

**O TEMPO GRAVADO:
IMAGENS, MEMÓRIAS E REPRESENTAÇÕES NA XILOGRAVURA DE
JUAZEIRO DO NORTE (1954-2018)**

Tereza Cândida Alves Diniz¹
Doutoranda UFPE – Bolsista CAPES
terezacandidadiniz@gmail.com

Em 1954 o gravador e desenhista Floriano de Araújo Teixeira² viajou de Fortaleza para Juazeiro do Norte/CE a fim de conhecer os artistas e compreender o processo de produção da gravura em madeira. Durante sua estadia conversou com os xilógrafos e recolheu gravuras, impressas em capas de folhetos de cordel, ilustrações de periódicos, em rótulos de produtos diversos e em livros de orações. Este material, acrescido de outras recolhidas realizadas pelo próprio Floriano Teixeira e Lívio Xavier em 1960, foi a base do acervo do Museu de Artes da Universidade Federal do Ceará (MAUC), criado em 1961. Pela primeira vez, as gravuras criadas no Cariri cearense constituiriam a base documental de um museu de arte no país. Este acontecimento assinala um processo de deslocamento de imagens, de pessoas, de representações de mundos, de temporalidades e marca, também, uma relação de alteridade entre uma arte considerada por muitos como “popular” e um universo de instituições (galerias, museus, exposições) e de pesquisas acadêmicas até então desconhecidos para os denominados “artesãos de Juazeiro”.

A missão de Floriano Teixeira marca uma nova fase na xilogravura do Cariri cearense, quando essa arte, profundamente vinculada com a vida social da região, porém até então circunscrita ao Cariri, passa a integrar outros circuitos, ingressando em museus, exposições de arte, galerias, bem como nos artigos da crítica especializada, no Brasil e no exterior.

¹ Doutoranda da UFPE, sob a supervisão da professora Dra. Regina Beatriz Guimarães Neto.

² Floriano de Araújo Teixeira (1923-2000) foi um desenhista, gravador e pintor maranhense que se radicou em Fortaleza em 1951, onde fundou juntamente com os artistas Antônio Bandeira, Siqueira e Zenon Barreto o Grupo dos Independentes. Floriano Teixeira cortou as xilogravuras que ilustraram o jornal *Democrata*, do Partido Comunista Brasileiro e essa experiência foi muito importante na sua formação política e estética, especialmente para a sua compreensão acerca do papel da arte na formação da consciência política. Em 1965 viajou para Salvador, onde se aproximou de Jorge Amado e Carybé, ficou mais conhecido como ilustrador das capas dos romances de Jorge Amado, a exemplo da ilustração dos livros *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966) e *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água* (1976).

No entanto, o percurso da xilogravura no Cariri cearense não começou com a missão de Floriano Teixeira. Os primeiros registros de uso desta técnica de ilustração aparecem no jornal *O Rebate*, criado em 1909 para veicular a campanha de emancipação de Juazeiro em relação ao Crato. As imagens que aparecem neste periódico não possuíam autoria, serviam para ornamentar os textos de uma campanha que se encerrou em 1911, com a emancipação do povoado que passava por um processo de crescimento particular, motivado pelo fluxo deromeiros que chegavam todos os dias para visitar o Padre Cícero.

A devoção a Padre Cícero favoreceu a produção de ex-votos, medalhões, estátuas e de demais esculturas religiosas. Para o atendimento a esta demanda, bem como para a produção de utensílios domésticos (colheres de pau, cabos de espingarda, mesas, cadeiras, camas, apitos de passarinho) o artesanato se firma como ofício, mas também favoreceu o desenvolvimento de habilidades a serem utilizadas na produção de objetos de natureza simbólica. A xilogravura feita a partir da umburana (madeira de fácil corte), assim como a escultura religiosa se tornam trabalho, meio de sobrevivência, meio de expressão da fé e da fome, além de suporte da memória coletiva (CARVALHO, 1999, p.87).

A profusão de narrativas sobre o Padre Cícero e sobre a própria cidade, sua afirmação como lugar de realização de milagres, sonhos e profecias, se consagra como um dos repertórios mais recorrentes da literatura de cordel. Este gênero literário se difundiu em Juazeiro do Norte no início do século XX e favoreceu ao surgimento de autores, de editoras especializadas e de um público de leitores.

A partir da década de 1940, a Tipografia São Francisco passou a recorrer sistematicamente aos escultores de santos, também conhecidos como “imaginários” ou “fazedores de imagens” para a produção de ilustrações para as capas dos folhetos, pois a confecção das capas em clichê de zinco produzidas em Recife (técnica predominante entre as décadas de 1920 e 1940 na confecção das capas) tinha altos custos e, por causa da distância, também demoravam muitos dias para serem confeccionadas.

Estes motivos levaram a José Bernardo da Silva, proprietário da Tipografia São Francisco, a recorrer a Mestre Noza, Damásio Paulo da Silva, Manuel Lopes, José Imaginário, Walderedo Gonçalves, Antônio Batista e João Pereira da Silva para a confecção das capas dos folhetos a partir de matrizes em madeira, a exemplo do folheto *Os horrores da seca*, impresso na Tipografia São Francisco em 1942 onde a xilogravura foi utilizada como técnica de

ilustração. Além das capas dos folhetos, os xilógrafos desta primeira geração confeccionavam pequenas imagens para ilustrar capas de livros, a exemplo do *Lunário Moderno* (1945), novenários, almanaques e periódicos, tais como *O Cariri* (1931), *O Juazeiro* (1932), *O lavrador* (1934), *Guerra do Juazeiro* (1936) e *O pioneiro* (1953). (CARVALHO, 2014, p.64).

O processo de produção da xilogravura procura obedecer com fidelidade e precisão à encomenda para a capa do folheto, para um álbum ou para uma exposição numa galeria de arte. Embora o artista receba uma sugestão a ser obedecida, isto não o afasta da criação artística. A imitação e a imaginação andam juntas, como afirmou o xilógrafo José Caboclo:

Isso é o seguinte, a gente tem que fazer todo da imaginação. Mas vamos supor que a gente vê um rádio desse, né, quer dizer que a gente vai fazer ele na imaginação; tá certo que a gente está vendo ele, mas de qualquer maneira a gente faz pra depois aquilo dar a impressão de que aquilo realmente é um rádio. É isso que precisa. A gente não pode fazer uma plágiação (sic), porque é um negócio que é proibido num é, tem que fazer na imaginação, mas uma coisa que mais ou menos pareça, que todo mundo tenha logo a impressão que aquilo ali é o objeto que se fez (apud SARNO, 2006, p. 153).

O uso da xilogravura na formação do MAUC, no início da década de 1960, ocorreu num momento em que intelectuais, artistas e instituições vão buscar na chamada “arte popular” uma das expressões mais “autênticas” da cultura brasileira e a base da construção de uma identidade nacional, projeto que já se desenhava desde a década de 1930 com a Missão de Mário de Andrade ao Nordeste (GONÇALVES, 2002, p.17). É nestes termos que a literatura de cordel e a xilogravura passam a integrar projetos políticos e estéticos de base popular e receber um outro olhar de elites intelectuais e artísticas que no passado buscaram nas artes europeias modelos para a produção artística nacional.

É nesta perspectiva que a exposição *Bahia no Ibirapuera* acontece dentro da V Bienal Internacional de Artes de São Paulo, em 1959, quando uma xilogravura do folheto *Mariquinha e José de Sousa Leão* foi utilizada na produção do cartaz da exposição. Em 1960 o Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo realiza a exposição *Gravuras Populares do Nordeste* a partir do acervo do Museu de Artes da UFC e da coleção de Abelardo Rodrigues.

Em 1962 o artista plástico Sérvulo Esmeraldo encomendou a Mestre Noza, um dos gravadores “imaginários” de Juazeiro do Norte, a produção de uma Via Sacra em formato de álbum. As 14 xilogravuras da Via Sacra foram publicadas em Paris em 1965, como parte da exposição *Gravure Populaire Bresilienne*, apresentada na Biblioteca Nacional da França,

obtendo grande sucesso de público e crítica. Após esta exposição em Paris, outras exposições internacionais realizadas em Lisboa, Sevilha, Santiago, Basiléia e Madri, apresentaram gravuras produzidas em Juazeiro do Norte.

A partir de então essas imagens passam a ser reconhecidas internacionalmente em exposições etnográficas e de arte popular. No entanto, a despeito do reconhecimento como artista, Mestre Noza morreu em condições de extrema pobreza, assim como a maioria dos xilógrafos de sua geração (CASIMIRO, 2001, p.56).

Neste artigo, analiso uma imagem produzida a partir daquilo que denomino como uma artimanha da capacidade humana de se reinventar, que foram a produção dos Álbuns³ em xilogravuras. Os álbuns possuem um tamanho bem maior do que a capa dos folhetos e, em sua maioria, são produzidos a partir de encomendas de colecionadores, galeria e museus. No entanto, essas imagens além de possuírem formatos mais representativos, são séries temáticas onde as imagens em conjunto elaboram uma narrativa.

Tais imagens não são tomadas como expressões da beleza estética, mas expressões do pensamento, das emoções, do imaginário, dos sentidos atribuídos às experiências sociais historicamente situadas e documentação a ser privilegiada para produção historiográfica. As gravuras impressas são compreendidas como lugares de memórias e representações. Sobre os pequenos e grandes tacos em madeira são sulcadas recordações, experiências, permanências, vestígios, expectativas, desejos, indignação e denúncias, são recriações das relações sociais.

Este artigo, se detém especificamente na análise da xilogravura *Prece*, do álbum *Retirada* (1977), produzida pelo xilógrafo Stênio Diniz e pela artista plástica Mariza Viana, partindo do princípio de que a experiência social desses xilógrafos com seu ofício e os usos sociais dessa experiência por outros agentes deixou inúmeros vestígios que chegaram até nós, inclusive porque ainda hoje há um número expressivo de artistas em atuação no momento, confeccionando imagens para capas de folhetos de cordel e álbuns.

³ Álbuns são conjuntos de xilogravuras que trazem temas e motivos semelhantes. A produção de séries de gravuras apresentadas sob o formato de álbuns representou a autonomia da xilogravura em relação a literatura de cordel, no momento em que a literatura de cordel enfrentou uma grande crise no mercado editorial a partir da segunda metade dos anos 1960, com a retração das vendas e o fechamento de muitas editoras já consolidadas (a exemplo da Tipografia A Estrela da Poesia, de Manoel Camilo dos Santos e da Luzeiro do Norte, de João José da Silva). A produção de álbuns, todavia, não arrefeceu a xilogravura para as capas de folhetos. Ambos formatos continuam sendo produzidos concomitantemente.

As imagens são registros gravados na memória de seus produtores. O exame das xilogravuras do Cariri demonstra fortes vínculos entre as narrativas orais, transmitidas através das gerações e as narrativas visuais presentes nas capas dos folhetos e nos álbuns. A criação artística, na experiência da gravura no Cariri, traduz para o plano iconográfico as narrativas e pode ser conceituada como uma poética por meio de imagens.

Compreendo que é necessário alargar a noção do que se entende por lugares de memória e considerar o potencial que essas imagens possuem de permitir pensar diversas questões, tais como: a imagem como um dispositivo de memória, pensar como essas imagens estão inseridas numa temporalidade, seus usos por diversos agentes – artistas, instituições (museus, galerias), pesquisadores – bem como essa cultura material aponta para os significados simbólicos que os sujeitos atribuem às suas experiências e relações sociais.

Ao analisar esta arte praticada há gerações, sua continuidade ao longo do tempo, cabe interrogar como os próprios xilógrafos compreendem este ofício, o significado pessoal e social desta arte e que sentido atribuem às imagens que criam, como estas xilogravuras atuam como dispositivos de memória, entendendo o processo de criação artística como uma modalidade de expressão e de intervenção sobre o cotidiano e a vida social.

Na apreciação suscitada inicialmente para essa reflexão, identifiquei que existe uma problematização que atravessa toda produção de xilogravuras do Cariri e insiste em permanecer a essa proposta: a relação existente entre imagens, memórias, representações e temporalidades. Isso diz respeito às formas e temáticas recorrentes como (trabalho, religiosidade, cotidiano e política) que se perpetuam nas xilogravuras, ora como vestígios de experiências adquiridas com gerações passadas, ora como produto e *representação* que se manifesta através da necessidade de reprodução e sobrevivência desses artistas.

Sobrevivência que está relacionada a um tipo de estratégia que esses artistas têm de manter-se no mundo, ou como afirma Huberman, não é somente uma estratégia de sobrevivência, *mas uma forma de vivência, de estar no mundo, uma forma de narrar essas vivências. Sobre o que resta dessas vivências. Onde você pensa, onde não há nada, é onde existe a vontade de viver* (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.24). Desta forma, compreendemos, que toda produção socialmente situada num jogo de relações é política, assim como suas formas de sobre (vivências).

Nesse sentido, é possível pensar essas xilogravuras como representações *que cada grupo faz de si mesmo, portanto à sua capacidade de fazer com que se reconheça sua existência a partir de uma exibição de unidade* (CHARTIER, 1995, p.73). Desta forma, se faz necessário reconhecer a forma como esses artistas investem de sentido suas práticas, e como os espaços desses atores são permeados de articulações, portanto, de tensões.

A historiadora Ana Maria Mauad, percebe o objeto visual como possuidor de uma história e identifica este artefato e objeto da cultura material *associados a uma função social e à sua trajetória pelos tempos sociais* (MAUAD, 2016, p.37). Assim como os documentos escritos, *as imagens carregam fragmentos do passado que, ao serem complementados por imagens mentais* (MAUAD, 2016, p.34), ou seja, rotulam e classificam atribuindo sentido e significado àquilo que se observa.

Na xilogravura abaixo, identifico alguns elementos, para pensar a problemática na constituição da imagem. A xilogravura está relacionada a religiosidade que marca um tipo de temática na trajetória de produção dessas imagens.

A imagem é o preto no branco. O colorido é a ausência de luz (preto) na ausência de cor (branco), porque não há tonalidade que expresse dor e miséria. A xilogravura manifesta vários elementos fé, fome, miséria, e corpos vulneráveis.

Em Juazeiro do Norte, cidade de fluxo de romarias em torno da figura histórica do Padre Cícero, conhecida também como a *Meca nordestina*, o problema não é falta de reza, o espaço é considerado sagrado, trata-se do descaso. A imagem é produtora de sensibilidade porque é objeto de cognição e interação humana, ela induz a uma sensibilidade, isso porque, *entre o sujeito que olha e a imagem que elabora há muito mais que os olhos podem ver* (MAUAD, 1996, p.3). No *teatro das imagens* (DINIZ, 2017), é preciso gravar o espetáculo que impacta e denuncia sofrimento humano, onde interage o real e as memórias que trata da fome, vivenciado a cada ano de seca e denunciado pelo artista na forma de imagem que impacta alguns e se reproduz como disputa de memória. Para Didi-Huberman *existe um após-viver das imagens, essa capacidade que as formas têm de nunca morrer totalmente e de ressurgir lá, quando menos se espera* (HUBERMAN, 2002, p. 20).



Prece, 1977 - xilogravura, 0,29 X 0,22 m

Figura 1 Xilogravura *Prece* Autor Stênio Diniz Ano 1977

Em cena, o artista grava a encomenda (o que o outro quer que seja visto), grava o que vê (em seu entorno há miséria, sofrimento, dor), grava o que outro talvez veja, mas não quer que seja visto (a pluralidade de imagens sobre a paisagem do Nordeste), e grava aquilo que ele quer que o outro veja (sua subjetividade, suas emoções, sua imaginação). A imagem que acaba de gravar são os traços e vestígios de suas expectativas. Desta forma, outros elementos emergem nessas imagens, figuras relacionadas a religiosidade, mas também a elementos inseridos ao mundo do vivido, envoltas em memórias, experiências, embates e tensões.

Assim, as xilogravuras são um modo particular de composição mnemônica, que atua como dispositivo e suporte de recordações, lembranças e esquecimentos. São memórias gravadas na madeira e no papel que apontam para o campo das experiências que ocorreram no Cariri em outras temporalidades distintas, vivenciadas por gerações de artistas e pelo público, inseridos numa sociedade e cultura historicamente situadas.

Mesmo produzida para comercialização, as xilogravuras são artefatos com duplo poder de ação, isso porque, seca e fome são recorrências gravadas nas memórias e representadas

nas xilogravuras de Juazeiro, utilizadas como mecanismos de denúncias e sobrevivências (a xilogravura analisada é uma encomenda). São também sobreposições de experiências alheias *saturada de realidade* (KOSELLECK, 2006, p.312) que permanecem no tempo das imagens.

Dentro dessa discussão historiográfica sobre análise de imagens, importante refletir qual o lugar da categoria tempo histórico e da memória? Em *Estratos do Tempo* (2014), Reinhard Koselleck afirma que

Existem tempos históricos que transcendem a experiência de indivíduos e de gerações. Nesse caso, trata-se de experiências que já estavam disponíveis *antes* das gerações contemporâneas e que provavelmente continuarão a atuar depois do desaparecimento delas (KOSELLECK, 2014, p.24).

Nesta pesquisa, é possível perceber como o tempo atravessa a produção dessas xilogravuras. A exemplo das capas de cordéis e dos álbuns que tratam sobre padre Cícero que até hoje o milagre é atualizado em práticas e em símbolos. Essa iconografia religiosa busca dar sentido de permanência e continuidade a memória sobre o milagre. Há uma permanência de um tempo passado que se atualiza na memória e são transpostas na gravura. Esse passado atualizado, chamado de *experiência* por Koselleck na obra *Futuro Passado* (2016, p.309-310) são acontecimentos que;

foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, ou que não estão mais presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é preservada uma experiência alheia. Nesse sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias” (KOSELLECK, 2016, 309-310).

Nessa direção, a permanência dessas temáticas nas xilogravuras está associada a sobreposições de experiências alheias *do passado que se realiza no presente, através da memória, dos vestígios, das permanências* (BARROS, 2010, p.68). Assim como existe uma *expectativa* atrelado ao hoje, é *futuro presente*. Desta forma, esse tempo não é ingênuo: ele busca os sentidos de sua fixação; em suas ausências dá sinais de intencionalidades que podem estar relacionados ao momento oportuno de preencher uma ausência a que o tempo histórico não pode responder.

A questão se insere num tipo de reflexão histórica que perpassa a decifração de imagens como uso ilustrativo. Não se trata de perceber a imagem apenas como parte do cotidiano desses artistas, mas perceber essas xilogravuras como reflexo de códigos e mediações, além da representação tradicional. Existe uma memória que seleciona o que irá permanecer ou

ser silenciado, visto a memória ser seletiva e hierárquica. São tensões que se insere num campo da análise de imagem.

Desta forma, se faz necessário superar a visão ingênua de que as xilogravuras produzidas no Cariri, seja feita por encomendas ou produzidas habitualmente para consumo da região, se restringirem apenas ao mundo do cotidiano desses artistas ou para simplesmente conter o passado. É preciso estar atento ao conjunto dessas práticas, onde se insere objetos que não são inertes ou dóceis, mas “portadoras de significados, desejos, necessidades, apetites e pulsões (...) tais artefatos tem o potencial de produzir efeitos, gerar transformações, dispor de agência. Mais que isso, são integrantes da interação social” (MENEZES, 2012, p.256). Conforme ressalta o historiador Ronaldo Entler,

toda imagem é portadora do pensamento de seu autor e principalmente da cultura. Essa é uma afirmação tão óbvia quanto insuficiente, porque ofusca um universo de presenças descontínuas – e, portanto, também de lacunas – que compõem a imagem. (...) Se a imagem é um lugar de articulações, ela é também um lugar de conflitos: nela se cruzam autores, uma sociedade, um momento histórico, uma técnica, o objeto da representação e tantos outros olhares dedicados a ela ao longo do tempo e, assim, outras sociedades etc., coisas que não são necessariamente solidárias entre si na produção de um sentido comum (ENTLER apud SAMAIN, 2012, p. 133).

Nessa perspectiva se faz necessário refletir sobre a pluralidade das questões que se apresentam, mas principalmente compreender os benefícios que o conhecimento histórico obteria caso os historiadores observassem o potencial cognitivo que as imagens proporcionam para reflexão historiográfica.

Logo, este artigo, se insere como possibilidade para outras reflexões acerca da xilogravura e se contrapõe ao uso das imagens como meras ilustrações dos acontecimentos ou dos textos, como ocorre com relativa frequência em alguns livros de história. Trata-se de propor uma abordagem que *se apoia na noção de que não existe uma história por detrás das imagens, mas imagens que fazem história* (MAUAD, 2016) e pensar a arte da xilogravura como em suas relações com a sociedade e com os indivíduos que as produzem.

A pesquisa firma-se, portanto, como resultado desse diálogo de saberes em suas dimensões artísticas de produção, consumo, memórias, temporalidades, representações e comunicação onde estão implícitas relações humanas de trabalho e experiências, percebendo as imagens como produtoras de conhecimento e seus artistas como sujeitos ativos neste processo.

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: *Dossiê Warburg*. Tradução Cesar Bartholomeu. França: Ed. Descleé de Brouwer, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, vol.1 – *Pequena história da fotografia*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 91-107.

BRASIL. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Processo nº. 01450.008598/2010-20. Candidatura da literatura de cordel como patrimônio cultural imaterial. Brasília: Departamento de Patrimônio Imaterial, 2010.

BRASIL. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Memória da 17ª Reunião da Câmara do Patrimônio Imaterial realizada nos dias 22 e 23 de novembro de 2010. Brasília: Departamento do Patrimônio Imaterial, 2010.

CARVALHO, Gilmar de. *Madeira matriz*. Cultura e memória. São Paulo: Annablume, 1999.

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

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 3 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CASIMIRO, Renato. *Mestre Noza*. Recife: FUNDAJ, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: as artes de fazer*. 3. Ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. Imagens. In: BURGUIÈRE, André. (Org.) *Dicionário das Ciências Históricas*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993, p.405-408.

COIMBRA, Silvia; MARTINS, Flávia; DUARTE, Letícia. *O reinado da lua: escultores populares do Nordeste*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

DINIZ, Tereza Cândida Alves. *O teatro das imagens: a migração das formas e suas representações nas xilogravuras de Juazeiro do Norte (1968-1998)*. 2017. 169p. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Campina Grande -UFCG/PB.

DEBS, Sylvie. *Cinema e cordel: jogos de espelhos*. Fortaleza: Lume Filmes/Interarte, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2011.

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

GRANGEIRO, Cláudia Rejanne Pinheiro. *O Discurso Religioso na Literatura de Cordel de Juazeiro do Norte*. Crato: A Província Edições, 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

IGLESIAS, Maria Lúcia Diaz. *Xilogravura Popular Brasileira: Iconografia e Edição*. 1992. 223p. Dissertação (Mestrado em Comunicações, Jornalismo e Editoração). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *Art cultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan./jun. 2006.

KOSELLECK, Reinhart. *O conceito de História*. São Paulo: Autêntica, 2013.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed-PUC Rio, 2006.

KOSELLECK, Reinhart. *Estrados do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto – PUC-Rio, 2014.

LISSOVSKY, Maurício. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? Boletim do museu Paulista Emílio Goeldi. *Ciências Humanas*, v.9, n. 2, p. 305-322, maio/ago. 2014.

_____. Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro. Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP, nº 23 – 1º semestre de 2011.

MAUAD, Ana Maria. Como Nascem as Imagens? Um estudo de História Visual. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n.61, p.105-132, jul./dez.2014.

MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. *Revista Maracanan*. Rio de Janeiro, v.12, nº 14, pp. 33-48. 2016. Acesso: 10/05/2016.

MELO, Rosilene Alves de. *Arcanos do Verso: trajetórias da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História Visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.23, nº 45, 2003, p. 11-36.

NEMER, Sylvia. *Glauber Rocha e a literatura de cordel: uma relação intertextual*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2007.

O Rebate. Juazeiro do Norte, 1909-1911.

PAULA, Francisco Sebastião de. *Uma trajetória da xilogravura do Ceará*. 2014. 510f. Doutorado (Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais) – Universidade Federal de Belo Horizonte, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2014.

PORTELLI, Alessandro. *A morte de Luigi Trastulli e outros ensaios: Ética, memória e acontecimentos na História Oral*. São Paulo: Edições Unipop, 2013.

RAMOS, Everardo. *La gravure populaire au Brésil (XIXe-XXe siècle): du marché au marchand*. 2005. 2 vol. Tese (Doutorado em Estudos Brasileiros) – Université Paris X – Nanterre, Nanterre (França), 2005 (a).

RAMOS, Francisco Régis Lopes. *O meio do mundo: territórios do sagrado em Juazeiro do Padre Cícero*. 2000. 350f. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2000.

SAMAIN, Etienne. (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Unicamp, 2012.

SARNO, Geraldo. *Cadernos do sertão*. Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual, NAU, 2006.

SOBREIRA, Geová. *Xilógrafos do Juazeiro*. Fortaleza: Edições UFC, 1984.

TEMÓTEO, Jurandir Gonçalves. *A xilogravura de Walderêdo Gonçalves no contexto da cultura popular do Cariri*. João Pessoa: A Província Edições, 2002.