relação texto-imagem; inventário dos elementos representados; quais os símbolos; quais as temáticas de conjunto.

2ª etapa - Estudo do contexto:

- **Contexto a montante:** em que meio técnico, estilístico, temático tem origem a imagem; quem a realizou e que relação tem com a sua história pessoal; quem a encomendou e que relação tem com a sociedade da [época].
- **Contexto a jusante:** a imagem teve uma difusão na [época] da sua produção ou difusões posteriores?; que indícios temos da sua recepção ao longo do tempo?

3ª etapa - Interpretação:

- **Significações iniciais e posteriores:** os criadores da imagem sugeriram uma interpretação diferente do seu título, da sua legenda, do seu sentido primeiro?; que análises contemporâneas do seu tempo de produção podemos encontrar?; que análises posteriores?

- **Balanco e apreciações pessoais:** em função dos elementos fortes revelados na descrição, no estudo do contexto, no inventário de interpretações ao longo do tempo, que balanço geral podemos fazer? Como vemos hoje essa imagem? Que apreciação subjetiva relacionada com o nosso gosto individual lhe podemos dar?

Para Gervereau (2007, p. 41), “observar uma imagem de modo diferente do que com uma simples intenção de consumo fugaz, é fazer-lhe perguntas”. Fica evidente que sua grelha de análise se fundamenta nessa premissa, visto que ela consiste em uma série de questões que serão respondidas pelo analista.

Num primeiro olhar, pode-se pensar que algumas subcategorias são desnecessárias ou inadequadas para determinado contexto de análise, com o que concordamos. Por exemplo, a última subcategoria que menciona a apreciação do gosto individual do analista não seria adequada ao contexto de uma indexação realizada em um sistema de informação, uma vez que seu objetivo está atrelado às necessidades informacionais de uma comunidade de usuários. Porém, a grande vantagem dessa ferramenta é que ela foi pensada para públicos e contextos diversificados, de modo que possui muita flexibilidade, como esclarece Gervereau (2007, p. 45):

[...] o estudante, o investigador, o curioso, deve considerá-la um encorajamento à compreensão. Não é obrigado de modo nenhum a aplicá-la inteiramente. Pode legitimamente “personalizar” a sua análise, mas deve então explicitar aquilo que retém e aquilo que omite.

Diante do caráter híbrido e flexível do método de Gervereau (2007) e das aproximações percebidas com as categorias presentes em outros métodos aqui expostos, nossa proposta metodológica incorporou de modo parcial algumas das subcategorias, seja de forma explícita ou não, por considerá-las pertinentes ao nosso objeto, bem como ao contexto de análise, conforme apresenta-se a seguir.

6 ANÁLISE TEMÁTICA DE XILOGRAVURAS: UMA PROPOSTA

Partindo para o cumprimento do segundo objetivo específico, propor um modelo de análise de xilogravuras, dado que o objeto em questão tem sua produção situada dentro do universo imagético da cultura popular nordestina, cujos aspectos

simbólicos são essenciais para a construção de sentido, consideramos que a adaptação de alguns fundamentos e categorias presentes nos métodos discutidos anteriormente fornecem uma adequada construção de um modelo capaz de abarcar as características do tipo documental em questão.

De maneira preliminar, a primeira etapa da nossa proposta de análise se concentra em fazer um apanhado de informações disponíveis em fontes fidedignas para contextualizar a imagem que será analisada. Essa etapa se fundamenta em Manini (2002), para quem a contextualização pode se dar a partir de dados *extra-imagéticos escritos*, a exemplo de textos curatoriais, críticas de arte, e textos acadêmicos. No mesmo sentido, segundo Gervereau (2007), para contextualizar a imagem deve-se coletar o máximo de fontes disponíveis, de modo a auxiliar a análise da obra. Também para Maimone e Tálamo (2008, s.p), a contextualização revela-se um complemento de grande importância:

[...] a análise do conteúdo da imagem artística não é tarefa simples, pois abriga várias atividades que requerem do profissional, além de conhecimentos de ordem documentária, também competências de nível pessoal, como dinamismo e proatividade para buscar documentos relevantes que compreendam outras áreas do conhecimento.

Uma segunda fase preliminar ocorre por meio da leitura visual e descrição textual da imagem, uma espécie de resumo descritivo-analítico da obra, contendo os elementos que compõem o espaço pictórico. Nesse momento, mapeiam-se os planos da imagem (a *organização icônica* de Gervereau), personagens, objetos, vestimentas, gestos que possam sugerir ações e qualquer outro detalhe de importância.

Estruturando-se a partir de categorias que contemplam as interpretações necessárias, partimos estruturalmente do método de Smit (1996), modelo pensado para a análise de fotografias, que são documentos cuja figuração ancora-se no mundo real e objetivo, possuindo características de produção e circulação diferentes daquelas encontradas nas xilogravuras. Apesar de tais divergências, o modelo de Smit possui categorias de análise que consideramos pertinentes para a análise de xilogravuras, com as devidas adaptações.

Portanto, para modelar nossa proposta de análise, foram mantidas as categorias QUEM/O QUE; COMO; DE genérico e específico; e o SOBRE, uma vez que abarcam elementos que necessitam ser identificados. A categoria QUANDO foi

suprimida, por considerarmos irrelevante para o contexto de análise, uma vez que a identificação do tempo cronológico se aplica mais adequadamente às fotografias ou obras artísticas cuja ambientação esteja situada num determinado tempo histórico com referência ao mundo real. E também porque entendemos que o tempo não se aplica às xilogravuras em questão, já que a obra de Samico evoca um tempo mítico, fictício ou indeterminado. A categoria ONDE (espaço geográfico ou espaço da imagem) também não se aplicou a esse contexto de análise, de modo que o *corpus* não dispõe de elementos de profundidade e perspectiva que remetam a um espaço naturalista, conforme o próprio autor das obras define (Samico, 2004).

Achamos necessário destacar que, a depender do estilo e da finalidade da xilogravura, os campos que foram suprimidos podem ser reincorporados. A exclusão foi uma escolha estratégica para atender às características do conjunto de obras aqui analisadas.

O primeiro passo após as fases preliminares é o preenchimento das categorias QUEM/O QUE e COMO; DE genérico e específico, seguindo a mesma orientação de Smit, exceto a categoria COMO, que foi empregada no sentido adotado por Bléry, denotando “ação”. Para tal, toma-se como referência, não só a imagem, mas também a descrição textual realizada na segunda fase preliminar.

A partir desse primeiro mapeamento de elementos, partimos então para a identificação da *relação título-imagem*, conforme a subcategoria de Gervereau (2007). Consideramos essa uma escolha que pode ser útil de maneira geral, pois, não raramente, os títulos de obras de arte carregam uma correspondência semântica com a imagem.

Em seguida, a partir do que Gervereau (2007) chama de “inventário dos elementos representados”, que, dentro da nossa proposta, corresponde aos elementos identificados na grade de análise (QUEM / O QUE e COMO), o analista observa quais símbolos emergem. Assim, propusemos a adição de um campo para identificar os elementos simbólicos. Nesse momento, aquilo que foi coletado na primeira etapa preliminar pode ser útil, no caso de interpretações previamente mapeadas. Para o caso das gravuras de Samico, levamos em consideração uma importante observação feita por Santos (1999, p. 213) sobre as linhas de força da obra: “a cor [na gravura de Samico] é sempre significativa do papel simbólico, quase uma chave interpretativa da gravura, desempenhado pelo objeto colorido”.

O último passo consiste em fazer um apanhado geral de toda a análise para responder à pergunta proposta por Gervereau (2007) na última etapa de interpretação: “em função dos elementos fortes revelados na descrição, no estudo do contexto, no inventário de interpretações ao longo do tempo, que balanço geral podemos fazer?”. Nesse momento, o analista preenche o campo SOBRE da grade de análise, categoria em que são definidos os temas da imagem.

Assim, chegamos à seguinte proposta de grade de análise:

Quadro 10 – Grade de análise de xilogravuras

	DE		SOBRE
Categoria	Genérico	Específico	
Quem / O que			
Como			
Relação Título-imagem			
Símbolos			

Fonte: elaborado pela autora (2025)

Isso posto, acreditamos que as categorias contemplam aspectos importantes, que apontam a identificação do conteúdo temático das obras, bem como o seu repertório simbólico. **Para uma validação preliminar, o método foi aplicado ao corpus da pesquisa, conforme se verifica a seguir.**

Cabe ressaltar que, a todo momento, esteve em jogo o conhecimento prévio da pesquisadora sobre o tema, portanto, os resultados obtidos configuram-se como uma dentre inúmeras possibilidades de análise das obras. Nesse sentido, a contextualização aqui engendrada se deu apenas em relação ao universo das xilogravuras em si, baseando-se em grande parte, na subjetividade da pesquisadora, já que o objetivo do estudo não se inseriu especificamente em nenhuma instituição, sistema, ou comunidade de usuários, para balizar nossas escolhas.

6.1 Análise das imagens

6.1.1 Juvenal e o dragão



Contextualização: a xilogravura possui relação intertextual com o folheto de cordel de João Martins de Athayde, de mesmo título. Santos (1999) explica que, na história, Juvenal é um rapaz pobre e corajoso que troca três carneiros, que recebeu de herança por três cachorros, e parte em busca de uma aventura. No caminho, ele encontra uma princesa correndo perigo e a salva, matando o dragão que a ameaçava. Juvenal segue viagem em busca de mais aventuras, voltando ao reino de onde saiu para desmascarar um impostor, que afirmava ter matado dragão. Ao final, ele se casa com a princesa.

No final da aventura de Juvenal, os três cachorros se encantam, e se transformam em três pássaros brancos, simbolizando pombas da paz (Santos, 1999).

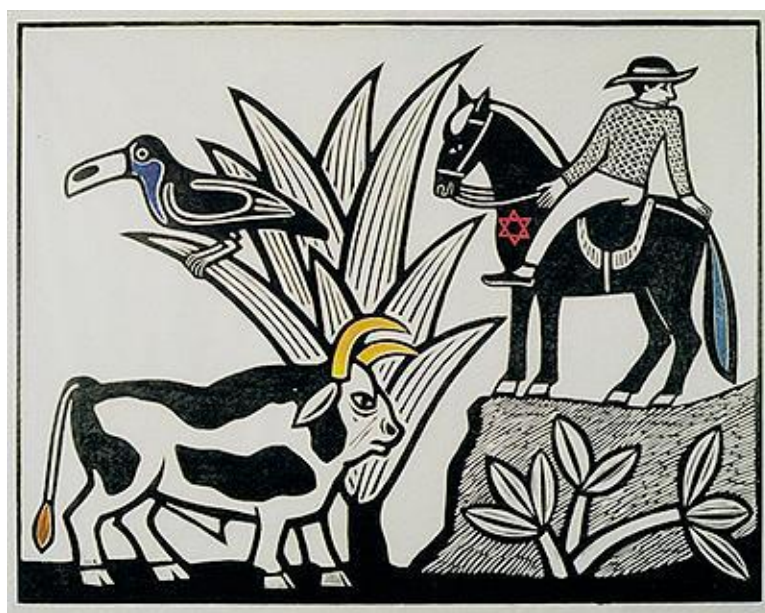
Resumo da imagem: no centro da imagem, um homem usando chapéu ataca com uma faca o pescoço de um dragão azul e vermelho. O dragão possui um chifre na cabeça, que o homem segura durante o ataque. Três cachorros observam a ação, e três pássaros sobrevoam em segundo plano. A cena pode sugerir a luta do bem contra o mal.

Quadro 11 – Análise da xilogravura “Juvenal e o dragão”

	DE		SOBRE
Categoria	Genérico	Específico	Aventura; Desafio; Coragem; Heroísmo; Literatura de cordel.
Quem / O que	Homem, Ser mitológico, cachorros, pássaros.	Juvenal, Dragão.	
Como	Homem ataca dragão, cachorros observam, pássaros sobrevoadam.		
Relação Título- imagem	A relação é explícita, pois constam no título, de forma literal, os dois personagens principais representados na obra.		
Símbolos	Dragão: O Mal Pombas: Plano etéreo / Mundo espiritual		

Fonte: dados da pesquisa (2026)

6.1.2 O boi feiticeiro e o cavalo misterioso



Contextualização: a xilogravura possui relação intertextual com os folhetos de cordel que compõem “O ciclo do boi”. De acordo com Santos (1999, p. 206), o ciclo do boi consiste em um conjunto de folhetos que contam as façanhas do “boi brabo” e

integram um importante ciclo da poesia oral e escrita do Nordeste. Os folhetos mais conhecidos são: “O boi misterioso”, de Leandro Gomes de Barros, e a “História do boi mandingueiro e o cavalo misterioso”, de Luiz Costa Pinheiro.

A história possui um caráter épico, onde o boi, que possui força extraordinária, é perseguido e morto por um vaqueiro que ninguém sabe de onde vem. O vaqueiro recebe recompensas pelo feito e se casa com a filha do fazendeiro (Santos, 1999).

Leal (2020, p. 54) afirma que “[...] a estrela é um elemento carregado de significado na obra de Samico [...] Para ele, todas as estrelas de suas gravuras remetem à estrela de Lampião”, representando um amuleto, um símbolo que dá força.

Para Mellinkoff (1970 *apud* Amato, 2025), “na Bíblia, os chifres são usados como elementos de metáforas, simbolizando a glória, a dignidade, o poder, a honra, a vitória, a liderança, a coragem, a proteção e a salvação”.

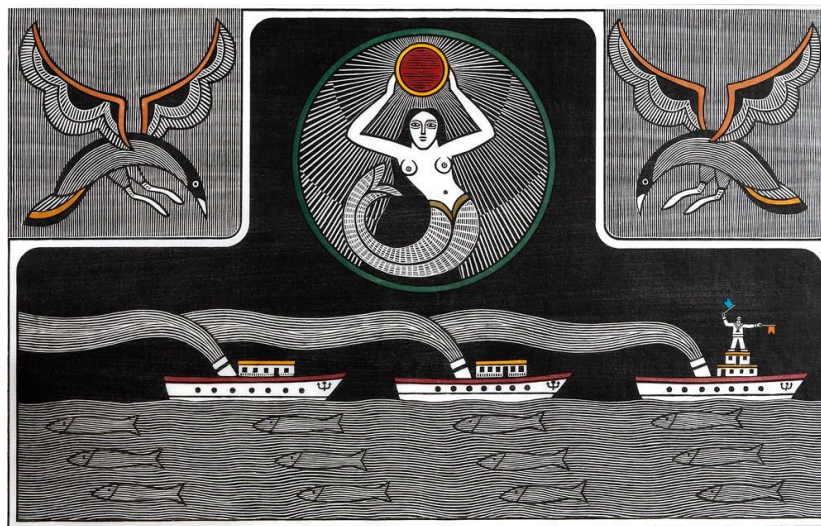
Resumo da imagem: em destaque, um boi e um cavalo aparecem de perfil. O boi possui chifres e aparência robusta. O cavalo preto possui uma estrela de Davi no peito, que lhe confere um ar místico, e aparece em plano superior da composição com um homem montado sobre ele. O homem usa chapéu e encontra-se em posição que sugere estar observando algo. Por trás do boi, e em sua frente, aparece um tipo de vegetação característica das zonas áridas do Sertão. Um pássaro de aspecto robusto aparece, repousando sobre parte da vegetação. Há pontos de cor no boi, no cavalo e no pássaro.

Quadro 12 - Análise da xilogravura “O boi feiticeiro e o cavalo misterioso”

	DE		SOBRE
Categoria	Genérico	Específico	Desafio; Coragem; Heroísmo; Mistério; Literatura de cordel.
Quem / O que	Boi, cavalo, estrela, pássaro, homem, vegetação.	Boi feiticeiro, Cavalo misterioso, Vaqueiro.	
Como	Animais de perfil, próximo à vegetação; homem montando cavalo.		
Relação Título-imagem	A relação é explícita por conter na imagem os dois animais do título.		
Símbolos	Estrela: amuleto / força Chifres: fertilidade / virilidade / poder		

Fonte: dados da pesquisa (2026)

6.1.3 O rapto do sol



Contextualização: não foram localizadas análises específicas sobre essa obra, mas reconhecemos que ela possui duas dimensões possíveis de interpretação. Uma sugerida pelo título “O rapto do sol”, que pode abarcar um tema universal, relacionando-se, de algum modo, com mitos de criação e releituras que abordam o roubo do fogo como metáfora para a aquisição do conhecimento, como narrado no mito de Prometeu, que rouba o fogo e devolve aos humanos, e no mito Guarani do roubo do fogo. Conforme narra Munduruku (2005), em tempos antigos, os Guarani não sabiam acender o fogo, então comiam alimentos crus, pois o fogo estava em poder dos urubus. Até que um dia, um respeitado herói, de nome *Nhanderequeí*, retornou de uma longa viagem e decidiu que roubaria o fogo dos urubus, e assim o fez, após a execução do seu plano, devolvendo o fogo aos humanos.

A segunda possibilidade interpretativa se dá a partir da presença de elementos como o rio e a sereia de cabelos negros, figura mítica que habita os rios, presente em lendas indígenas brasileiras, “conhecida como Iara, Yara, Uiara, Sereia brasileira ou Mãe D’água (Morais, 2024, p. 216)”. Samico pode ter livremente feito uma síntese de referências, em que o sol simbolizaria o fogo.

Resumo da imagem: no plano central, uma sereia dentro de um círculo, ladeada por duas aves, segura o sol acima da cabeça. No plano inferior, três barcos navegam em um rio. Um homem, em escala minúscula, está em cima de um dos

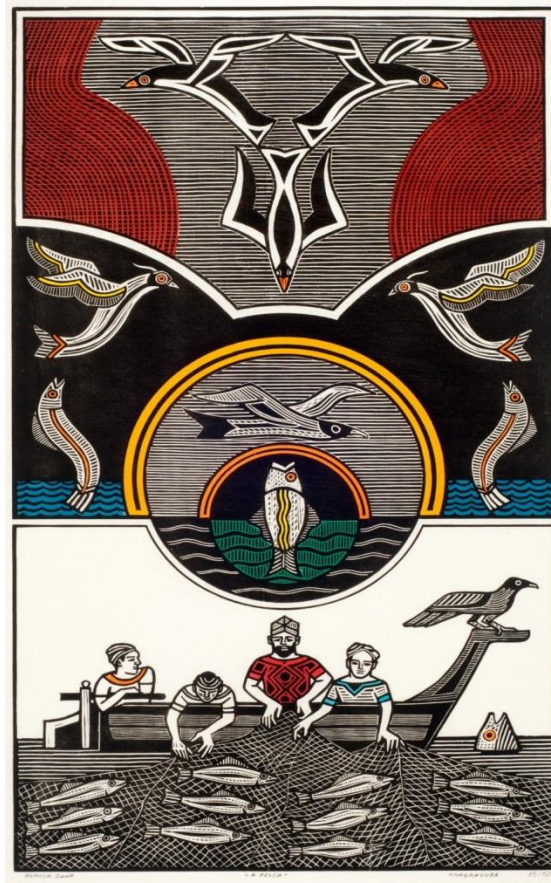
barcos, segurando uma bandeira azul e uma vermelha para a frente. Peixes nadam no rio, em direção contrária aos barcos.

Quadro 13 – Análise da xilogravura “O rapto do sol”

	DE		SOBRE
Categoria	Genérico	Específico	Mito de criação; Mito Guarani; Cosmologia indígena.
Quem / O que	Ser mitológico, sol, aves, barcos, homem, rio, peixes.	Sereia, marinheiro.	
Como	Sereia segurando o sol, ladeada por pássaros. Homem segurando bandeiras, em cima de barcos navegando em um rio, com peixes nadando.		
Relação Título-imagem	A relação é aproximada, pois depende do conhecimento prévio para compreensão de algumas referências.		
Símbolos	Fogo: conhecimento		

Fonte: dados da pesquisa (2026)

6.1.4 A pesca



Contextualização: não foram localizadas análises específicas sobre essa obra, mas percebe-se a recorrência de alguns elementos já encontrados desde suas obras iniciais, como o cotidiano de pescadores. Uma leitura possível seria a alusão a um tema bíblico, por trazer um peixe em destaque no centro (que dentre muitos sentidos, pode simbolizar Jesus Cristo), sendo os pescadores uma referência aos quatro primeiros apóstolos, que eram pescadores: Simão, André, Tiago e João. No versículo Marcos 1:16-20, podemos enxergar uma possível relação intertextual:

Enquanto andava às margens do mar da Galileia, Jesus viu Simão e André, seu irmão, lançando redes ao mar, pois eram pescadores. Então, Jesus lhes disse: — Sigam-me, e eu os farei pescadores de homens. No mesmo instante, eles deixaram as redes e o seguiram. Indo um pouco mais adiante, viu Tiago e João, filhos de Zebedeu, preparando as redes no barco. Imediatamente, Jesus os chamou, e

eles o seguiram, deixando Zebedeu, o pai deles, com os seus empregados no barco.¹⁴

Em Mateus 4:19, Jesus lhes disse: “— Venham comigo, e eu os farei pescadores de gente.”¹⁵

Assim, os 12 peixes na rede podem simbolizar os 12 apóstolos, e as três aves no plano central, o mistério da Santíssima Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo.

Resumo da imagem: no centro da imagem, há um peixe ladeado de outros peixes, que parecem se direcionar a um ataque às aves que se posicionam acima de suas bocas. No plano superior, há a presença de mais três aves em posição simétrica. No plano inferior, há o que pode ser um rio ou o mar, onde se encontram quatro pescadores dentro de um barco. As aves seguram uma rede de pesca, onde se encontram 12 peixes. Um dos peixes está com a cabeça fora da água, e uma ave aparece na proa do barco.

Quadro 14 – Análise da xilogravura “A pesca”

	DE		SOBRE
Categoria	Genérico	Específico	Presença divina; Iniciação; Purificação; Dimensão espiritual.
Quem / O que	Peixes, aves, mar, barco, pescadores	Apóstolos	
Como	Homens dentro do barco, pescando no mar		
Relação Título-imagem	A relação é explícita, pois a cena representa o que o título sugere.		
Símbolos	Peixes: Jesus; os 12 apóstolos Aves: mundo espiritual / Santíssima Trindade Círculo: totalidade Água: purificação		

Fonte: dados da pesquisa (2026)

Buscamos com essa análise, verificar os pontos fortes e fracos do modelo proposto. Os modelos em que nos baseamos se mostraram muito úteis em vários aspectos, porém, a categoria de Gervereau (2007) que foi incorporada à grade, “relação título-imagem”, muitas vezes pode levar o analista a considerar o sentido

¹⁴ Disponível em: <https://www.bible.com/pt/bible/129/MRK.1.16-20.NVI>. Acesso em: 02 mar. 2026.

¹⁵ Disponível em: <https://www.bible.com/pt/bible/1840/MAT.4.19.NAA>. Acesso em: 02 mar. 2026.

denotativo da imagem, não auxiliando muito na compreensão de camadas mais profundas, o que pode acarretar imprecisões interpretativas. Em contrapartida, este é um campo de grande importância para a análise de obras de outros artistas, visto que, muito frequentemente, sobretudo na xilogravura popular, o título constitui parte integrante da imagem, ocupando uma posição de destaque no espaço pictórico.

Percebemos um importante aspecto nas fases preliminares de contextualização e de descrição da imagem. Elas foram de grande ajuda para a familiarização da obra e de sua decodificação. Porém, se o indexador não tiver acesso a fontes textuais que se prestem a fazer essa contextualização, terá que buscar pistas através de outros aspectos, dependendo muito do seu conhecimento prévio sobre a obra ou sobre o artista, o que torna o processo mais dificultoso.

Identificamos uma interessante relação entre o campo que identifica os símbolos e o campo SOBRE. São campos que dialogam muito bem, ambos se complementam, e esse é um ponto que consideramos forte, pois a intenção era que o método fosse capaz de mapear o repertório simbólico da obra de Samico, o que foi alcançado de maneira satisfatória, mesmo que aplicado a um universo reduzido de imagens.

A respeito das temáticas identificadas nas obras, o estudo mostrou que, de fato, a poética de Samico se insere no ideário armorial a partir de uma perspectiva mitomágica, intrinsecamente relacionada a seus preceitos estéticos que buscam essa integração do erudito ao popular. Percebemos, nesta breve análise, um interesse do artista pelo mundo natural, ainda que retratado de forma etérea, remetendo a uma dimensão mítica, mágica e espiritual, com uma forte presença de animais, figuras humanas e seres mitológicos. A constituição geral das imagens analisadas é permeada de alegorias e metáforas, bem como de referências a temas universais e atemporais.

Destacam-se, ainda, as referências bíblicas que, representadas através da técnica xilográfica e do contexto de sua produção, faz uma ponte com a religiosidade popular. Nesse ponto, a respeito da análise da imagem “A pesca”, revelou-se que alguns aspectos representados na sua obra podem ter sua decodificação facilitada por meio da identificação numérica de alguns elementos que a constituem e da localização do elemento no espaço pictórico, como é o caso dos 12 peixes (apóstolos), três aves no **plano central** da imagem (**mistério central** da igreja católica, a

Santíssima Trindade). Esses seriam pontos interessantes de aprofundamento em futuros estudos.

Conforme vimos na seção sobre vida e obra do autor, a obra de Samico é indubitavelmente povoada de referências que já se faziam presentes no seu cotidiano quando ainda era um jovem aspirante à artista destinado a se tornar o responsável por uma obra de rara beleza e profundidade.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os resultados alcançados, por meio da análise de xilogravuras, demonstraram a relevância desse estudo para a Ciência da Informação e para o desenvolvimento da Representação da Informação, contribuindo com subsídios práticos para o profissional da informação no que se refere à aplicação do modelo proposto no processo de indexação. Partindo da identificação temática do documento iconográfico, o profissional pode recorrer a linguagens documentárias para proceder com a atribuição de palavras-chave, de acordo com a política de indexação de sua instituição e com a comunidade em que se insere.

Um dos pontos fortes do método proposto é a possibilidade de enxergar de forma mais explícita os elementos da imagem que exercem o papel de símbolo, auxiliando na identificação de aspectos mais abstratos e subjetivos que envolvem a figuração do assunto da obra. Esses símbolos se revelam através de pistas que emergem da interpretação da obra. Nesse sentido, há uma grande implicação do conhecimento prévio do indexador. A flexibilidade de adaptação também é uma vantagem, pois ele está aberto a modificações de acordo com as necessidades que se apresentam, sejam dadas pela característica da obra, contexto, objetivo da análise, e aspectos que se deseja mapear.

Por outro lado, foram encontradas algumas dificuldades e pontos fracos que podem ser aprimorados a partir do modelo proposto. Uma das fragilidades encontradas foi o fato de, na ausência de fontes disponíveis para uma contextualização preliminar, tornou-se notória a dificuldade para a identificação precisa dos significados da obra, se é que podemos empregar o termo “precisão” a algo tão carregado de subjetividade como a interpretação de obras de arte. No caso das obras de Samico, essa tarefa se mostrou ainda mais difícil, devido à complexidade e hermetismo de sua obra. Por se tratar de uma proposta inicial, sem uma base referencial que se reporte especificamente ao universo de análise de xilogravuras, pois até onde o estudo nos mostrou, elas são escassas no campo da Ciência da Informação, já estávamos cientes das possíveis dificuldades e lacunas, mas em caráter de experimentação, o estudo se mostrou válido no sentido de demonstrar a necessidade de mais atenção do campo para métodos de análise de imagens xilográficas.

Outro ponto que merece destaque é o papel do indexador no processo de

análise das imagens. É de extrema importância que o profissional responsável por esse tipo de atividade cultive a curiosidade, de modo a enriquecer seu repertório cultural. Por se tratar de um processo altamente subjetivo, pautado em interpretações, e não meramente em uma técnica, por assim dizer, quanto mais conhecimento de mundo o indexador tiver, mais rica será a análise empreendida. Cabe ressaltar, ainda, o papel do usuário de informação a quem a indexação se destina, pois são suas necessidades informacionais que norteiam todo o processo de representação do conteúdo imagético. Diante disso, os potenciais aspectos de interesse da comunidade de usuários em questão orientam as escolhas do indexador, definindo a exaustividade e especificidade dos termos.

Consideramos este estudo um importante ponto de partida para abordagens futuras mais amadurecidas. Esperamos que essa pesquisa provoque novas reflexões acerca da representação de imagens e, sobretudo, que se desdobre em futuros modelos mais aperfeiçoados para análise de xilogravuras. Deixamos em aberto ainda, como possibilidade de desdobramento, uma validação mais aprofundada do método, com um *corpus* documental mais extenso, o que pode vir a oferecer ainda, uma sistematização de dados temáticos no sentido de construir um vocabulário controlado no âmbito do Movimento Armorial.

A arte armorial nasceu sob a égide da intertextualidade. Os temas de Samico encontram-se enredados com a literatura de cordel, cuja herança medieval nos coloca diante da “[...] presença de animais lendários, diabos, quimeras, entre outras figuras fantásticas e antropomórficas [que] remontam às funções satíricas, alegóricas e grotescas conectadas à cultura popular da Idade Média”, nos dizeres de Ulhôa (2024, p. 19). Assim, a obra de Samico opera como uma espécie de iconografia mítica do Sertão.

Portanto, o estudo ampliou nossa perspectiva sobre a arte da xilogravura, emergindo como espaço figurativo e suporte para a expressão de imagens mentais que materializam formas simbólicas do universo mítico sertanejo, que se faz universal, como sonhou Ariano Suassuna.

“Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia.”

Leon Tolstói

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Maria Elizabeth Baltar Carneiro de; GAUDÊNCIO, Sale Mário; SANTOS, Raimunda Fernanda dos. Reflexões teóricas em representação da informação. *In*: ALBUQUERQUE, Maria Elizabeth Baltar Carneiro de; MARTINS, Gracy Kelli; MOTA, Denysson Axel Ribeiro (org.). **Organização e representação da informação e do conhecimento**: intersecções teórico-sociais. João Pessoa: Editora UFPB, 2019. p. 13-28. Disponível em: <https://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/view/355/577/3036>. Acesso em: 12 jan. 2025.

AMATO, Marcelo Cardoso. **Simbolismos dos animais com chifres na idade média**. Curitiba: Têmpora Editora, 2025.

ASSUNÇÃO, Ana Cláudia Lopes de; VASCONCELOS, Flávia Maria de Brito Pedrosa. **Arte e cultura brasileira**. Fortaleza: EdUece, 2019.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 1993.

BRASCHER, Marisa; CAFÉ, Lígia. Organização da informação ou organização do conhecimento?. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 9., São Paulo, 2008. **Anais [...]** São Paulo: ANCIB, 2008, p. 1-14. Disponível em: <https://brapci.inf.br/v/176535>. Acesso em: 9 mar. 2025.

BRITO, Ronaldo. **Samico**: do desenho à gravura. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o Homem**: introdução à uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHAGAS, Allini Paulini Nascimento Silva; ALBUQUERQUE, Maria Elizabeth Baltar Carneiro de. Muito além do que se ver: representação imagética das xilogravuras de Nena Borges. **Pesq. Bras. em Ci. da Inf. e Bib.**, João Pessoa, v. 18, n. 1, 2023, p. 14-23

CORDEIRO, Rosa Inês de Novais. Informação cinematográfica e textual: da geração à interpretação e representação de imagem e texto. **Ciência da Informação**, vol. 25, n. 3, p. 461-465, 1996. Disponível em: <http://www.brapci.inf.br/v/21035>. Acesso em: 15 ago. 2025.

COSTA, Luís Adriano Mendes. **Movimento armorial**: o erudito e o popular na obra de Antonio Carlos Nóbrega. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, 2007. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Costa-Dissertacao-Movimento_Armorial.pdf. Acesso em: 15 jun. 2025.

COSTELLA, Antonio Fernando. **Breve história ilustrada da xilogravura**. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

DIAS, Eduardo Wense; NAVES, Madalena Martins Lopes. **Análise de assunto**: teoria e prática. Brasília: Thesaurus, 2007.

DIDIER, Maria Thereza. **Emblemas da sagração armorial**: Ariano Suassuna e o movimento armorial (1970-76). Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.

DIMITROV, Eduardo. Centro e periferia na produção e avaliação da obra de Gilvan Samico. **Revista Pós Ciências Sociais**, v. 15, n. 31, p. 107–129, jan./jul. 2019. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/12855>. Acesso em: 2 abr. 2025.

FACHIN, Odília. **Fundamentos de metodologia**. 6. ed. Rio de Janeiro: Saraiva, 2017. *E-book*. Disponível em: <https://integrada.minhabiblioteca.com.br/reader/books/9788502636552/>. Acesso em: 12 jul. 2025.

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

FUJITA, Mariângela Spotti Lopes. A identificação de conceitos no processo de análise de assunto para indexação. **Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 60-90, jul./dez. 2003. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rdbci/article/view/2089/2219>. Acesso em: 12 dez. 2024.

FUJITA, Mariângela Spotti Lopes; RUBI, Milena Polsinelli; BOCCATO, Vera Regina Casari. As diferentes perspectivas teóricas e metodológicas sobre indexação e catalogação de assuntos. In: FUJITA, Mariângela Spotti Lopes (org.). **A indexação de livros: a percepção de catalogadores e usuários de bibliotecas universitárias**: um estudo de observação do contexto sociocognitivo com protocolos verbais. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/wcvbc/pdf/boccato-9788579830150.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2025.

GERVEREAU, Laurent. **Ver, compreender, analisar as imagens**. Lisboa: Edições 70, 2007.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GIL, Antônio Carlos. **Como fazer pesquisa qualitativa**. Barueri: Atlas, 2021.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2024.

GONÇALVES, Eveline Filgueiras; OLIVEIRA, Rafael Alves de; NEVES, Dulce Amélia de Brito. Análise da informação imagética: uma abordagem sob a perspectiva cognitiva. **Em Questão**, Porto Alegre, v.22, n. 3, p.110-135, set/dez. 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/emquestao/article/view/59905>. Acesso em: 21 jan. 2025.

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. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ej/article/view/142617/137625>. Acesso em: 10 maio 2025.

HERSKOVITS, Anico. **Xilogravura**: arte e técnica. Porto Alegre: Tchê Editora, 1986.

JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. *In*: JUNG, Carl Gustav (org.). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977, p. 230-271.

JORGE, Alice; GABRIEL, Maria. **Técnicas de gravura artística**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

LARA, Marina Lopes Ginez de. Conceitos de organização e representação do conhecimento na ótica das reflexões do grupo Tema. **Inf. Inf.**, Londrina, v. 16., n. 3. p. 92 – 121, jan./ jun. 2011.

LEAL, Weydson Barros. **Samico**. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2020.

LIMA, Gercina Ângela de. Organização e representação do conhecimento e da informação na web: teorias e técnicas. **Perspectivas em Ciência da Informação**, [S. l.], p. 57–97, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/pci/article/view/22283>. Acesso em: 7 jan. 2025.

LUNARDELLI, Rosane Suely Alvares; LAGE, Sandra Regina Moitinho; GALO, Regina Aranda da Cruz. **A multimodalidade dos folhetos de cordel como fator positivo na representação temática da informação**. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 2023. **Anais [...]** XXIII Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Ciência da Informação, 2023.

MACHADO, V. F.; ALBUQUERQUE, A. C. de. A representação temática da xilogravura: o processo de indexação da coleção Paulo Menten. **Revista ACB**, Florianópolis, v. 21, n. 3, p. 856–873, 2016. Disponível em: <https://revista.acbsc.org.br/racb/article/view/1253>. Acesso em: 3 mar. 2026.

MAIMONE, Giovana Deliberali. **Organização da informação e do conhecimento de documentos artísticos à luz da terminologia**. 2013. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2013. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-23082013-112839/pt-br.php>. Acesso em: 26 nov. 2024.

MAIMONE, Giovana Deliberali; GRACIOSO, Luciana de Souza. Representação temática de imagens: perspectivas metodológicas. **Informação & Informação**, v. 12, n. 1, p. 130-141, 2007. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/1760/1504>. Acesso em: 26 nov. 2024.

MAIMONE, Giovana Deliberali; TÁLAMO, Maria de Fátima Gonçalves Moreira. Tratamento informacional de imagens artístico-pictóricas no contexto da Ciência da Informação. **DataGramaZero**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, abr. 2008. Disponível em: <https://brapci.inf.br/v/6242>. Acesso em: 26 nov. 2024.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANINI, Mirian Paula. **Análise documentária de fotografias**: leitura de imagens incluindo sua dimensão expressiva. 2004. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/946>. Acesso em: 26 nov. 2024.

MANINI, Miriam Paula. **Análise documentária de fotografias**: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários. 2002. 232 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia científica**. Barueri: Atlas, 2022. 8. ed.

MARTELETO, Regina Maria. Cultura informacional: construindo o objeto informação pelo emprego dos conceitos de imaginário, instituição e campo social. **Ci.Inf.**, v. 24, n. 1, 1995. Disponível em: <https://revista.ibict.br/ciinf/article/view/613/615>. Acesso em: 20 set. 2024.

MATTAR, Denise (org.). **Movimento Armorial 50 anos**. São Paulo: R. Godoy, 2023.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O desafio da pesquisa social. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 28. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

MORAIS, Aryane Teixeira da Silva. A lenda da lara: uma análise residual da presença da narrativa na literatura brasileira. **Revista do Departamento de Letras e Artes (Depla) da Universidade Federal do Amapá (Unifap)** Macapá, v. 10, n. 1, 2024. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/estacaocientifica/article/view/648>. Acesso em: 28 mar. 2026.

MORAT, Camille. **A linguagem simbólica de Gilvan Samico e a influência da obra de Eduardo Galeano na sua xilogravura**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/12808>. Acesso em: 23 jan. 2025.

MUNDURUKU, Daniel. **Contos Indígenas Brasileiros**. 2. ed. - São Paulo: Global, 2005.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O pai, o exílio, e o reino**: a poesia armorial de Ariano Suassuna. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1999.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. Uma poética em movimento. In: MATTAR, Denise (org.). **Movimento Armorial 50 anos**. São Paulo: R. Godoy, 2023, p. 9-11.

NOVELLINO, Maria Salet Ferreira. A linguagem como meio de representação ou de comunicação da informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 3, n. 2, p. 137 - 146, jul./dez.1998.

NOVELLINO, Maria Salet Ferreira. Instrumentos e metodologias de representação da informação. **Informação & Informação**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 37–45, 1996.

OLIVEIRA, Maria Marly de. **Como fazer pesquisa qualitativa**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

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

PATO, P. R. G. Ícone, índice e símbolo, fundamentos para ler e organizar a informação em imagens. *In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO*, 15. **Anais [...]** Belo Horizonte: Minas Gerais, ENANCIB, 2014.

PIMENTEL, Renata. **Linhas, trançados e cores**: no reino de Gilvan Samico. Brasília: Caixa Cultural, 2014.

PINTO, Virgínia Bentes; MEUNIER, Jean-Guy; SILVA NETO, Casemiro. A contribuição peirciana para a representação indexal de imagens visuais. **Enc. Bibli.** R. Eletr. Bibliotecon. Ci. Inf., Florianópolis, n. 25, p. 15-35, 2008. Disponível em; <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1153/878> Acesso em: 12 dez. 2024.

RABELLO, Rodrigo. A Ciência da Informação como objeto: epistemologias como lugares de encontro. **Perspectiva em Ciência da Informação**, v.17, n.1, p.2-36, jan./mar. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pci/a/vM5Q5Rg5P8ZpPfqm6HnfWgj/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 21 jan. 2025.

ROBREDO, Jaime. Filosofia e informação? reflexões. **RICI: R.Ibero-amer. Ci. Inf.**, Brasília, v. 4, n. 2, p. 1-39, ago./dez., 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/RICI/article/view/1671>. Acesso em: 26 jan. 2025.

RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. Análise e tematização da imagem fotográfica. **Ciência da informação**, v. 36, p. 67-76, set.-dez., 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ci/a/bxHqRptRfCB8k9vNFJmnhnG/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 2 jul. 2025.

SAMICO, Gilvan. Depoimento a Cristiano Santiago Ramos e Marco Polo. *In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Samico: do desenho à gravura*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004. p. 23-54.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Unicamp, 1999.

SANTOS, Ana Cláudia de Araújo; ALVES, Edvaldo Carvalho; OLIVEIRA, Henry Poncio Cruz de. O conceito de informação imagética na Ciência da Informação: aproximações teórico-conceituais. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 39-65, maio/ago. 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/83075>. Acesso em: 28 jan. 2025.

SANTOS, Raimunda Fernanda dos. Indexação de xilogravuras à luz da Semântica Discursiva. **Informação & Sociedade, [s.l.]**, v. 30, n. 2, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/ies/article/view/52062>. Acesso em: 15 nov. 2024.

SANTOS, Raimunda Fernanda dos. **Indexação de xilogravuras em versos**: a representação entre o real e o imaginário coletivo. 2019. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Federal da Paraíba. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/18960?locale=pt_BR. Acesso em: 26 nov. 2024.

SANTOS, Raimunda Fernanda dos; ALBUQUERQUE, Maria Elizabeth Baltar Carneiro de; NEVES, Dulce Amélia de Brito. Indexação de xilogravuras de cordel: uma abordagem sob a perspectiva cognitiva. **Ci. Inf. Rev.**, Maceió, v. 6, n. 1, p. 73-98, jan./abr. 2019.

SMIT, Johanna Wilhelmina. A análise da imagem: um primeiro plano. *In*: SMIT, Johanna W. (org.). **Análise documentária: a análise da síntese**. Brasília: Ibict, 1987. p. 99-110.

SMIT, Johanna Wilhelmina. A representação da imagem. **Informare**: cadernos do programa de pós-graduação em ciência da informação, v. 2, n. 2, p. 28-36, 1996.

SOUSA, Laura Alves de. **O atelier coletivo em espaços e trajetórias**. 2014. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13968>. Acesso em: 14 mar. 2025.

SOUSA, Lucília Maria Abrahão; FUJITA, Mariângela Spotti Lopes; GRACIOSO, Luciana de Souza (org.). **A imagem na ciência da informação**. São Paulo: Oficina Universitária, 2014.

SOUZA, Edvaldo de. **Imagem e representação**: conteúdo informativo nas fotonovelas das décadas de 1960-1980 pela perspectiva de Barthes. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal da Bahia, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/18643>. Acesso em: 8 jan. 2025.

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial**. Recife: Ed. Universitária UFPE, 1974.

SUASSUNA, Ariano. Samico e eu. *In*: LEAL, Weydson Barros. **Samico**. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2020.

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

ULHÔA, Marco Túlio. A estética armorial em A Pedra do Reino, de Luiz Fernando Carvalho. **RuMoRes**, [S. l.], v. 18, n. 36, p. 11-28, 2024. Disponível em: <https://revistas.usp.br/Rumores/article/view/227230>. Acesso em: 20 nov. 2025.

ZILLER, Joana; MOURA, Maria Aparecida. Semiose e fluxos informacionais: os agenciamentos coletivos e a condição de usuário em ambientes digitais. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 324-340, jun. 2010. Disponível em: <https://revista.ibict.br/liinc/article/view/3256/2884>. Acesso em: 8 jan. 2025.