

XILOGRAVURA POPULAR NORDESTINA: UMA ANÁLISE DOS SIGNOS PLÁSTICOS CONTIDOS NA IMAGEM GRÁFICA

FOLK WOODCUTS FROM BRAZIL'S NORTHEAST: ANALYZIS OF PLASTIC SIGNS IN GRAPHIC IMAGES

Wilson Gomes de Medeiros¹

Carla Patrícia de Araújo Pereira²

Resumo

O presente trabalho baseia-se em resultados parciais de pesquisa de mestrado, realizada na Universidade Federal de Campina Grande, que investiga o processo de adaptação da imagem da xilogravura tradicional para os meios digitais, focando nas dimensões plásticas e sígnicas da imagem. Este artigo relata a primeira fase da pesquisa, em que foi examinado um conjunto de xilogravuras populares do Nordeste, visando identificar os signos visuais que caracterizam sua estética. O estudo é de natureza qualitativa e caracteriza-se como exploratório-descritivo. Com base em observação visual, foram identificadas e descritas as características plásticas mais recorrentes em termos de organização formal, destaque entre figura e fundo, posicionamento dos elementos constitutivos, como também o uso de texturas e cores. O procedimento de análise apoia-se em conceitos da semiótica peirceana (ícone, índice e símbolo) e da semiótica visual proposta pelo Groupe μ (signos plásticos). Os resultados apontam para a importância dos signos plásticos na construção da gramática visual que caracteriza a gravura popular nordestina.

Palavras-chave: xilogravura; imagem gráfica; signos plásticos; semiótica.

Abstract

This paper presents partial findings of an ongoing research in a Master degree program at the Federal University of Campina Grande. The study investigates how images obtained from a traditional woodcut process are adapted for the digital media, focusing mainly in the plastic and symbolic dimensions of the image. The paper reports the first phase of the research when a set of folk woodcuts from Brazil's Northeast was scrutinized aiming to identify the visual signs which characterizes its aesthetic. The research method is of qualitative nature and the study is characterized as exploratory and descriptive. Based on visual observation, the most recurrent plastic characteristics such as shape, figure and ground relation, position of the visual elements in the image, as well as the use of colors and textures were identified and described. The Peirce's semiotic theory (icon, index and symbol) and the Groupe μ visual semiotic proposition (plastic signs) underpin the analysis procedure. The results point to the significance of the plastic signs for the constitution of the visual grammar that characterizes the Brazil's Northeast folk engraving.

Keywords: woodcut; graphic image; plastic signs; semiotics.

¹ Mestrando em Design, Universidade Federal de Campina Grande, wilson.medeiros@gmail.com

² Doutora, Universidade Federal de Campina Grande, carlapereira@usp.br

1. Introdução

Dentre as manifestações da cultura popular do Nordeste brasileiro encontra-se a literatura de cordel, um gênero literário produzido principalmente nos estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará, que se tornou uma forte expressão da cultura da região. Sua origem remonta à tradição oral europeia vinda com os portugueses, que ganhou identidade própria no Brasil, desenvolvendo uma linguagem rimada, escrita geralmente em sextilha. O cordel tradicional é confeccionado em formato de pequeno livreto, com a presença de uma capa impressa, principalmente em xilogravura.

A xilogravura popular que caracteriza a estética visual do cordel tem um estilo e linguagem peculiares. Com um desenho mais simplificado, sem seguir as proporções corretas da figura humana, possui os traços em geral grossos, figuras destacadas, presença de figuras folclóricas e míticas, ausência de perspectiva e predomínio do preto e do contraste. Nos dias de hoje, sua difusão ultrapassa as fronteiras regionais e nacionais: “A xilogravura converteu-se numa forma de arte apreciada pelo público internacional [...]” (CURRAN, 2011, p. 17). Tornou-se também fonte de pesquisa e inspiração para artistas e designers brasileiros nas mais diversas áreas, como no design gráfico, na moda, animação, propaganda e design de produtos, entre outros.

No campo do design, a partir da década de 1990, a popularização dos computadores criou uma revolução no modo como são produzidas as imagens. *Softwares* de editoração, vídeo, manipulação digital e desenho vetorial, aliados a novas tecnologias como canetas e mesas digitalizadoras, possibilitaram a criação e manipulação de imagens digitais, simulando, no meio virtual, técnicas originalmente analógicas, como pintura, desenho e gravura. De modo que muitos trabalhos passam a ser produzidos digitalmente, a partir de novas técnicas, como o desenho vetorial e a pintura digital, permitindo que ilustradores e designers possam simular a representação de técnicas analógicas, criando signos visuais que imitam os objetos originais.

Nesse contexto, observa-se uma crescente apropriação da estética visual do cordel para outras mídias, particularmente através do meio digital, incorporado ao processo de projeto nas distintas áreas do design ao longo das últimas décadas. Nesse processo, dá-se a reprodução da imagem da xilogravura popular pelo meio digital, no qual as características plásticas da imagem — resultantes da técnica artesanal de entalhe da madeira — são simuladas pelo computador e suas ferramentas virtuais. Como resultado, chega-se a uma imagem híbrida, resultante da união da técnica digital com a estética tradicional do cordel.

Os novos meios mantêm algumas das características originais da imagem e, ao mesmo tempo, lhe acrescentam outras, como variedade de cores, profundidade e inclusive movimento, como ocorre em vídeos. Assim, a mudança de técnica leva a alterações formais, estimuladas pelas possibilidades que os novos meios oferecem ao designer.

Nesse processo de adaptação da imagem da xilogravura tradicional para o meio digital, a construção das imagens exige do ilustrador e/ou designer o domínio não apenas dos *softwares* de desenho, mas principalmente da linguagem estética da xilogravura popular, cuja identidade visual-gráfica precisa ser preservada nos projetos, a despeito das alterações decorrentes da simulação no meio virtual.

O presente trabalho baseia-se em resultados parciais de pesquisa de mestrado,

realizada na Universidade Federal de Campina Grande, que investiga o processo de adaptação da imagem da xilogravura tradicional para os meios digitais, focando nas dimensões plásticas e sócio-culturais da imagem. Este artigo relata a primeira fase da pesquisa, em que foi examinado um conjunto de xilogravuras populares do Nordeste, visando identificar os signos visuais que caracterizam sua estética. Com este estudo, pretende-se colaborar para a melhoria da qualidade dos projetos que envolvam a apropriação da imagem da xilogravura, e, indiretamente, contribuir para a preservação e difusão dessa estética característica da cultura visual brasileira.

2. O Cordel e a Xilogravura Popular Nordestina

A xilogravura é uma técnica de gravura que utiliza a madeira como suporte para impressão, sendo uma das técnicas de impressão mais antigas ainda em uso. Surgida na Ásia e inventada pelos chineses, foi a primeira forma de impressão em relevo (MEGGS, 2009), na qual a madeira é talhada com o uso de formões, facas, estiletes ou outros objetos cortantes ou perfurantes, criando em sua superfície sulcos em baixo-relevo. As áreas que não foram retiradas formam o desenho que recebe tinta e permite a transferência da imagem para o papel ou outra superfície, como um carimbo, possibilitando sua reprodução em série.

Conforme explica Carvalho (1995), a xilogravura chegou ao Brasil com a tipografia, no início do século XIX, trazida pela Corte Portuguesa. No começo do século XX, surge a impressão em litografia e a zincografia. A chegada destes meios de impressão diminui o uso da xilogravura nos grandes centros urbanos e a maquinaria utilizada se torna obsoleta, sendo deslocada principalmente para o interior do Nordeste, contribuindo para o aumento da produção de literatura de cordel (HATA, 1999). A partir de então, os folhetos passam a ser confeccionados em maior escala e em melhor qualidade.

Entre os primeiros produtores de literatura de cordel figuram Antônio Pirauá e Francisco das Chagas Batista, na Paraíba; e Leandro Gomes de Barros, no Recife, sendo este último um dos principais responsáveis por criar um formato e imprimir um *corpus* que viria a tornar-se um padrão (CARVALHO, 1995). Posteriormente, os folhetos de cordel passaram a ter capa, como um modo de identificação e prova de originalidade, mas ainda não tinham desenvolvido o estilo visual característico com o qual são atualmente conhecidos.

A literatura de cordel teve grande audiência nas décadas de 1940 e 1950. Foi o maior meio impresso do Brasil no período, em seu auge chegou a atingir cerca de 30 milhões de pessoas (FRANKLIN, 2007). A partir da década de 1960, o cordel entrou em declínio. Ao mesmo tempo, cresceu o interesse pela gravura de suas capas, principalmente por parte de estudiosos e colecionadores, reconhecendo nestas uma manifestação genuinamente brasileira. De acordo com Franklin (2007, p. 10):

A xilogravura popular se firmou como meio independente de expressão ao chamar a atenção da intelectualidade acadêmica na década de 1960. Com o incentivo da universidade, libertou-se do folheto e conquistou a elite cultural e o mercado urbano.

Na xilogravura popular podem ser identificados dois estilos característicos que se desenvolveram praticamente ao mesmo tempo, em duas diferentes localidades: um em Juazeiro do Norte, no Ceará, e outro na região de Caruaru, em Pernambuco. Para

Franklin (2007, p. 28), “os mais importantes gravadores populares do Nordeste concentram-se atualmente em torno desses dois centros de romaria”. Cada uma dessas regiões desenvolveu um estilo de gravura em madeira característico.

O autor explica que, de modo geral, a escola de Juazeiro caracteriza-se por uma xilogravura com desenhos rebuscados, riqueza de traços e figura principal se misturando com elementos de fundo. Walderedo Gonçalves é seu maior representante juntamente com Mestre Noza. “Nas cercanias de Caruaru, as figuras são limpas e marcadas por personagens dominantes e solitárias” (FRANKLIN, 2007), e há, em alguns casos, o uso de cores nas impressões, facilitada pelo desenho mais simples e figuras descoladas do fundo, permitindo isolar e colorir apenas algumas partes da matriz xilográfica. Entre os principais representantes figuram Dila, J. Borges, José Costa Leite e Francisco Amaro.

3. Semiótica: Referencial Teórico-Metodológico de Análise

A Semiótica é a ciência que investiga os fenômenos de produção de sentido. Suas duas principais correntes são: a Semiologia, surgida na Europa, criada por Ferdinand Saussure, que trata do estudo de linguagens particulares; e a Semiótica de origem americana, concebida por Charles Sanders Peirce. Ambas as teorias fornecem conceitos relevantes para os propósitos da presente pesquisa.

Peirce elaborou uma teoria geral dos signos que permite classificar qualquer coisa que possa comunicar ou ter sentido. Como explica Joly (1996, p. 33) “[...] tudo pode ser signo, a partir do momento em que dele deduzo uma significação que depende de minha cultura, assim como do contexto de surgimento do signo”. Para Peirce, todos os fenômenos da natureza e da cultura são signos, desde que observada uma relação de natureza triádica: o signo pode ser qualquer coisa (como, por exemplo, uma cor) que representa outra coisa (chamada por ele de *objeto* do signo, mas que pode ser um objeto material, um evento, um sentimento, etc.) e produz uma ideia em um possível intérprete (ideia chamada de *interpretante* do signo).

A teoria peirciana abrange uma complexa divisão dos signos, com várias classificações e subdivisões. Neste trabalho, para a análise das imagens, será considerada a classificação que trata da relação do signo com seu objeto. Sob esse aspecto, Peirce propõe distinguir três tipos principais de signos: o *ícone*, o *índice* e o *símbolo*.

3.1. Ícone, Índice e Símbolo

Conforme explica Coelho Netto (1996), o *ícone* pode ser definido como um signo que possui relação de semelhança com o objeto representado. Em outras palavras, é um signo que lembra as qualidades sensíveis do objeto que representa. Partindo desse princípio, o signo não necessita representar, necessariamente o objeto em sua plenitude realística, qualquer semelhança que remeta ao objeto, o torna um signo icônico. Desenhos simplificados são exemplos de signos icônicos (Figura 01), embora não reproduzam seus objetos com a fidelidade de uma fotografia.

Conforme definido pela teoria peirciana, o *índice* é um signo que possui uma relação causal com o objeto referido, que foi afetado diretamente pelo objeto ou existe em decorrência dele. Por exemplo, numa matriz de impressão, os sulcos, formados a partir do contato com o formão, indicam que o mesmo talhou o desenho (Figura 1b).

O *símbolo*, por sua vez, é um signo que possui uma relação de convenção com o seu referente e “mantém uma relação de lei com seu objeto” (CHIACHIRI, 2010, p. 38). O signo simbólico possui um significado que lhe é dado por meio de uma convenção. Pode possuir ou não relação de semelhança com o referente. Muitas vezes representa algo abstrato, como um sentimento ou uma associação de ideias (Figura 1c). Esta classificação dos signos não é estática, um mesmo signo pode ter mais de uma variação ao mesmo tempo.

Figura 1: Signos icônico, indicial e simbólico.



Fonte: www.logovia.com.br e www.gravura.art.br, adaptado pelos autores.

Na corrente de Saussure, o signo é composto por duas faces indissociáveis denominadas significante/significado. O significante é a parte física/sensorial do signo, enquanto o significado é a parte conceitual/imagem mental do signo, como exposto no diagrama a seguir:

Figura 2: Signo linguístico.

$$\text{SIGNO LINGUÍSTICO} = \frac{\text{SIGNIFICANTE}}{\text{SIGNIFICADO}} = \frac{\text{Parte física / Sensorial}}{\text{Conceito / Imagem mental}}$$

Fonte: Elaborado pelos autores, com base em JOLY (1996).

O signo é um substituto da realidade. A essa realidade substituída pelo signo damos o nome de referente ou objeto. Mas, na teoria de Saussure, ele fica externo ao signo linguístico (significante/significado). A relação significante/significado pode comportar vários sentidos. Um mesmo significante pode ter vários significados dependendo do contexto em que está inserido, assim como vários significantes diferentes podem ter um mesmo significado.

Embora tenha surgido com base no estudo do signo linguístico, o conceito de significante/significado é bem mais amplo, sendo aplicado também a signos visuais. Nos estudos posteriores a Saussure, que constituem a base da Semiótica Visual, o plano dos significantes vem a ser denominado plano de expressão e o dos significados o plano de conteúdo.

3.2. Signos Plásticos

Um conceito semiótico relevante para o campo das artes visuais e do design é a noção de signo plástico. A partir dos preceitos da teoria saussureana e seus desenvolvimentos posteriores no campo da semiótica visual, o sistema semiótico proposto pelo Groupe μ (1993) apresenta a distinção entre signo icônico e signo plástico, o que permite o estudo dos signos plásticos como signos completos, e não mais como significantes de um significado icônico.

O grupo toma como princípio o conceito de dicotomia do signo proposto por Saussure e a relação proposta por Hjelmslev, para o qual o significante está para o plano da expressão e o significado está para o plano do conteúdo. “Na semiótica visual, a expressão será um conjunto de estímulos visuais e o conteúdo será simplesmente o universo semântico” (Groupe μ , 1993, p. 141), ou seja, o plano de expressão é relativo a todo aspecto físico do signo visual, seu suporte, seu material, suas formas, cores, texturas, etc.; enquanto o plano de conteúdo abrange o significado, o que a relação entre os elementos do plano de expressão gera de sentido. Pode-se fazer um paralelo com a linguística no qual o plano de expressão tem função sintática, enquanto o plano de conteúdo tem função semântica.

Figura 3: Signo Plástico.

$$\text{SIGNO PLÁSTICO} = \frac{\text{SIGNIFICANTE}}{\text{SIGNIFICADO}} = \frac{\text{PLANO DE EXPRESSÃO}}{\text{PLANO DE CONTEÚDO}}$$

Fonte: Elaborado pelos autores, com base em Groupe μ (1993).

De acordo com o Groupe μ (1993), no plano semântico, os signos plásticos podem ter três níveis: num primeiro nível, certas oposições podem ocorrer com frequência tal de modo a tornar seus significados estáveis, como a oposição preto *versus* branco significando morte *versus* vida; num segundo nível, os elementos plásticos podem coexistir com os elementos icônicos, coincidindo com seus significados, como a cor azul remeter ao céu em uma pintura, ou o vermelho ao sangue. Há ainda um terceiro nível, no qual o signo plástico possui um “semantismo extravisual”, que equivale ao signo simbólico do conceito peirceano, e no qual um mesmo signo plástico pode ter mais de um significado arbitrário. Dentro deste conceito, um mesmo vermelho de uma bandeira, por exemplo, pode ter significados diferentes, variando de acordo com cada país que está sendo representado.

Diferente do simples estímulo visual, que não necessariamente desencadeia um processo de significação, o signo plástico tem uma função de representação. De modo que, “um enunciado plástico pode ser examinado do ponto de vista das formas, das cores, das texturas e, depois, do ponto de vista do conjunto formado por uns e outros” (Groupe μ , 1993).

Nesta perspectiva, todo signo visual possui elementos que podem ser analisados separadamente e que reforçam sua mensagem. Dividem-se em três grandes famílias: as formas, as texturas e as cores, que funcionam como signos em si mesmos, denominados

signos plásticos. “Suas unidades básicas são os coloremas (matiz, brilho, saturação), os figuremas (posição, dimensão, direção) e os texturemas (elemento textural e padrão de repetição.” (GARCIA, 2012, p. 56).

3.2.1. Forma

A compreensão da relação figura/fundo é fundamental para a análise dos signos plásticos em seu sistema da forma, e de suas características no plano de expressão, composto pelos formemas, e no plano dos significados. Quando há diferenças entre elementos de uma imagem, seja em variações de cor, de textura ou de forma, observa-se uma separação entre pelo menos dois elementos, sendo que um se destaca, o qual é denominado *figura*, e outro que atrai menos a atenção, o qual é denominado *fundo*. A segregação entre figura e fundo pode ocorrer de modo mais sutil, por exemplo, por meio de diferença entre tons, de texturas diferentes entre si, ou pode ser mais evidente e contrastante, por meio do uso da linha. A distinção entre os dois elementos se faz necessária para a compreensão dos signos plásticos da forma.

A forma remete a todos os elementos formais que compõem a mensagem e suas características, como as linhas, os planos geométricos, as formas orgânicas e também os elementos sem forma definida. “Toda forma pode definir-se por três parâmetros: a dimensão, a posição e a orientação” (Groupe μ , 1993 p. 191), denominados *formemas*. Todos são relativos aos planos da figura, seu ponto central de foco e o fundo, isto quer dizer que, dependendo da posição de um elemento em relação à figura e ao foco, ele pode se situar à frente, atrás, à esquerda, à direita, entre outras posições.

De acordo com a teoria do Groupe μ (1993), o primeiro *formema* é a *posição*. Refere-se à posição dos elementos dentro do contexto da imagem, os quais podem ser trabalhados sempre em pares opostos, sendo um eixo estável, centralizado, *versus* um eixo instável, descentralizado, neste último ocorrem todas as relações de posição (Groupe μ , 1993). A figura pode ser orientada pelo sistema de oposição de verticalidade: alto *versus* baixo; de horizontalidade: esquerda *versus* direita (ANDERSON, 2015); e de planos: figura e fundo no mesmo nível *versus* níveis diferentes. No plano de conteúdo, essas relações podem referir-se ao equilíbrio, quando os elementos estão centralizados, ou levar à repulsão, quanto mais afastados do centro geométrico da imagem.

O segundo *formema* é a *dimensão*: as relações entre forma, fundo e foco determinam a dimensão de um elemento, através da oposição grande *versus* pequeno. A dimensão é relativa, um elemento pode ser definido como grande em relação à figura e pequeno em relação ao fundo. No plano de conteúdo, a dimensão tem relação com dominância.

O terceiro *formema* é a *orientação*: a figura é orientada em relação ao fundo e ao foco. É a resultante da combinação das coordenadas do eixo horizontal e vertical. “A figura está orientada em relação a dois pontos de referência que são o foco e o fundo [...]” (Groupe μ , 1993 p. 196). Aqui também ocorre o sistema de oposição: no plano mais geral, há o sistema de orientação centrípeta (para dentro) *versus* orientação centrífuga (para fora), dentro de cada um também oposições (horizontal *versus* vertical, superior *versus* inferior, esquerda *versus* direita). No plano do conteúdo, a orientação refere-se ao equilíbrio. As figuras nas quais predominam o eixo horizontal são visualmente mais estáveis que as que possuem eixo predominantemente vertical, e figuras percebidas

como orientadas diagonalmente tendem à instabilidade.

3.2.2. Textura

A textura pode ser considerada uma imagem em sua micro topografia, constituída pela repetição de elementos (Groupe μ , 1993), um padrão que pode causar sensações visuais como aspereza, maciez, ranhura, brilho, opacidade, e simular superfícies de outros materiais. O Groupe μ denomina *texturemas* as unidades básicas do signo plástico textura. Os *elementos* são o primeiro *texturema*: caracterizam-se por uma dimensão reduzida, de tal modo que não possam ser percebidos como forma, pois a percepção individual cessa a partir de certa distância. O segundo *texturema* é a *repetição*: os elementos só podem ser integrados em uma superfície uniforme na medida em que são repetidas e essa recorrência segue uma lei perceptível.

No plano dos significados, a textura está ligada à tridimensionalidade, tátil motricidade e expressividade, sendo a primeira o seu significado maior. Na teoria do Groupe μ (1993), os signos texturais, quanto à sua tridimensionalidade, foram divididos em duas grandes famílias: as texturas *granulares* e *maculares*. Nas texturas *granulares*, os signos intervêm diretamente na terceira dimensão (texturas tridimensionais) como, por exemplo, a textura de uma madeira. Nas texturas *maculares*, os signos texturais intervêm indiretamente na tridimensionalidade, como, por exemplo, a fotografia dessa mesma madeira; ou seja, são as texturas bidimensionais. São elementos que influenciam no signo textural: o suporte onde se manifesta o signo, por exemplo, uma tela; a matéria, que é o material do qual é composto o signo, como a tinta a óleo de uma pintura; e a maneira ou estilo, que é o modo como a textura é produzida, como as marcas das pinceladas. A textura pode ser real, tridimensional, ou apenas simulada, bidimensional, mas ambas podem desencadear sensações táteis. A relação da tridimensionalidade e tátil motricidade pode levar à expressividade, que é o terceiro nível semântico dos signos plásticos texturais. A textura pode ter sua carga de expressividade autônoma, como ocorre em pinturas abstratas, ou reforçar a expressividade de signos icônicos.

3.2.3. Cor

A cor é composta por três elementos básicos (matiz, claridade e saturação), denominados *cromemas*:

[...] se a cor pode ser descrita como uma unidade do plano de expressão, não deixa por isso de estar constituída por esses três cromemas. Ter em conta esta composição será a primeira condição para o estabelecimento de um sistema da cor [...]. Descrever completamente a cor é também ter em conta os meios para considerar a oposição entre dois campos de um mesmo /azul/ em dois níveis diferentes de luminosidade ou em dois níveis de saturação (tais oposições podem perfeitamente constituir um par de signos coloridos). (Groupe μ , 1993 p. 211)

Além das formas, texturas e cores, os seguintes aspectos também participam da significação das imagens: composição, quadro e enquadramento. Composição e diagramação referem-se à organização dos elementos dentro da mensagem visual, a composição permite hierarquizar e destacar os elementos mais importantes da

mensagem visual. O quadro refere-se à área em que o signo está inserido, podendo o signo caber dentro dela ou ultrapassá-la; por exemplo, a foto uma pessoa da cintura para cima, parte do signo (as pernas da pessoa) ultrapassa os limites do quadro (que aqui é a foto). “O enquadramento corresponde àquilo a que se chama em fotografia “escala dos planos” [...] que é determinada pela distância de um corpo imaginário à objectiva fotográfica” (JOLY, 2005, p. 151), que pode estar em close (próximo), em plano médio (distância relativa do observador) ou em plano aberto (longe do observador) e tem grande campo de visão.

4. Metodologia

Esta pesquisa é de natureza qualitativa, devido ao seu caráter interpretativo, e caracteriza-se como estudo exploratório-descritivo. O *corpus* de análise foi composto por 40 xilogravuras populares do Nordeste brasileiro, contendo trabalhos de artistas representativos das escolas de Juazeiro do Norte e de Caruaru. Da escola de Juazeiro, constam produções de Walderedo Gonçalves, Mestre Noza, Stenio Diniz e Francorli. Da Escola de Caruaru, foram incluídos os artistas pernambucanos da família Borges (Jota Borges, Joel Borges e Miguel Borges), Mestre Dila, o paraibano radicado em Pernambuco, José Costa Leite, além de Marcelo Alvares Soares e Zitimir Sebastião Soares. O conjunto é constituído por imagens que pertencem ao acervo digital do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br>.

As imagens foram impressas e organizadas em subconjuntos, de acordo com suas características comuns. Com base em observação visual, foram identificadas e descritas as características plásticas mais recorrentes em termos de organização formal, destaque entre figura e fundo, posicionamento dos elementos constitutivos, como também o uso de texturas e cores. O procedimento de análise apoia-se nos conceitos explicitados anteriormente da semiótica peirceana (ícone, índice e símbolo) e da semiótica visual proposta pelo Groupe μ , identificando-se os signos plásticos (texturais, formais e cromáticos), icônicos, indiciais e simbólicos que caracterizam a estética da xilogravura popular do cordel.

5. Análise

São apresentados a seguir os sistemas de formas, texturas e cores que caracterizam a estética da xilogravura popular nordestina, conforme as observações realizadas no *corpus* da pesquisa.

5.1. Aspectos formais

5.1.1. Figura e fundo

Nas xilogravuras estudadas, observa-se uma relação na qual o limite entre figura e fundo é bem evidenciado, principalmente por meio do contraste entre claro e escuro, que predomina em quase todas as imagens analisadas. Todas as figuras são compostas por signos icônicos, já que a maioria é dominada pela presença da figura humana ou de animais. Nestas representações, o desenho é simplificado, composto por traços grossos, sem seguir as proporções reais das figuras e caracterizado pela ausência de perspectiva.

O fundo pode ser limpo ou composto. Nos planos de fundo limpo, observa-se a predominância do vazio, ou de poucos elementos, sejam icônicos ou texturais (Figura 4a). Nos fundos compostos, há a predominância de texturas, mesmo quando há a presença de figuras icônicas (Figura 4c).

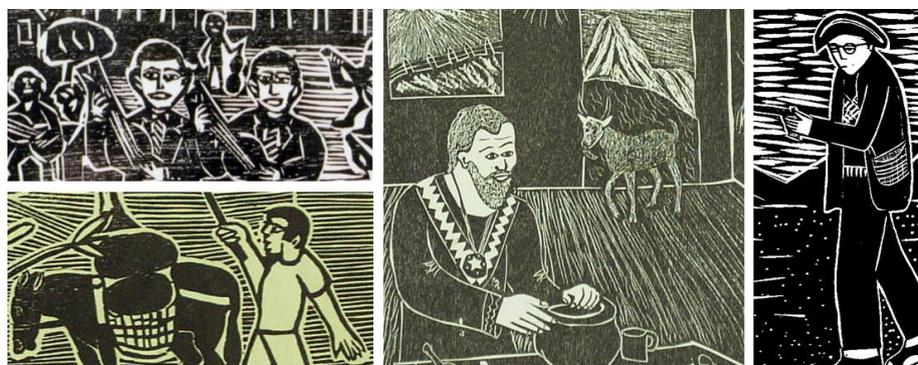
Quando a figura é escura (em geral na cor preta), o fundo é constituído pela parte não impressa do papel, que varia entre o amarelo e o branco na maioria das imagens (Figuras 4a e 4b). Quando a figura é clara, o fundo tende a ser formado predominantemente por elementos escuros, que podem ser apenas linhas ou figuras compondo o plano de fundo (Figuras 4c e 4d). O modo de segregação entre ambos se dá principalmente por meio do uso de contorno, que fica mais evidente quando a figura e fundo estão na mesma cor; na presença de elementos texturais; ou quando se pretende deixar a figura em primeiro plano (Figura 5).

Figura 4: Relação figura/fundo: segregação por meio de contraste.



Fonte: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, adaptado pelos autores.

Figura 5: Uso do contorno na discriminação figura/fundo.



Fonte: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, adaptado pelos autores.

A figura pode ser composta por mais de um elemento, contendo subgrupos e havendo internamente uma relação de dominância – que será analisada

posteriormente. Quanto ao fundo, ele pode ocupar boa parte da imagem, ou ser preenchido por figuras secundárias, que podem surgir por meio do contorno, mas também por meio do contraste de cor ou textura. Observa-se aqui uma diferenciação entre as xilogravuras da região de Pernambuco e as do Ceará. Nos trabalhos da escola de Caruaru as texturas tendem a seguir um padrão predominantemente geométrico e aparecer com detalhes de árvores, pelos de animais, e padrões de estamperia (Figuras 10a, 10c, 10d e 10v); enquanto na escola de Juazeiro a textura aparece principalmente na composição de meios tons e no plano de fundo, a partir do uso de linhas que irradiam para fora dos limites das gravuras (Figuras 9a-9d).

5.1.2. Posição

A maioria das xilogravuras populares analisadas é organizada em dois planos: no primeiro, há a presença da figura principal, e, no segundo (plano de fundo), tem-se o ambiente onde se desenvolve a narrativa da imagem. O foco das gravuras é direcionado para a figura principal, que na maioria das imagens encontra-se centralizada (Figura 6). No plano dos significados, a posição centralizada leva a identificar o personagem como protagonista da cena. Convém observar que a posição das figuras é relativa a três elementos: figura, fundo e foco. Na maioria das gravuras, a figura encontra-se centralizada, tanto em relação ao fundo quanto ao centro geométrico da imagem, no eixo vertical, como pode ser confirmado traçando-se linhas dividindo as imagens em eixos (Figura 6).

O foco direciona-se ao rosto, já que a figura humana é o principal tema que compõe as gravuras, mesmo quando o tema aborda o reino animal, como na peça “O discurso da onça”, de J. Borges (Figura 6c), na qual a figura tem feições e expressões humanizadas. Mesmo quando a figura principal não está centralizada, a composição é elaborada em torno dos eixos vertical e horizontal, de modo a haver sempre algum elemento centralizado, mesmo que esteja no plano de fundo. No plano dos significados, a organização centralizada torna as imagens estabilizadas visualmente e contribui em seu aspecto estético.

5.1.3. Dimensão

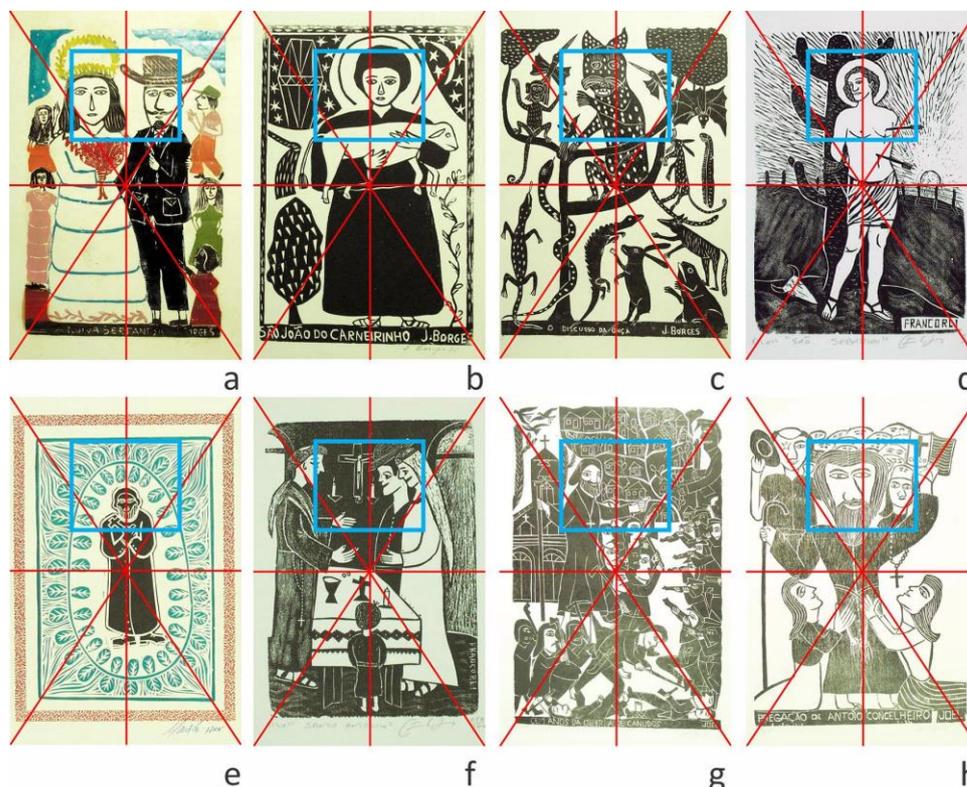
Analisando o formema da dimensão, que no plano dos significados refere-se ao aspecto da dominância, é possível perceber uma tendência na qual as figuras principais têm seu tamanho de acordo com sua importância, havendo uma clara relação entre o tamanho e dominância da figura dentro da imagem. Em composições de cenas com vários personagens, os atores principais são representados em tamanho desproporcional, havendo o contraste grande/pequeno.

O aspecto do tamanho também tem sua importância quando se observa a partir da semiótica peirceana, pois em todas as imagens a dimensão reforça o signo em seu aspecto indicial, o tamanho das figuras indicam sua importância dentro do contexto de cada imagem e, em algumas imagens, pode ter um forte caráter simbólico, como nas Figuras 6a, 6b, e 6h, nas quais as figuras principais são carregadas de elementos simbólicos ligados à religiosidade, tema recorrente dentro do universo da cultura popular nordestina. Nas gravuras “A marreta da morte é tão pesada que a pedreira da vida não aguenta” (Figura 7a) e “Cem anos da guerra da canudos” (Figura 7c) o signo plástico da dimensão reforça o signo em seu caráter indicial-simbólico. Na primeira, a

Xilogravura Popular Nordestina: uma Análise dos Signos Plásticos Contidos na Imagem Gráfica

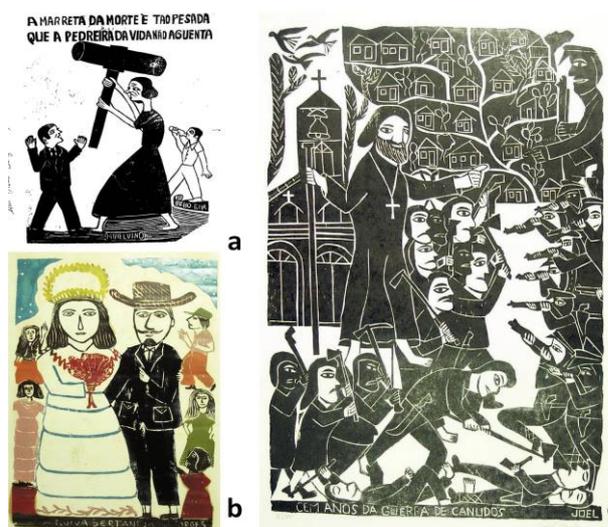
figura principal da mulher reforça seu caráter opressor; na segunda, a figura maior de Conselheiro simboliza sua força e liderança espiritual.

Figura 6: Aspectos formais: posição.



Fonte: Elaborado pelos autores, com base no acervo do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

Figura 7: Aspectos formais: dimensão.



Fonte: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, adaptado pelos autores.

5.2. Texturas

Em praticamente todas as imagens examinadas há a presença de texturas. Observa-se o texturema de elementos, que se caracteriza por uma dimensão reduzida de tal modo que não se percebem os elementos isoladamente e sim como parte um conjunto maior (Groupe μ , 1993). Nas xilogravuras analisadas, foram identificados dois tipos de texturas: as texturas *naturais* e as texturas *criadas*.

5.2.1. Texturas Naturais

São elementos texturais resultantes das características da superfície da madeira em que foram talhadas as imagens. Surgem como resultado do processo de impressão das gravuras, a partir da interação entre a madeira, a tinta e o papel. As características do tipo de madeira usada para a criação da matriz xilográfica, o tipo de papel utilizado como suporte e até a quantidade de tinta utilizada no processo de impressão determinam o tipo de “falha” que ficará gravada na imagem final. São texturas características deste tipo de impressão e assim identificadas como signos plásticos que remetem à impressão em xilogravura.

São texturas de superfície (Groupe μ , 1993) que possuem relativa regularidade em suas formas. Pode-se identificar a textura a partir de seu direcionamento. Nas imagens estudadas, elas ocorrem geralmente em três tipos: orientadas verticalmente, horizontalmente e granuladas (Fig. 8). A orientação das texturas são signos indiciais que denunciam a técnica da gravura em madeira ao fio³ característica da xilogravura popular nordestina. Dentro da semiótica peirceana, as texturas naturais podem ser consideradas signos indiciais, já que “mantém uma conexão física ou relacional com seu objeto” (CHIACHIRI, 2010), que, neste caso, são as texturas características da madeira com a qual a matriz xilográfica foi confeccionada.

Figura 8: Texturas naturais - elemento textural comum a todas as imagens.



Fonte: Elaborado pelos autores, com base no acervo do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

³ “[...] é trabalhada na superfície paralela às fibras das pranchas, que neste caso nada mais são senão pedaços recortados a uma tábua comum, obtida pela serragem longitudinal do tronco da árvore.” (FERREIRA, 1994, p. 44)

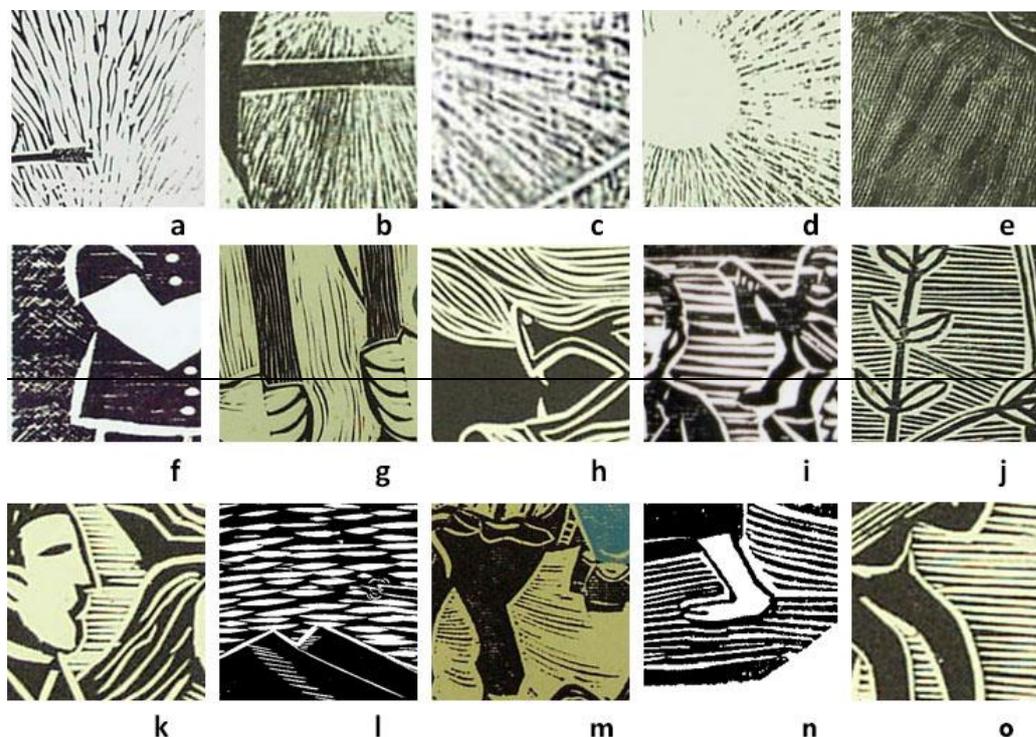
5.2.2. Texturas Criadas

São elementos texturais produzidos intencionalmente pelo artista e são caracterizados principalmente pelo texturema de repetição, já que tais repetições seguem uma lei perceptível (Groupe μ , 1993). No conjunto analisado, foram identificadas texturas criadas basicamente de dois tipos: as texturas *de fundo* e as texturas *de figura*.

5.2.2.1. Texturas de Fundo

São texturas que compõem o plano de fundo das gravuras, funcionam como uma terceira cor, um tom intermediário que suaviza o contraste entre o preto da impressão e o branco do papel. Pode ter como função situar as figuras dentro do espaço do papel quando estão posicionadas na parte inferior da gravura (Figura 9n); e podem ser utilizadas para dar movimento ou representar um elemento invisível, como os raios de sol (Figuras 9a-9d). Há o predomínio das texturas em linhas, que se caracterizam como horizontais quando representam o solo, e diagonais quando remetem ao céu. Neste caso, as texturas possuem também um significado simbólico, pois linhas diagonais representando os raios solares caracterizam-se como uma convenção arbitrária, pode simbolizar também o clima ensolarado do Nordeste, dando à textura expressividade no plano de conteúdo.

Figura 9: Texturas de plano de fundo.



Fonte: Elaborado pelos autores, com base no acervo do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

Embora o *corpus* da pesquisa tenha sido composto por imagens digitalizadas e impressas e não pelas gravuras originais, cabe destacar que o processo de produção xilográfica traz como resultado uma impressão na qual há a sensação tátil. Em

xilogravuras originais é possível perceber, por meio do toque, a textura impressa que pode ficar evidenciada pela interação entre as características físicas do suporte (o papel), a matéria prima (a tinta) e o modo de impressão (matriz xilográfica), que geram uma textura tridimensional. Dentro da semiótica plástica, esta tipologia é denominada textura granular. A tridimensionalidade e tátil motricidade são caracterizados semioticamente como elementos no plano de significados plásticos. A sensação tátil das xilogravuras é percebida principalmente por meio da textura natural, anteriormente citada. Em última análise, essas sensações, que são também percebidas visualmente, podem remeter à aspereza das marcas da madeira denunciadas em seus veios e, por analogia, remeter à aspereza da vida no Nordeste, ganhando assim uma dimensão simbólica que, dentro do eixo de significados plásticos, remete à expressividade.

5.2.2.2. Texturas das Figuras

São elementos texturais que compõem parte das figuras principais, representam elementos da fauna e flora, como pelos de animais e folhagens (Figuras 10-10i), ou caracterizam padrões decorativos como estampas de roupas. Na formação das texturas, observa-se principalmente a presença de linhas paralelas, pequenas linhas pontilhadas, pontos circulares, padrões retangulares e formas pontiagudas. As texturas seguem padrões que variam de uma gravura para outra, porém, observa-se a que as texturas são criadas a partir do corte da madeira, deste modo, são as partes não impressas, o fundo do suporte que compõe as texturas.

Figura 10: Texturas de Figuras.



Fonte: Elaborado pelos autores, com base no acervo do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

As texturas, de modo geral, são utilizadas no contexto das figuras com uma função representativa, imitando o objeto original, ou seja, são texturas de caráter icônico. Mas possuem baixo grau de iconicidade, principalmente na representação das figuras da fauna e flora. Algumas apenas sugerem um objeto indefinido, que apenas é possível identificar dentro do contexto da imagem, como cachos de algum fruto (Figura 10h).

5.3. Cores

Nas imagens examinadas, os signos plásticos que apresentam menos variantes no plano de expressão são as cores. Na imagem da xilogravura popular nordestina, as cores praticamente não se alteram. Observa-se a predominância quase absoluta do contraste claro/escuro, essencialmente caracterizado pelo preto da tinta em contraste com a tonalidade clara do suporte no qual a gravura se faz impressa (papel branco e, em alguns casos, amarelo). No *corpus* analisado, quando presente, o colorido se caracteriza pela variedade de matizes, sempre saturados, sem uso de tonalidades intermediárias (meios-tons).

O contraste claro/escuro é característico da estética da xilogravura popular nordestina. Torna-se um signo plástico-indicial, pois reforça a identificação da imagem como pertencendo à categoria de xilogravura associada à literatura de cordel. No plano dos significados, o contraste contribui e traduz visualmente características comuns ao universo da cultura nordestina, especialmente na literatura cordelista: o maniqueísmo, a luta do bem contra o mal, o embate, a simplificação das coisas, o “preto no branco”, de onde esse uso restrito das cores adquire caráter simbólico, especialmente em imagens que abordam a religiosidade.

6. Considerações Finais

Apesar das distintas escolas e da diversidade de artistas que a produzem, a xilogravura popular nordestina apresenta uma série de atributos visuais comuns a todas as peças, como padrões de texturas, de elementos da forma e de cores características, que, para além do universo temático próprio e das semelhanças icônicas, caracterizam sua identidade visual-gráfica.

A análise dos aspectos formais revelou que o destaque entre figura e fundo é sempre evidenciado nas imagens, obtido principalmente por meio do alto contraste e/ou pelo uso de contorno nas figuras. Quanto aos formemas, em relação à posição, identificou-se um padrão de organização no qual os elementos, principalmente da figura, ficam centralizados, e o foco de atenção coincide com o eixo geométrico da imagem, o que contribui para a estabilidade visual da composição e, ao mesmo tempo, diminui a sugestão de movimento. No elemento dimensão, utiliza-se a oposição grande/pequeno para destacar as figuras principais, as quais possuem o tamanho maior dentro das cenas retratadas, levando a uma relação de dominância quanto aos demais personagens no plano dos significados.

As texturas apresentam-se como signos de grande importância na identidade visual-gráfica da xilogravura, as quais podem ser classificadas em texturas naturais, resultantes do processo de impressão, e texturas criadas pelos artistas, que se caracterizam como texturas de fundo e texturas de figura, e apresentam uma grande variedade de padrões. Foi observado que as texturas cumprem diferentes funções na

construção das imagens, podendo funcionar como preenchimento, como um tom intermediário de cor, mas também tendo função icônica, indicial e simbólica nas narrativas representadas. A textura contribui para a expressividade dos desenhos, sendo um dos principais signos visuais que identificam a estética da xilogravura popular nordestina.

Diferente da textura, a cor apresenta poucas variantes no plano de expressão. Contudo, seu uso limitado e simplificado, praticamente restrito à oposição claro/escuro, resultante do contraste entre a impressão em preto e a cor clara do suporte, resulta em uma característica marcante da xilogravura popular nordestina, que a identifica e distingue de demais trabalhos e artes feitas utilizando a mesma técnica de impressão.

Os resultados desta etapa da pesquisa apontam para a importância dos signos plásticos na construção da gramática visual que caracteriza a gravura popular nordestina. Seus elementos do plano de expressão — como o contraste de claridade, as relações de dimensão e posição das figuras e as texturas — devem ser considerados quando da recriação de sua estética visual em outros meios como o vídeo, a animação e projetos de design.

Referências

- ANDERSSON, Fred. Groupe μ e ‘O Sistema da Forma Plástica’ – para uma avaliação. **Estudos Semióticos: Dossiê Especial Groupe μ** , São Paulo, v. 11, n. 3, p.77-85, 19 nov. 2015. Semestral. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/esse/issue/view/8415>>. Acesso em: 21 jun. 2016.
- CARVALHO, Gilmar de. Xilogravura: Os Percursos da Criação Popular. **Rev. Inst. Estud. Bras.**, [s.l.], São Paulo, n. 39, p.143-158, 31 dez. 1995. Semestral.
- CHIACHIRI, Roberto. **O poder sugestivo da publicidade**: uma análise semiótica. São Paulo: Cengage Learning, 2010. 102p.
- FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra**: Introdução à Bibliologia Brasileira: A Imagem gravada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. 512p.
- FRANKLIN, J. **Xilogravura popular na literatura de cordel**, Brasília: LGE, 2007. 124p.
- GARCÍA, Everardo Reyes. Ver lo visible: uso de técnicas digitales para el análisis visual. **VIRTUALIS**, v. 3, n. 5, p. 55-72, 2014. Semestral.
- GRUPE μ . **Tratado del signo visual**: para una retórica de la imagen. Madrid: Cátedra, 1993. 244p.
- HATA, L. **O Cordel das feiras às galerias**. 1999. 215f. Dissertação (Mestrado Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.
- JOLY, Martine. **A imagem e os signos**. Lisboa: Edições 70, 2005. 254p.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus Editora, 1996. 152p.
- MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 720p.
- NETTO, J. Teixeira Coelho. **Semiótica, informação e comunicação**: diagrama da teoria do signo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. 224p.