

VEREDAS NO GRANDE SERTÃO:**APORTES DA HISTÓRIA DA ARTE PARA O ESTUDO DA CRIAÇÃO POPULAR**

Everardo Ramos*

No mundo ocidental, o interesse pela cultura e arte populares se inicia na Europa a partir do fim do século XVIII, na confluência de dois movimentos de idéias. Por um lado, intelectuais e artistas começam a criticar a cultura e a arte eruditas, desenvolvidas no âmbito das academias. No campo artístico, o principal alvo dos ataques é a arte neoclássica, que passa a ser atacada em várias frentes: os românticos criticam seu racionalismo exagerado, que explicaria o caráter frio e calculado de suas obras; já no século XIX, os realistas condenam o artificialismo de suas fórmulas e regras de representação, tão distantes do mundo real; os nacionalistas, enfim, chamam a atenção para o caráter internacional das obras neoclássicas, que podiam ter as mesmas características independentemente de terem sido feitas em Paris, Londres ou Berlim. Por outro lado, com o progresso da Revolução Industrial e suas conseqüentes transformações sócio-culturais, surge um sentimento coletivo de nostalgia do passado, que estimula um culto ao mundo antigo, pré-industrial, onde a produção se dava de maneira essencialmente artesanal.

Nesse duplo contexto, as criações literárias e artísticas populares começam a se apresentar, para os críticos da cultura erudita e da estética neoclássica, bem como para os insatisfeitos com o novo mundo mecânico e industrial que se formava, como exemplos privilegiados de arte espontânea, autêntica, nacional e pura, merecendo assim uma atenção particular por parte de artistas e intelectuais (SCHAPIRO, 1941).

Esse interesse cresce muito e muito rapidamente, a ponto de estimular o surgimento, na metade do século XIX, de uma nova “ciência”, especialmente dedicada a estudar as manifestações culturais e artísticas das classes menos instruídas da sociedade: o folclore. Com um programa essencialmente nacionalista e um discurso profundamente romântico, os folcloristas passam, então, a registrar e descrever essas manifestações, considerando-as reveladoras da verdadeira alma de uma nação. Ao mesmo tempo, se propõem a proteger e preservar seu objeto de estudos, certos de que as produções populares são sempre vestígios de um passado artesanal e que estão constantemente ameaçadas de desaparecimento em meio às transformações do presente industrial (BELMONT, 2002).

* Professor de História da Arte na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Natal), Doutor pela Université Paris X – Nanterre (França).

As pesquisas de caráter verdadeiramente científico só surgiriam, no entanto, no século XX, no âmbito das modernas Ciências Sociais, da Antropologia em particular. Distanciando-se do discurso romântico e nacionalista dos folcloristas, busca-se, então, aprofundar a análise das produções populares, inserindo-as em seus respectivos contextos sociais. Dos ritos comunitários às festas urbanas, dos objetos utilitários às produções artísticas, todas as manifestações coletivas passam a ser elementos para se estudar as práticas e os comportamentos das classes menos favorecidas da sociedade, frequentemente consideradas subalternas e submissas. Introduzida e disseminada nas universidades, a abordagem antropológica se tornaria referência para os estudos sobre cultura popular, determinando ainda as formas de apresentação dessa cultura nos museus especializados que se multiplicam em diversos países (CANCLINI, 2003).

Nascidas na Europa, essas diferentes correntes de pensamento, do Romantismo à Antropologia, passando pelo Folclore, se espalharam pelo mundo de tradição ocidental, motivando e influenciando, em diferentes épocas e em diversos lugares, novas pesquisas sobre as criações populares. No Brasil, é possível desenhar uma linha que, atravessando os séculos XIX e XX, liga os nomes de José de Alencar, Sílvio Romero, Amadeu Amaral, Mário de Andrade, Luís da Câmara Cascudo, Renato Almeida, Florestan Fernandes e Édison Carneiro, como intelectuais que pesquisam a cultura e a arte populares sob influência – em maior ou menor grau – das idéias e das metodologias advindas da Europa (AYALA e AYALA, 1987; ORTIZ, 1992; SQUEFF e WISNIK, 1982; VILHENA, 1997).

Esse breve panorama dos estudos dedicados à arte popular ressalta, portanto, a ausência de trabalhos realizados sob o ponto de vista específico da História da Arte, tanto no Brasil, quanto na Europa. Sem se aprofundar nas razões que poderiam explicar essa ausência, o presente trabalho se interessará mais em analisar suas conseqüências, tentando mostrar a importância de uma abordagem especificamente histórica e artística para um maior conhecimento e uma melhor compreensão das criações populares. Para isso, será analisado o exemplo de uma produção em particular, a gravura popular brasileira.

O conhecimento sobre a gravura popular brasileira

No Brasil, as manifestações de interesse da cultura oficial pela gravura popular começaram na metade do século XX, quando intelectuais do Nordeste “descobriram” as ilustrações dos folhetos de cordel e passaram a promovê-la fora do universo da edição popular. Em 1949, o folclorista Théo Brandão publicou um artigo na imprensa de Maceió em que chamou a atenção para a obra de José Martins dos Santos, poeta que tinha improvisado xilógrafo para

ilustrar seus próprios folhetos. Três anos mais tarde, em 1952, surgiu o primeiro texto inteiramente dedicado ao tema, publicado na imprensa do Recife pelo então jovem escritor Ariano Suassuna (RAMOS, 2008). A essas iniciativas pioneiras se seguiram várias outras, na década de 1960, incluindo novos artigos em periódicos, textos para folders de exposição e prefácios de álbuns (iniciativas realizadas tanto no Brasil como no exterior), que fixaram os conhecimentos iniciais sobre a gravura popular, legitimando-a como nova categoria da arte brasileira (RAMOS, 2010a).

Esses conhecimentos se expandiram em novos estudos pontuais (SOBREIRA, 1984; LUYTEN, 1982; PONTUAL, 1970; e QUEIROZ, 1982) e, na década de 1990, em trabalhos mais aprofundados, desenvolvidos no âmbito de programas de pós-graduação de universidades brasileiras, por pesquisadores formados no campo das Letras e da Comunicação, que chegaram até a gravura através da literatura popular, graças às ilustrações dos folhetos de cordel (CAMPELLO, 1999; CARVALHO, 1998; HATA, 1999; IGLESIAS, 1992). Tais trabalhos analisaram capas de folhetos, álbuns de gravuras e gravuras independentes (estas últimas surgidas para atender ao novo mercado consumidor de “arte popular”), pondo em evidência as principais características das obras: a técnica artesanal da xilogravura, os temas ligados ao imaginário e ao cotidiano nordestinos e as imagens extremamente estilizadas, definidas muitas vezes como “primitivas” (il. 01). Também foram estabelecidas as biografias dos principais xilógrafos, chamando-se a atenção para suas origens sempre muito humildes e o fato de terem se iniciado na arte da gravura de forma improvisada, como autodidatas.

Este é o quadro que se apresentava quando a presente pesquisa foi iniciada, no âmbito de uma tese de Doutorado sobre a gravura popular brasileira, realizada em uma universidade francesa (RAMOS, 2005a). A intenção foi, então, abordar essa produção com os instrumentos da História da Arte, analisando os contextos de criação e as obras com os objetivos e métodos da disciplina. Sem poder relatar aqui todas as conclusões a que chegou essa tese, serão apresentadas aquelas que podem evidenciar a contribuição desse tipo de abordagem para o estudo da criação popular.

Redefinindo uma categoria

Desde o estudo de Liêdo Maranhão sobre as ilustrações e os ilustradores da literatura de cordel (SOUZA, 1981), sabia-se que a gravura popular tinha surgido nas primeiras décadas de século XX, nas capas dos folheto de cordel. No entanto, nem esse nem outros autores se propuseram a analisar com mais atenção as origens dessas obras e seus primeiros

desenvolvimentos, na primeira metade desse século. Assim, o conhecimento produzido sobre a gravura popular foi essencialmente produzido a partir das obras produzidas a partir de 1960, principalmente aquelas que, participando das diversas ações promovidas por intelectuais e instituições culturais (exposições, publicações, constituição de coleções, vendas), passaram a ser reconhecidas como “obras de arte”, servindo de referência para conceitos e definições.

O presente trabalho se propôs a estudar toda a gravura popular brasileira, desde suas origens até a produção mais contemporânea. Para isso, foram consultados diversos arquivos e acervos de instituições públicas e privadas, bem como de particulares, em diversas cidades brasileiras e estrangeiras¹. Dessa investigação exaustiva resultou a constituição de um importante corpus documental – representativo de diferentes momentos, lugares e tipos de obras – que permitem redimensionar a história da gravura popular no Brasil.

Em primeiro lugar, é preciso ressaltar a importância das ilustrações dos folhetos de cordel publicados na primeira metade do século XX, época em que essa produção ainda não tinha chamado a atenção dos estudiosos. Em Recife, berço e principal centro de edição do cordel nesse período, destacam-se as obras realizadas por um autodidata que ficaria esquecido das pesquisas sobre a gravura popular: Antônio Avelino da Costa, ou simplesmente Avelino, ilustrador oficial de João Martins de Athayde, maior editor de literatura de cordel nos anos 1930-1940, cujos folhetos eram distribuídos em todo Nordeste e, até, na região amazônica. Extremamente chamativas e atraentes, ocupando toda a capa do folheto com desenhos e grafismos variados, à maneira de outros tipos de impressos da época, tais ilustrações foram de fundamental importância para o sucesso das publicações de Athayde, retendo a atenção e seduzindo os compradores nas feiras e mercados populares (il. 02). E esse sucesso, por sua vez, contou muito para consolidar a importância da literatura de cordel no cenário cultural brasileiro (RAMOS, 2008b).

Por outro lado, é possível recuar ainda mais no tempo, para encontrar as verdadeiras origens da gravura popular, numa produção anterior aos folhetos de cordel. Trata-se dos

¹ Instituições públicas e privadas: Arquivo Público Estadual Jordão Emereciano (Recife), Biblioteca Amadeu Amaral (Rio de Janeiro), Biblioteca Central Zila Mamede-UFRN (Natal), Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel (Fortaleza), Bibliothèque nationale de France (Paris), Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), Fundação Casa de Rui Barbosa (Rio de Janeiro), Fundação Casa das Crianças de Olinda (Olinda), Fundação Joaquim Nabuco (Recife), Fundação Memorial Padre Cícero (Juazeiro do Norte), Instituto Cultural do Vale Cariariense (Crato), Instituto de Estudos Brasileiros-USP (São Paulo), Instituto do Ceará (Fortaleza), Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte (Natal), Musée d'Ethnographie (Neuchâtel), Museu da Imagem e do Som de Pernambuco (Recife), Museu da Imagem e do Som do Ceará (Fortaleza), Museu de Arte da Universidade do Ceará (Fortaleza), Museu Lauro da Escóssia (Mossoró). Arquivos e coleções privadas: Idelette-Muzart Fonseca dos Santos (Paris), Liêdo Maranhão de Souza (Olinda), Lívio Xavier Júnior (Recife).

periódicos de imprensa publicados no século XIX e nas primeiras décadas do século XX, em diferentes cidades do Nordeste, cujas ilustrações antecipam as que seriam utilizadas nos livrinhos de cordel, tanto em termos de técnica, quanto de temas e formas. É o que provam, por exemplo as xilogravuras satíricas, de estilo popular, publicadas em jornais políticos do Recife nos anos 1830-1840 (il. 03), que estão dentre os mais antigos exemplos de imprensa ilustrada no Brasil (RAMOS, 2009). Essas novas obras obrigam, então, a uma revisão conceitual o objeto de estudo: para além do folheto de cordel, a gravura popular corresponde, na verdade, em sua forma tradicional, à ilustração de impressos baratos de vários tipos, todos destinados a um público extremamente largo. Vê-se, portanto, que o exemplo brasileiro se aplica perfeitamente à definição corrente na Europa, onde a categoria “gravura popular” engloba ilustrações de diferentes impressos de grande circulação, publicados entre os séculos XVI e XIX (il. 04).

Assim, graças ao trabalho do historiador da arte, é possível revelar novas obras, novos autores e uma nova cronologia que permitem não apenas reescrever a história, mas também propor novas definições para a gravura popular no Brasil.

Princípios de criação popular

A maioria dos estudos sobre a gravura popular brasileira se concentrou em suas relações com a literatura de cordel e com o imaginário nordestino, ignorando ou abordando de maneira insuficiente suas especificidades enquanto manifestação artística, reveladora de processos criativos particulares. No âmbito da presente pesquisa, sem desconsiderar as importantes conclusões a que chegaram os estudos anteriores, privilegiou-se justamente o caráter especificamente artístico dessa gravura, analisando-se cuidadosamente as características internas das obras, tanto técnicas, quanto iconográficas e estilísticas, segundo os métodos comumente utilizados nos estudos de História da Arte.

Nessa nova perspectiva, as análises revelam dados novos e bastante significativos. Contrariamente à idéia que prevalece no senso comum, a gravura popular, realizada por autodidatas, não corresponde apenas a xilogravuras rústicas, representando temas regionais com formas primitivas, tal como se apresentam a maioria das obras realizadas na segunda metade do século XX (il. 01). Na primeira metade deste século, ela corresponde também às zincogravuras desenhadas por Avelino e gravadas, por processos mecânicos, nas gráficas bem equipadas do Recife, representando temas diversos (urbanos, poéticos, cômicos, segundo a própria variedade da literatura de cordel), em um estilo naturalista muito influenciado pela estética da caricatura (observe-se, por exemplo, os personagens com cabeça desproporcional em relação ao corpo, il.

02)². No mesmo período, mas em Juazeiro do Norte, no Ceará, outro grande centro de edição de cordel, a gravura popular corresponde, ainda, a obras extremamente refinadas, que imitam e copiam as obras do Recife, mas reproduzindo as imagens na madeira, já que as gráficas locais, rudimentarmente equipadas, não permitem realizar as zincogravura semi-mecânicas (il. 05).

Por outro lado, detendo-se com cuidado nas imagens produzidas, o olhar do historiador da arte revela elementos essenciais para se compreender melhor seus processos de criação. Um princípio de base se destaca: o da cópia de modelos prévios, oriundos de fontes diversas. Às vezes, tais modelos são apenas pressentidos, como é o caso das zincogravuras dos jornais licenciosos publicados no início do século XX, no Recife, que muito provavelmente copiam fotografias importadas da Europa, representando mulheres nuas e em poses estudadas (il. 06). Uma investigação exaustiva permite, no entanto, determinar com precisão outros modelos originais, como provam diversos exemplos de ilustração de folhetos de cordel, tanto em zincogravura como em xilogravura, cujas imagens são cópias fiéis de quadros eruditos, de folhinhas de oração, de periódicos da imprensa e, mesmo, de outras capas de folhetos de cordel³ (il. 07 e 08).

A prática recorrente e generalizada da cópia não significa, porém, que a criação popular se resume a uma reprodução estéril de modelos prévios, que impede qualquer análise estilística. Muitas vezes, detalhes na imagem copiada traem a mão de quem copiou, revelando assim mecanismos complexos de apropriação e transformação de modelos. Veja-se, por exemplo, as xilogravuras de Mestre Noza, do Ceará, que apresentam sempre personagens com o mesmo biótipo (boca pequena, nariz pontudo, grands olhos amendoados, corpo com pouquíssimos detalhes), mesmo quando a imagem é copiada de uma fotografia⁴ (il. 09). Por outro lado, as cópias sucessivas favorecem a modificação progressiva de uma imagem original, como mostra uma série de xilogravuras criadas sucessivamente a partir de uma fotografia, em que o motivo inicial – um casal abraçado que sorri e se mira, com um buquê de flores – vai se tornando cada vez mais estilizado, até que os dois personagens se tornam como gêmeos de traços idênticos (il. 10).

Interessa notar, ainda, que os processos acima definidos não são exclusivos da gravura popular brasileira, mas podem ser identificados também na gravura popular européia, como

² As ilustrações deste trabalho apresentam folhetos publicados na segunda metade do século XX, mas com gravuras realizadas na primeira metade deste século. As atribuições que forem indicadas nas legendas das ilustrações resultam de análises aprofundadas, realizadas no âmbito da tese de Doutorado (RAMOS, 2005a).

³ Os diversos motivos que explicam a prática da cópia na gravura popular são analisados em RAMOS (2005b), p. 91-129.

⁴ Vale salientar que a biografia de Mestre Noza ajuda a entender como se formou o estilo artístico expresso em suas gravuras, como foi analisado em outro estudo (RAMOS, 2010b).

atestam exemplos de cópia de modelos originais e de transformação desses modelos (il. 04). Essas situações tão semelhantes, em contextos cronológicos e geográficos tão distintos, possibilitam, assim, uma nova compreensão da criação popular em geral, ressaltando princípios que parecem guiar – mesmo que de forma inconsciente – o trabalho dos criadores populares.

Nova interpretações

Surgida, como categoria de pesquisa e investigação, em um momento de crítica à cultura erudita, a arte popular quase sempre foi considerada o avesso da arte oficial. Assim, se esta é pensada como uma manifestação perfeitamente fincada na história de uma sociedade, a arte popular é muitas vezes concebida como uma manifestação atemporal, cujas origens se perdem num passado longínquo e cuja evolução ocorre às margens dos fatos que fazem a História. Do mesmo modo, se desde o Renascimento a arte oficial é associada à criação individual de sujeitos autônomos, que reivindicam a autoria de suas obras e são reconhecidos por ela, as produções populares são definidas muitas vezes como criação coletiva, de sujeitos que compartilham técnicas, temas e estilos comunitários, trabalhando de maneira anônima. Enfim, enquanto a arte oficial é entendida como resultado dos progressos da civilização, devendo muito à noção de inovação, a arte vernacular é vista como naturalmente avessa à idéia de modernidade, seu destino sendo o de perpetuar modelos antigos e arcaicos, baseando-se exclusivamente na noção de tradição. Tais pressupostos nasceram com os folcloristas, no século XIX, mas até hoje perduram na maioria dos estudos sobre cultura e arte populares.

No caso da gravura popular brasileira, a esses pressupostos de base foram acrescentados outros, de ordem histórico-geográfica: além de expressar as características “inerentes” a toda arte popular, a gravura se explicaria também pelas condições sócio-culturais do local onde nasceu e se desenvolveu, o Nordeste brasileiro, região onde a recusa da modernidade e o apego ao atraso teriam provocado a manutenção de uma categoria tão arcaica quanto a xilogravura artesanal, de temas essencialmente regionais e formas predominantemente rústicas. As reflexões feitas em torno dessa produção, partindo do conceito de “identidade nordestina” como o avesso do cosmopolita, do industrial e do moderno (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999), serviram, então, para descartar as zincogravuras semi-mecânicas, com imagens não regionais e formas não rústicas, do movimento de valorização e promoção da gravura popular na segunda metade do século XX (RAMOS, 2010a).

A presente pesquisa vem, no entanto, contrariar esses significados. Não é correto associar a arte popular em geral, e a gravura popular brasileira em particular, apenas ao que se enquadra

nos conceitos definidos pelos folcloristas desde o século XIX e pelos construtores da identidade nordestina no século XX. Essa arte e essa gravura não correspondem apenas ao artesanal, ao regional, ao anedótico, ao rústico, ao naif, ao primitivo. Superando limitações materiais e simbólicas, improvisando meios e recursos, elas podem perfeitamente se inserir no curso da História, perpetuando técnicas, temas e formas do passado, mas também se abrindo ao novo e incorporando os frutos da modernidade, sob a ação individual, criativa e transformadora dos criadores populares. Essa capacidade de adaptação, essa liberdade de poder estar entre o antigo e o atual, entre o individual e o coletivo, entre o único e o múltiplo seria mesmo uma das principais características dessa arte e de seus artistas.

Como veredas num grande sertão, os objetivos e métodos da História da Arte representam, portanto, novas alternativas e novas perspectivas para o estudo das produções populares, possibilitando um redimensionamento – tanto histórico, quanto artístico – de obras e autores que se desenvolvem às margens do sistema oficial, mas inteiramente integrados na dialética da criação.

Referências bibliográficas:

- AYALA, Marcos; AYALA, Maria Inez Novais. **Cultura popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 1987.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A invenção do nordeste e outras artes**. Recife/São Paulo: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana/Cortez Editora, 1999.
- BELMONT, Nicole. Folklore. **Encyclopædia Universalis**, Paris, vol. 9, p. 519-526, 2002.
- CAMPELLO, Carlos Francisco Barreto. O Processo de Produção de Gravuras Populares: a Contribuição de Dila. 1999. Dissertação (Mestrado em Administração Rural e Comunicação Rural) – Universidade Federal Rural de Pernambuco-UFRPE, Recife.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CARVALHO, Gilmar de. **Madeira Matriz: Cultura e Memória**. 1998. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC, São Paulo
- CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, p.179-192, 1995.
- HATA, Luli. **O Cordel das Feiras às Galerias**. 1999. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas-UNICAMP, Campinas.

IGLESIAS, María Lucía Díaz Iglesias. **Xilogravura Popular Brasileira: Iconografia e Edição**. 1992. Dissertação (Mestrado em Artes), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo-USP, São Paulo.

LUYTEN, Joseph M. A xilogravura popular brasileira e suas evoluções. In: PELLEGRINI FILHO, Américo. **Antologia de Folclore Brasileiro**. São Paulo: EDART, 1982.

ORTIZ, Renato. **Cultura popular: românticos e folcloristas**. São Paulo: Olho d'água, 1992.

PONTUAL, Roberto. Notas sobre a xilogravura popular brasileira. **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, n. 8, p.p. 53-58, outubro, 1970.

QUEIROZ, Jeová Franklin de. A xilogravura nordestina. In: LOPES, Ribamar (org.). **Literatura de Cordel**. Fortaleza: Banco do Nordeste, 1982.

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, Everardo. **Du marché au marchand. La gravure populaire brésilienne**. Gravelines (França): Musée du dessin et de l'estampe originale, 2005 (b).

RAMOS, Everardo. Ariano Suassuna e a gravura popular brasileira ou a (de)formação de um pensamento crítico. Em ZACCARA, Madalena; PEDROSA, Sebastião (orgs.). **Artes visuais: conversando sobre**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008 (a).

RAMOS, Everardo. Ilustrações de Folhetos de Cordel: o Romance dos Esquecidos ou a Peleja do Popular com o Moderno. Em NEMER, Sylvia (org.). **Recortes contemporâneos sobre o cordel**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008 (b).

RAMOS, Everardo. Origens da imprensa ilustrada brasileira (1820-1850): imagens esquecidas, imagens desprezadas (republicação). **Escritos**: Revista do Centro de Pesquisa da Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, v. 3, pp. 285-309, 2009.

RAMOS, Everardo. Do mercado ao museu: a legitimação artística da gravura popular. **Visualidades**: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, Faculdade de Artes Visuais, UFG, Goiânia, V. 8, nº 1, pp. 39-56, 2010 (a).

RAMOS, Everardo. Ser ou não ser: a invenção do artista na gravura popular. In: Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual, III, 2010, Goiânia. **Anais do III Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual**. Goiânia: UFG/FAV/PPGCV, 2010 (b). CD-ROM.

SCHAPIRO, Meyer. Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté. **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Londres, v. 4, n. 3/4, p. 164-191, Abril 1941 – Julho 1942.

SOBREIRA, Geová. **Xilógrafos do Juazeiro**. Fortaleza: Edições da Universidade Federal do Ceará, 1984.

SOUZA, Liêdo Maranhão de. **O Folheto Popular. Sua Capa e seus Ilustradores**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1981.

SQUEFF, Ênio e WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense 1982.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947 – 1964**. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

LEGENDAS DAS ILUSTRAÇÕES:

S. l.: sem lugar de edição

S. ed.: sem editor

S. d.: sem data de edição

Col.: coleção ou acervo

As atribuições aparecem [entre colchetes]



II. 01. Ilustrações de folhetos de cordel:

- a. Xilogravura de J. Borges. In: *Discussão dum fiscal com uma fateira*. Bezerros: Folhetaria Borges, s. d. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).
- b. Xilogravura anônima. In: *Segunda queixa de Satanás a Cristo sobre a corrupção no mundo*. S. l.: Vicente Vitorino de Melo, s. d. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).
- c. Xilogravura de Dila. In: *Senhô Ferreira e o Negro Furacão*. Caruaru: Folhetaria Borges, s. d. Col. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).
- d. Xilogravura anônima. In: *Dalvina a Moça que teve o filho do Diabo*. Guarabira: J. A. Pontes, 1973. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).

II. 02. Ilustrações de folhetos de cordel:

- a. Zincogravura [de Avelino]. In: *A cura da quebradeira*. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, s. d. Col. Instituto de Estudos Brasileiros/USP (São Paulo).
- b. Zincogravura [de Avelino]. In: *Ai se o passado voltasse*. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1954. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).
- c. Zincogravura [de Avelino]. In: *O estudante que se vendeu ao Diabo*. Juazeiro do Norte: Filhas de J. Bernardo da Silva, 1978. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).
- d. Zincogravura [de Avelino]. In: *O casamento do calangro*. Juazeiro do Norte: Filhas de J. Bernardo da Silva, 1980. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).



II. 03. Ilustrações de periódicos:

- a. Xilogravura anônima. In: *O Carcundão*. Recife, 25/04/1831. Col. Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro).
- b. Xilogravura anônima. In: *O Gallego*. Recife, 15/12/1849. Col. Arquivo Público Estadual Jordão Emereciano (Recife).
- c. Xilogravura anônima. In: *Marmota*. Recife, 12/04/1844. Col. Arquivo Público Estadual Jordão Emereciano (Recife).
- d. Xilogravura anônima. In: *Marmota*. Recife, 24/04/1844. Col. Arquivo Público Estadual Jordão Emereciano (Recife).

II. 04. Ilustrações de impressos populares europeus:

- a. Xilogravura anônima. In: *Exemplaire punition du violement et assassinat commis par François de la Motte (...)*. S. l., s. ed., 1607. Col Bibliothèque Nationale de France (Paris).
- b. Xilogravura anônima. In: *La triste et lamentable complainte du Capitaine La Quinte (...)*. Douai, s. ed., 1608. Col Bibliothèque Nationale de France (Paris).
- c. Calcogravura anônima. In: *Charles Philippe Comte d'Artois*. Paris: Basset, [entre 1815 e 1824]. Col. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Marselha).
- d. Xilogravura anônima. In: Sem título. Nantes: s. ed., s. d. Col. Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Marselha).



II. 05. Ilustrações de folhetos de cordel:

- a. Xilogravura de [Damásio Paulo]. In: *História de Juvenal e Leopoldina*. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, [anos 1950]. Col. Museu de Arte da Universidade do Ceará (Fortaleza).
- b. Xilogravura de [Damásio Paulo]. Antiga ilustração do folheto *História de João de Calais*. S. d. Col. Museu de Arte da Universidade do Ceará (Fortaleza).
- c. Xilogravura de [João Pereira da Silva]. Antiga ilustração do folheto *Lourival e Eunice*. S. d. Col. Museu de Arte da Universidade do Ceará (Fortaleza).
- d. Xilogravura de [João Pereira da Silva]. In: *Historia de Carlos e Adalgiza*. Juazeiro do Norte: J. Bernardo da Silva, 1956. Col. Museu de Arte da Universidade do Ceará (Fortaleza).

II. 06. Ilustrações de periódicos:

- a. Zincogravura de Benevenuto Teles. In: *O Quengo*. Recife, 08/05/1903. Col. Arquivo Público Estadual Jordão Emereciano (Recife).
- b. Zincogravura anônima. In: *O Periquito*. Recife, 08/01/1902. Col. Arquivo Público Estadual Jordão Emereciano (Recife).
- c e d. Fotografias eróticas francesas do início do século XX. Obtidas em <http://1900.acextreme.com> (acesso em 15/10/2011)



II. 07. Exemplos de cópias de imagens:

- a. Edmund Blair Leighton. *The Accolade*. Óleo sobre tela, 1901. Col. Particular.
- b. Zincogravura [de Avelino]. In: *A pérola sagrada*. Juazeiro do Norte: Filhas de J. B. da Silva, 1976. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).
- c. Fotografia. In: *O Dia*. Rio de Janeiro, 18/06/1977. Col. particular.
- d. Xilogravura de José Costa Leite. In: *O Monstruoso crime de Serginho, em Bom Jesus de Itabapoana, Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Apolônio Alves dos Santos, 1977. Col. particular.

II. 08. Exemplos de cópias de imagens:

- a. Zincogravura anônima. In: *História Sagrada – As sete espadas de dores de Maria Imaculada*. Campina Grande: Estrela do Oriente, 1976. Col. particular.
- b. Xilogravura de Antônio Batista Silva. In: *Novena do Desterro de Jesus, Maria e José*. S. l: s. ed., s. d. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).
- c. Folhinha de oração. *Nossa Senhora do Perpétuo Socorro*. [São Paulo]: Paulinas, s. d. Col. particular.
- d. Xilogravura de João Pereira da Silva. Antiga ilustração de folheto não identificado. S. d. Col. particular.



II. 09. Ilustrações de folhetos de cordel:

- a. Zinco gravura anônima. In: *As grandes aventuras de Armando e Rosa conhecidos por “Côco Verde” e “Melancia”*. Juazeiro do Norte: Filhas de J. B. da Silva, 1976. Col. particular.
- b. Xilogravura de Mestre Noza. Antiga ilustração de folheto não identificado. S. d. Col. particular.
- c. Xilogravura de [Mestre Noza]. In: *O encontro da velha que vendia tabaco com o matuto que vendia fumo*. S. l.: s. ed., s. d. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).
- d. Antiga ilustração de folheto não identificado. S. d. Col. particular.

II. 10. Ilustrações de folhetos de cordel:

- a. Zinco gravura anônima. In: *História de Paulino e Madalena*. Juazeiro do Norte: Filhas de J. B. da Silva, 1977. Col. Biblioteca Central Zila Mamede (Natal).
- b. Xilogravura anônima. Antiga ilustração de folheto não identificado. [Antes de 1960]. Col. Museu da Universidade do Ceará (Fortaleza).
- c. Xilogravura anônima. In: *Lourival e Teresinha*. S. l.: s. ed., s. d. Col. particular.
- d. Xilogravura anônima. Antiga ilustração de folheto não identificado. [Antes de 1960]. Col. Museu da Universidade do Ceará (Fortaleza).