

Historiografia da xilogravura caririense: um recorte histórico para indicadores de novos estudos acadêmicos em Design

Isaac Brito Roque

Universidade Federal do Cariri (UFCA)
<http://lattes.cnpq.br/1737273631287056>
isaac.brito@ufca.edu.br

Rita Aparecida da Conceição Ribeiro

Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG)
<http://lattes.cnpq.br/5074309517644166>
rita.ribeiro@uemg.br

Resumo

O presente estudo explora a xilogravura caririense como uma expressão cultural única do Nordeste brasileiro, vinculada à literatura de cordel e à construção da memória gráfica nacional. Por meio de uma revisão bibliográfica, o trabalho identifica lacunas acadêmicas e propõe indicadores para novas pesquisas, especialmente no campo do Design, ressaltando as interseções entre cultura popular, preservação de patrimônio e práticas decoloniais. A análise enfatiza a importância de preservar e valorizar essa prática artística, considerando sua relevância histórica e simbólica.

Palavras-chave

Xilogravura caririense; memória gráfica; Design; cultura popular; decolonialidade

Historiography of Cariri Woodcut: A Historical Overview as a Basis for New Academic Studies in Design

Abstract

This study explores the Cariri woodcut as a unique cultural expression of the Brazilian Northeast, closely linked to cordel literature and the construction of national graphic memory. Through a literature review, the work identifies academic gaps and proposes indicators for further research, especially in the field of Design, highlighting the intersections between popular culture, heritage preservation, and decolonial practices. The analysis emphasizes the importance of preserving and valuing this artistic practice, considering its historical and symbolic significance.

Keywords

Cariri woodcut; graphic memory; Design; popular culture; decoloniality

1. Introdução

A xilogravura caririense¹ constitui uma expressão cultural de grande relevância no cenário artístico brasileiro, intrinsecamente ligada à literatura de cordel e à identidade do Nordeste. Reconhecida tanto por sua estética única quanto pelo valor simbólico que carrega, a prática enfrenta desafios significativos relacionados à preservação, à valorização de seus artistas e práticas. A partir dessa perspectiva, o presente trabalho tem como objetivo geral realizar um recorte bibliográfico que identifique lacunas na literatura existente e aponte indicadores para pesquisas acadêmicas, especialmente no campo do Design.

Com foco interdisciplinar, a investigação considera a xilogravura como um ponto de convergência entre história, memória gráfica, cultura popular e práticas de Design. A metodologia utilizada baseia-se em uma revisão bibliográfica de obras acadêmicas e históricas relacionadas ao tema, buscando traçar um panorama das discussões já realizadas e identificar áreas que demandam maior aprofundamento. A análise também se propõe a destacar a relação da xilogravura com processos decoloniais, de preservação de patrimônio e de valorização da memória cultural no contexto contemporâneo.

Por meio dessa abordagem, espera-se contribuir para o fortalecimento do diálogo entre o Design e a cultura popular, explorando caminhos para preservar e inovar a prática da xilogravura caririense. Ademais, este estudo pretende oferecer subsídios para que pesquisadores de diversas áreas desenvolvam novas perspectivas teóricas e práticas sobre o tema, garantindo que essa expressão cultural continue a representar a riqueza e a diversidade do patrimônio nordestino.

Como a pesquisa faz um recorte histórico, não há a pretensão de se fechar em um determinado conjunto de referências bibliográficas, assim como não convém cometer a injustiça de renegar outros assuntos e personagens possivelmente relevantes para o objetivo proposto. Entende-se que, por se tratar de um tema complexo, os riscos de abandonar argumentos apropriados e indicativos importantes podem acontecer. Dessa forma, espera-se sugerir aprofundamento analítico em algumas lacunas identificadas a partir de uma base teórica específica.

2. Gravura em Madeira

Iniciaremos com uma breve diferenciação dos termos xilogravura e xilografia em razão do seu uso recorrente neste texto. Segundo Costella (2006), a etimologia da palavra xilogravura se estrutura a partir de *xilon* (ξύλον), que significa madeira em grego, e por *grafó* (Γραφω), também do grego, que significa gravar ou escrever. Portanto, xilogravura é uma gravura feita com uma matriz de madeira e a

¹ Essa região metropolitana é, atualmente, composta por nove municípios: Juazeiro do Norte, Crato, Barbalha, Jardim, Missão Velha, Caririçu, Farias Brito, Nova Olinda e Santana do Cariri. Sua área total é de 5.456,01 Km². Dados disponíveis em: <https://www.cidades.ce.gov.br/regiao-metropolitana-do-cariri/>

xilografia é a técnica pela qual são realizadas as matrizes de madeira para a impressão destas xilogravuras.

Ainda de acordo com Costella (2006), a *impressão em relevo* é caracterizada pela transferência de tinta para o suporte (papel ou outro material) a partir das partes salientes da matriz, enquanto as áreas rebaixadas permanecem sem tinta. A matriz é criada a partir do rebaixamento de áreas específicas do material, de modo que as partes altas correspondem às áreas impressas e as baixas, ao branco do suporte. Técnicas como xilografia, tipografia, galvanoplastia, clichê e linoleografia exemplificam este processo. O mecanismo básico dessa técnica é similar ao dos carimbos, que transferem tinta das áreas em relevo ao serem pressionados contra o suporte.

Um aspecto essencial na técnica da xilogravura está na forma como a madeira é extraída, resultando em diferentes tipos de matrizes, cada uma com características específicas para o manejo. Para Costella (2006), o primeiro tipo é a *xilografia de fio* (Figura 1), na qual a madeira é cortada verticalmente ao longo do caule. Essa matriz apresenta maior dificuldade de corte quando o trabalho é realizado contra os fios da madeira, permitindo resultados variados conforme a textura e o efeito desejados. Já o segundo tipo, a *xilografia de topo*, utiliza cortes transversais em madeiras mais densas e duras. Esse método facilita o uso dos instrumentos, pois a orientação dos cortes não interfere no processo e o nível de detalhes são alcançados sem dificuldades. Os principais tipos de madeira utilizados no Brasil são: peroba, ipê, pau-marfim, pereira, macieira, laranjeira, goiabeira, entre outras. Ferreira (1994) aponta que no nordeste brasileiro são utilizadas diferentes madeiras (pinho-de-riga, pinho-do-pará e o cedro) e diferentes aproveitamentos (caixões de vinho ou de querosene). Além destes, Ferreira (1994) ainda destaca a casca de cajá e a imburana-de-espinho, este último sendo o mais utilizado pelos gravadores da região do cariri cearense devido à sua versatilidade e qualidade na talha. Entre os instrumentos mais utilizados pelos gravadores nordestinos, substituindo as goivas e buris, estão ferramentas rudimentares como o canivete, o estilete feito de armação de guarda-chuva e o prego.

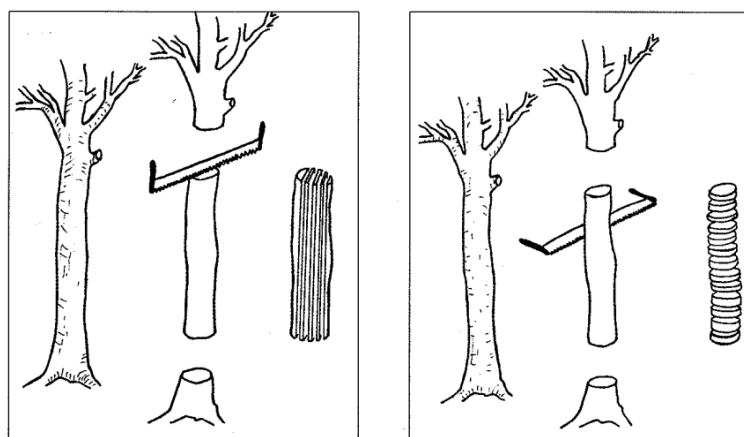


Figura 1- Representação do corte de madeira em tábuas para xilografia ao fio e de topo.

Fonte: Antonio F. Costella, *Introdução à Gravura e à sua História*, p. 30.

3. A xilogravura no contexto internacional

A origem da xilografia é incerta, mas acredita-se que tenha começado com impressões em tecidos antes de ser aplicada ao papel. De acordo com Costella (2006), a xilogravura em papel mais antiga conhecida ilustra o *Sutra Diamante*, editado por Wang Chieh na China em 668. Na Europa dos séculos XIV e XV, a técnica foi amplamente utilizada para produzir imagens sacras e cartas de baralho em papel ou pergaminho. Contudo, Ferreira (1994) considera mais provável que a técnica da xilogravura tenha

surgido na Índia, exportada na forma de estofos estampados. Isso certamente reforça a incerteza quanto a origem da xilogravura.

Para Costella (2006), no Japão, a Escola *Ukyo-e* (séculos XVII-XIX) libertou a xilografia dos livros, produzindo gravuras avulsas e coloridas que refletiam o cotidiano, destacando artistas como *Utamaro Kitagawa* (1753-1806) *Hokusai Katsushika* (1760-1849) e *Hiroshige Ando* (1797-1858). Na Europa do século XIX, a xilografia de topo, popularizada por Thomas Bewick, dominou a ilustração editorial, mas relegou os xilógrafos ao anonimato, destacando mais os desenhistas, como *Gustave Doré* (1833-1883) [Figura 2]. No século XX, a xilografia utilizada foi substituída pelo clichê metálico, mas renasceu como expressão artística, especialmente com artistas como *Vallotton*, *Gauguin* e *Munch*, que valorizaram o contraste dramático entre preto e branco, retomando a madeira ao fio como principal suporte.



Figura 2-Xilogravura desenvolvida por Gustave Doré para o livro *Divina Comédia* de Dante Alighieri.

Fonte: <https://www.artpassions.net/dore/dore.html>

A princípio, a xilografia alcançou patamares artísticos significativos no Renascimento com *Albrecht Dürer*, cujas obras, como a série *O Apocalipse* (Figura 3), exploraram as potencialidades da madeira, influenciando expressamente a ilustração alemã. Enquanto isso, na Itália, mais precisamente em Veneza e Florença, destacaram-se na xilogravura ornamental, especialmente na produção de livros. Mas com o surgimento da gravura em metal, a técnica em madeira perdeu espaço na Europa do século XVI, pois o metal permitia um maior nível de detalhamento (Costella, 2006).



Figura 3 - Os quatro Cavaleiros, da série O Apocalipse - Albrecht Dürer (1498-9)
Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336215>

De acordo com Costella (2006), com o aperfeiçoamento de clichês metálicos a produção gráfica garantiu a industrialização em larga escala de livros e periódicos, como jornais e revistas. Isso frequentemente priorizou a quantidade em detrimento da qualidade, como processo intrínseco ao início da Revolução Industrial. Entretanto, reagiram na Inglaterra e na Europa as *private presses*, que foram gráficas independentes que visavam produzir livros de alta qualidade, ignorando o lucro como objetivo principal e preocupando-se com o rigor estético e funcional dos produtos. Essas oficinas, como a *Kelmscott Press* de *William Morris* e a *Eragny Press* de *Lucien Pissarro*, financiavam xilógrafos, desenhavam fontes exclusivas e imprimiam com esmero, atendendo a um seleto grupo de bibliófilos dispostos a pagar preços elevados por edições limitadas. Como veremos mais a frente, esse tipo de rigor gráfico até hoje é valorizado, sobretudo para satisfazer um público que exige uma qualidade superior dos seus objetos de consumo literário.

4. Xilogravura no Brasil

Na definição de Costella (2006), a xilografia no Brasil começou tardiamente e, no início, foi associada aos carimbos indígenas para pintura corporal e depois à Impressão Régia, instalada com a chegada da família real portuguesa em 1808. No século XIX, a xilografia de topo foi amplamente utilizada para ilustrações, anúncios e impressos comerciais, mas acabou sendo substituída pelo clichê metálico, considerado uma tecnologia superior. Entre o século XIX e XX se destacou Adolf Kohler (último mestre da xilografia de reprodução) e pioneiros da xilogravura artística como Lasar Segall, Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo. A partir destes a arte brasileira na xilogravura evoluiu com nomes marcantes, incluindo Marcelo Grassmann, Fayga Ostrower, Maria Bonomi, entre outros, consolidando a técnica no cenário artístico nacional.

A partir do início do século XX surgem as xilogravuras populares, intensamente ligadas à literatura de cordel, produzidas nas oficinas tipográficas e associadas aos cantadores nordestinos. A literatura de cordel nordestina, marcada por sua forte oralidade e pela tradição do repente, consolidou-se como um gênero literário singular. A popularidade das histórias cantadas e declamadas impulsionou a produção de folhetos impressos, que, ao se profissionalizarem, adotaram estruturas mais padronizadas e temáticas recorrentes. Essa literatura, marcada por rimas, métricas e melodias, adaptou elementos da

tradição europeia à realidade nordestina, criando um *corpus* clássico e tradicional. Temas como o cangaço e a religiosidade popular, especialmente ligada a Padre Cícero, tornaram-se centrais nos ciclos temáticos da literatura de cordel, contribuindo para a construção de uma identidade cultural regional. Com base nisso, Carvalho (1995, p.149) aponta os principais precursores deste fenômeno cultural:

O estabelecimento de casa editoriais mais próximas das corporações medievais de ofício, embora imbuídas do aspecto capitalista do lucro, deu um forte impulso a esta atividade. Pode-se falar no pioneirismo de Leandro Gomes de Barros, em Recife e de Chagas Batista, na Paraíba, como organizadores de um *corpus* e definidores de um formato que a editoração popular passaria a adotar. O impulso maior veio de João Martins de Athayde, em Recife, competindo com a Editora Guajarina, de Belém do Pará pelo promissor mercado que englobava Norte e Nordeste do País.

Segundo Bezerra (2023), Leandro Gomes de Barros dedicava-se à criação dos textos, enquanto as gráficas-editoras eram responsáveis pela produção material dos folhetos, incluindo a elaboração de capas sofisticadas, muitas vezes adornadas com zincogravuras. Mas em 1918 o poeta morreu e em 1921 seu acervo literário foi vendido pela viúva Venustiniana Eulália de Souza para João Martins de Athayde. Também poeta, Athayde escreveu e imprimiu inúmeros folhetos de cordéis em sua própria gráfica-editora na cidade de Recife. Mas após sua saúde debilitada, decidiu vender todos os seus equipamentos e acervo literário à José Bernardo da Silva, em 1949 para a cidade de Juazeiro do Norte. A partir de então, Juazeiro do Norte viria a se tornar a maior produtora de folhetos de cordéis e de xilogravura do Brasil.

Embora a produção de xilogravuras fosse comum, a zincogravura já era a tecnologia mais avançada na produção de imagens, mas o seu uso ainda era inviável na maioria das cidades do interior. Conforme Carvalho (1995), a dependência de matrizes em zincogravura, com suas características fotográficas e desenhos precisos, mas também com um processo de produção lento e dependente das capitais Fortaleza e Recife, impulsionou uma mudança na produção dos folhetos de cordel. A busca por maior agilidade e autonomia levou à contratação de artesãos locais, especializados na técnica xilográfica. Essa decisão não apenas acelerou a produção, mas também permitiu uma exploração mais profunda do imaginário local, uma vez que os artesãos estavam mais familiarizados com a cultura regional e podiam criar imagens mais representativas. A partir de então, destacaram-se importantes mestres em Juazeiro do Norte, como Noza (Costa Nick), Walderêdo Gonçalves, Antônio Batista, Damásio Paula, Manoel Lopes e João Pereira. Mais à frente, estes ganharam seguidores, tais como: Stênio Diniz, Abraão Batista, Francorli, José Lourenço, entre outros, que dedicaram seus trabalhos não apenas à xilogravura de cordel, mas também às matrizes de maior tamanho, destinadas aos espaços de decoração e coleções artísticas.



Figura 4 - Da esquerda à direita: Mestre Noza, Walderêdo Gonçalves, Stênio Diniz e Abraão Batista.

Fonte: Autoral

5. Cultura Popular e Erudita

Levando em consideração o estudo de Domingues (2011), a definição de cultura popular é multifacetada e complexa. Com base num conjunto de apontamento teóricos diversos, o autor afirma que a ideia de que cultura popular e cultura de elite não podem ser separadas de forma rígida e polarizada tem ganhado aceitação na historiografia, evidenciando que ambas se intercomunicam, são mutáveis e moldadas por mediações e contextos históricos específicos. Embora seja necessário desconstruir o conceito de cultura popular em sua dualidade culto/popular, ilustrado/rude, refinado/arcaico, moderno/tradicional, letrado/oral, é necessário levar em consideração as relações críticas e políticas que envolvem estes interesses antagônicos entre cultura hegemônica e/ou dominante. Portanto, Domingues (2011) considera de forma geral, que os autores investigados viam a cultura popular como um processo dinâmico, plural e multifacetado, em constante transformação. Ela pode ser interpretada tanto como uma forma de resistência à ideologia dominante quanto como um reflexo dessa dominação, resultando de uma relação de tensão entre os interesses das elites e das classes populares, caracterizando-se como algo híbrido, ambíguo e dissimulado.

Com intuito de relacionar a cultura popular e erudita, baseamo-nos na tese de Francisco Sebastião de Paula (2014). Segundo o autor, a distinção entre essas culturas está frequentemente associada ao refinamento e à elegância, características atribuídas às elites que possuem maior acesso à educação formal e aos bens culturais. Em contraste, as manifestações populares são muitas vezes consideradas “toscas” ou autodidatas, sendo rotuladas com base em critérios estéticos e geográficos. Trabalhos provenientes de pequenas cidades ou áreas rurais, por exemplo, são comumente classificados como populares, independentemente de suas qualidades artísticas.

Paula (2014) argumenta ainda que esses preconceitos em relação às produções populares resultam em uma negligência quanto ao reconhecimento de sua alta qualidade estética, como se a cultura fosse um monopólio das elites e a arte popular só pudesse existir em contextos rurais. Essa visão, segundo o autor, reforça concepções limitadoras e excludentes.

A esse respeito, alguns autores referenciados neste trabalho falam em relação ao gosto popular diante das xilogravuras, apontando ser um argumento recorrente. Porém, destacaremos aqui o relato de Jeová Franklin (2007). O autor menciona que:

[...] a xilogravura enfrentava resistência do público tradicional do folheto popular. A imagem tosca na capa dos livretos importantes sofria rejeição. O sertanejo a admitia apenas nas histórias de pejejas, lutas, fatos ou boatos de grande repercussão que não poderiam ser retratados por processos fotográficos. Era comum o comentário maldoso contra alguém: fulano é feio como capa de cordel. (Franklin, 2002, p.07)

De outra maneira, Franklin (2002, p.7-8) cita a visão do poeta Manoel Caboblo, de Juazeiro do Norte, de modo que para ele a zincografia representava figuras nítidas e fiéis aos artistas de cinema, e a xilogravura representava inteligência, mas não havia desprezo por nenhuma das técnicas, porque “um trabalho é para o matuto e o outro é para o intelectual”. Esta percepção intelectual reforça a influência da visão erudita à releitura da xilogravura da qual proporcionou novas perspectivas para os artistas.

A partir destes entendimentos, Paula (2014) identifica mudanças significativas em torno da cultura popular durante o Movimento Modernista, a partir da década de 1920, quando surgem os primeiros sinais de valorização das expressões regionais. Nesse contexto, destacam-se obras de Mário de Andrade, na literatura; Di Cavalcanti, nas artes plásticas; e Lívio Abramo e Gilvan Samico, no campo da xilogravura. Entre os temas mais abordados, figuram as manifestações folclóricas, religiosas, cenas do cotidiano e representações das lutas operárias.

Todavia, mesmo com a incorporação dessas expressões por diferentes artistas, ainda persiste, em muitos segmentos, uma visão preconceituosa em relação à chamada arte popular. Paula (2014, p. 52)

explica que essa separação entre erudito e popular “ocorria pela diferença no modo como as duas tradições eram transmitidas. Enquanto a cultura elitizada era transmitida formalmente, dentro de escolas e universidades, a cultura popular se encontrava disseminada nas ruas, nas práticas do povo.”

Para o autor (*ibid.*), a valorização de uma arte que imita a natureza com precisão e beleza é um legado da filosofia grega, que influenciou o Renascimento e ainda impacta a crítica de arte contemporânea.

Diante do exposto, torna-se evidente que a distinção entre cultura popular e erudita está profundamente enraizada em critérios históricos e sociais que perpetuam hierarquias culturais. Portanto, cabe destacar a seguir alguns dos recortes históricos que apontam o princípio desta distinção em nosso país.

Inicialmente, decidimos abordar a concepção de Carvalho (2011). Para ele, a produção gráfica pela imprensa iniciou no Ceará de maneira tardia, somente em 1824, por meio do *Diário do Governo do Ceará* e pela influência da cidade de Recife, visando contribuir com a campanha revolucionária da Confederação do Equador (1824), que lutava contra a dissolução da Assembleia Constituinte por D. Pedro I. Esse marco histórico que principia em Pernambuco, se estendeu para o Piauí, Rio Grande do Norte, Alagoas, Sergipe, Paraíba e Ceará, trazendo consigo a criação de diversas indústrias tipográficas. Na região do Cariri, essas indústrias produziram os primeiros indícios de xilogravura, percebida através da marca do jornal *O Araripe*, de 1855, em Crato. Em Juazeiro do Norte, tem-se o primeiro registro no jornal *O Rebate*, de 1909, com o objetivo de reforçar a luta pela emancipação do território, que pertencia ao município do Crato. Infelizmente, como muitos outros registros, não há autoria nestes trabalhos xilográficos.

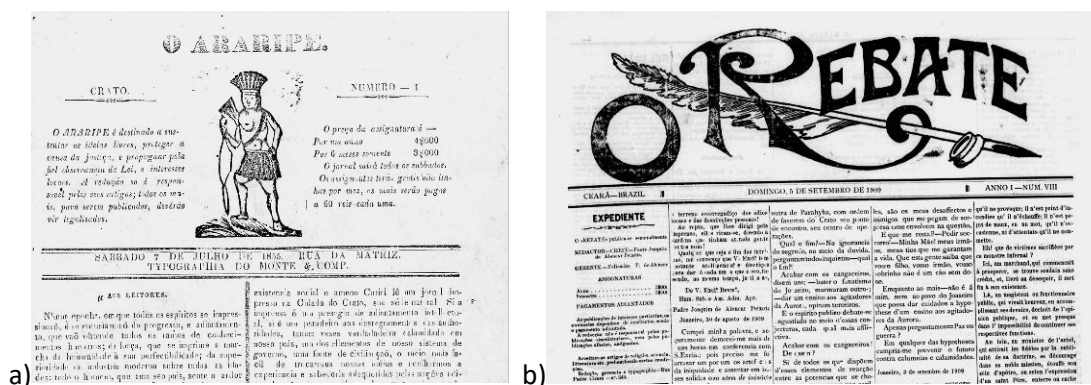


Figura 5 – a) Jornal O Araripe (1855); b) Jornal O Rebate (1909).

Fonte: <https://memoria.bn.gov.br/hdb/periodico.aspx>

Além do cenário político, de conflitos emancipatórios e de uma imprensa jornalística, a produção gráfica também atendeu fortemente demandas da economia de consumo, publicidade e produção cultural, principalmente na confecção e disseminação dos conhecidos folhetos de cordéis. Foi através destes folhetos e da necessidade de uma produção que atendesse a um mercado em crescimento, que Carvalho (2011) assegura a produção massiva da xilogravura na região do cariri no início do século XX.

É importante destacar a distinção entre a realidade da imprensa no Cariri e em Fortaleza, regiões onde a produção de xilogravura alcançou maior expressividade no Ceará. Essa diferença se deve, como veremos adiante, ao papel fundamental desempenhado por figuras intelectuais de Fortaleza na valorização e no reconhecimento da xilogravura caririense.

Dito isto, apesar da similaridade, as trajetórias de aprendizagem na xilogravura divergem entre as regiões de Fortaleza e do Cariri. De acordo com Paula (2014), enquanto em Fortaleza a aprendizagem se dava em cursos livres, no Cariri a formação era mais informal, ocorrendo em pequenas gráficas e tipografias, por meio da observação e da prática cotidiana. Essa dinâmica, similar a um ofício medieval,

era marcada pela transmissão oral de conhecimento e pela exploração dos artistas. A desvalorização do trabalho dos xilógrafos caririenses, com pagamentos baixos e imposição de padrões estéticos externos, contribuiu para a invisibilidade e a falta de reconhecimento desses artistas, levando muitos a não registrar autoria em seus trabalhos. Nesse cenário, a produção de xilogravuras no Cariri era indicada para temas específicos, como cordéis e anúncios, mas em Fortaleza havia mais liberdade criativa.

Por outro lado, quando buscamos descrever um novo olhar para a xilogravura nordestina, é importante lembrar que sua manifestação ocorreu em diferentes lugares e contextos. Para Bezerra (2023), o reconhecimento e a valorização da xilogravura nordestina tiveram início com o olhar atento do folclorista alagoano Théo Brandão, que, em 1949, publicou um artigo na imprensa de Maceió chamando a atenção para as xilogravuras de José Martins dos Santos. Em seguida, a autora destaca o empenho do pernambucano Aloísio Magalhães na organização de um álbum com gravuras que ilustravam os folhetos de cordel de autoria de João José da Silva, publicado em 1953. Posteriormente, Abelardo Rodrigues encaminhou gravuras ao *Musée d'Ethnographie de Neuchâtel*, na Suíça, promovendo a exposição da arte brasileira no exterior. Portanto, é a partir das iniciativas de alguns intelectuais, nutridos por uma erudição folclórica, que os trabalhos xilográficos do Nordeste ganharam visibilidade.

Bezerra (2023) ainda evidencia o papel fundamental desse grupo intelectual, apoiado por instituições e pela mídia, na valorização e "proteção" das artes populares, especialmente da gravura popular. Essas ações refletiam características típicas do pensamento folclorista, como a admiração por técnicas artesanais ameaçadas pelo progresso industrial, a intervenção do mundo letrado para preservar a xilogravura em circuitos eruditos, e a valorização de atributos como o manual, o rústico e o anonimato, vistos como essenciais ao "popular". Além disso, prevalecia a visão do artesão autodidata como ingênuo e a preferência por categorias previamente definidas como simples e primitivas.

Foi essa caracterização que influenciou diretamente o escritor Ariano Suassuna na criação do *Movimento Armorial*, no qual ele buscou valorizar e destacar a cultura nordestina, conferindo-lhe uma roupagem inspirada na Idade Média europeia. Ao fazer isso, Suassuna demonstrou uma originalidade ímpar, ao fundir elementos da cultura popular brasileira com referências eruditas, criando um estilo inusitado e marcante. De acordo com Franklin (2007), a valorização da xilogravura pela elite cultural letrada ocorreu durante a fase áurea de movimentos culturais como o Cinema Novo, a literatura de raízes brasileiras (com autores como Ariano Suassuna e João Guimarães Rosa) e o entusiasmo pelos teatros populares. Esse contexto também incluiu transformações no jornalismo e a reconfiguração do Museu de Arte Moderna da Bahia em Museu de Arte Popular, liderada por Lina Bo Bardi.

É necessário destacar que entre as décadas de 1940 e 1960, o Brasil buscava afirmar-se como um país produtor de expressões modernas significativas, abrangendo, entre outros campos, a industrialização, a arte, a arquitetura e o design. Nesse caso, a criação da Bienal de São Paulo, idealizada também por Lina Bo Bardi, destacou-se ao dar visibilidade nacional e internacional às iniciativas e produções alinhadas ao espírito progressista do Modernismo.

Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves, junto aos movimentos modernistas da época, organizaram uma exposição paralela à 5ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 1959, intitulada "Bahia no Ibirapuera". Embora não fizesse parte oficialmente da Bienal, a mostra foi promovida por meio de um cartaz ilustrado com uma imagem que utilizava a técnica da xilogravura, reforçando seu caráter crítico em relação à própria Bienal. Localizada em uma marquise próxima ao prédio principal, a exposição apresentava produtos e registros da cultura regional de um Brasil não cosmopolita, criando um contraponto às tendências internacionais predominantes no evento principal (Bezerra, 2023).

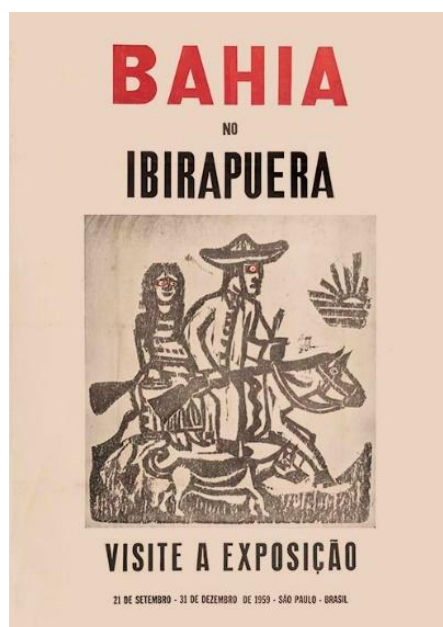


Figura 6 - Cartaz da exposição Bahia no Ibirapuera.

Fonte: <https://ophicinapolygraphica.com/wp-content/uploads/2015/03/bahia.jpg>

Por outro lado, uma perspectiva importante a se elencar é o entendimento de Lina Bo Bardi a respeito de cultura popular e de folclore. Bezerra (2023) aponta que a arquiteta entendia a arte popular como uma expressão criativa conectada às condições sociais e materiais das comunidades, mas criticava sua transformação em produtos "bonitinhos" para o turismo ou o consumo elitista. Bardi rejeitava a concepção estática de folclore, considerando-o regressivo e dissociado das mudanças sociais, e defendia a integração do popular na modernidade por meio de práticas industriais e de design inovador. A abordagem da arquiteta buscava superar o folclore em favor de uma cultura nacional-popular que informasse a produção cultural e industrial do Brasil, pensamento este fundamentado sob a ideologia socialista defendida pelo italiano Antonio Gramsci. Contudo, ao mesmo tempo, a perspectiva de Bardi gerava tensões, pois desvalorizava expressões como a xilogravura e a cerâmica popular, vistas por ela como limitadas na representação da realidade social.

Por fim, no ano de 1960, após exposição da Bahia no Ibirapuera, a Universidade Federal do Ceará (UFC) enviou ao Museu de Arte Moderna de São Paulo uma coleção de literatura de cordel sob o título "Xilogravuras do Nordeste". Esta exposição configurou um marco para a consagração das xilogravuras de cordel enquanto criação artística. Isso gerou visibilidade a estas gravuras que viriam a ser exploradas pelo Museu de Arte da Universidade do Ceará, o MAUC.

6. O museu na consagração da xilogravura do cariri

De acordo com Carvalho (1995), a partir dos anos 1960, a produção de folhetos de cordel enfrentou uma série de desafios, como os problemas oriundos da seca de 1958, a industrialização do Nordeste e a crise do papel. Nesse conjunto de transformações, a xilogravura, tradicionalmente utilizada na ilustração dos folhetos, adquiriu um novo significado. A partir de então, a valorização da xilogravura como um elemento fundamental da cultura nordestina foi impulsionada por instituições como a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) e a Universidade Federal do Ceará, que buscavam conciliar as tradições locais com as demandas da modernização.

Neste sentido, Bezerra (2023) explora o processo de reconhecimento e consagração da xilogravura tendo como ponto central a atuação da Universidade Federal do Ceará (UFC) e, particularmente, de seu primeiro reitor, Antônio Martins Filho, sob seu lema "do regional para o universal". Em sua tese, a

autora enfatiza como a coleção de xilogravura reunida pela UFC, além da criação do Museu de Arte da Universidade do Ceará (MAUC), foram instrumentos essenciais na elevação dessa técnica do âmbito exclusivamente folclórico para o mercado de arte e para o reconhecimento como patrimônio cultural.

Sua pesquisa destaca a articulação entre discursos e práticas dos agentes ligados à UFC, especialmente Martins Filho, que utilizou seu capital social e simbólico para mobilizar recursos, estruturar a universidade e fomentar iniciativas culturais. Essa trajetória inclui a organização de coleções, exposições e a promoção de eventos que projetaram a xilogravura para além de suas raízes populares.

Bezerra (2023) ainda ressalta algumas tensões entre intelectuais de diferentes estados, como Ceará e Pernambuco, que disputavam a narrativa de legitimação e preservação desse patrimônio. Em 1956, por exemplo, Antônio Martins buscou aproximação junto ao reitor Joaquim Amazonas da Universidade de Pernambuco, mas “jamais lhe concedeu a honra de estabelecer um diálogo mais aprofundado sobre questões regionais em que as duas universidades estavam inseridas” (Bezerra, 2023, p.128). A autora ainda destaca a posição do sociólogo Gilberto Freyre a respeito da criação de uma Universidade Federal no Estado do Ceará, dizendo que “a Universidade de Pernambuco já cumpria o papel de servir à toda região, o que dispensava a criação de uma universidade no Ceará e outras Instituições de Ensino Superior no Nordeste” (Bezerra, 2023, p.130).

No entanto, um aspecto central no seu estudo é a figura de Antônio Martins, cuja atuação visionária incluiu a criação da universidade e do museu, além de sua relação com artistas e intelectuais como Floriano Teixeira e Lívio Xavier, ambos fundamentais na concepção do MAUC. Bezerra (2023) também aponta como a formação do acervo do museu foi marcada por disputas simbólicas e pela urgência em resgatar matrizes xilográficas em risco de desaparecimento, evidenciando uma ação proativa dos agentes cearenses em preservar e divulgar a xilogravura de cordel. Com isso, defende que o MAUC teve papel fundamental de transformações na percepção da xilogravura, que passou a ser vista como uma expressão autêntica do Nordeste, desvinculada dos folhetos de cordel e legitimada no âmbito das artes plásticas. As iniciativas da UFC se inserem, desse modo, em um contexto mais amplo de busca por autonomias culturais regionais e pelo fortalecimento de identidades locais em meio a dinâmicas de poder e tensões inter-regionais no Brasil.

Segundo Carvalho (1995), a interferência da UFC à cultura xilográfica do Cariri se deu com a garimpagem dos tacos de madeira, inicialmente articulada por Floriano Teixeira e Lívio Xavier. No total, foram adquiridas mais de 400 matrizes xilográficas para o MAUC. Uma outra interferência, que trouxe novas perspectivas de produção para a região do Cariri, foi a confecção dos álbuns, encomendadas pelo artista Sérvulo Esmeraldo aos já citados Mestre Noza e Walderêdo Golçalves, em 1965. A partir de então, a UFC organizou exposições de seu acervo em Paris, Barcelona, Basileia, Madri, Viena e Lisboa, gerando legitimação e promoção para a Instituição e a região do Cariri.



Figura 7 - Álbum Via Sacra de Mestre Noza.

Fonte: <https://www.leilaodearte.com/leilao/2015/junho/23/mestre-noza-via-sacra-6279/>



Figura 8 - "Apocalipse" de Walderêdo Gonçalves.
Fonte: Bezerra (2023, p.258)

Ainda a respeito dos tacos adquiridos pela UFC, Carvalho (1995) reitera que a aquisição foi essencial para a preservação de um acervo significativo de xilogravuras populares, embora tenha gerado incompreensão e resistência por parte de alguns gravadores e tipógrafos. Essa interferência, apesar de considerada autoritária por muitos, assegurou a conservação de um verdadeiro tesouro da criação popular. Contudo, o processo de museificação dessas peças as retirou do circuito popular, onde exerciam uma função estética e mercadológica relacionada à embalagem, com certo descuido na sua preservação. Com efeito, passou-se a dar mais importância aos trabalhos autorais, antes negligenciadas pelo anonimato.

7. Tipografia São Francisco e a Lyra Nordestina

Recém-chegado à Juazeiro do Norte em 1926, o romeiro José Bernardo da Silva iniciou suas atividades como vendedor de cordéis, conhecidos como folheteiros. A partir de 1932 comprou as primeiras máquinas da Tipografia Silva, como foi chamada inicialmente. Em 1949, a já nomeada Tipografia São Francisco adquiriu os maquinários e direitos de publicação de João Martins de Athayde. Nos anos cinquenta, a empresa conquistou o prestígio de maior editora de folhetos do Brasil. Contudo, com a morte de José Bernardo em 1972, a produção e as vendas caíram drasticamente (Freire, 2012).

Segundo Melo (2003), a venda da editora no início dos anos de 1980 gerou grande repercussão nacional e trouxe à tona a relevância da editora como símbolo da era de ouro da literatura de cordel. Em 1982, o Governo do Ceará adquiriu a editora por oito milhões de cruzeiros, em uma negociação intermediada pelo jornalista Vidal Santos, passando a se chamar Lira Nordestina em sugestão dada pelo poeta Patativa do Assaré. Contudo, o ato foi visto mais como um gesto político do que cultural, especialmente pela decisão de doar o patrimônio para a Academia Brasileira de Cordel, localizada em Fortaleza, a uma distância significativa de Juazeiro do Norte.



Figura 9 - Tipografia São Francisco (

Fonte: <http://memoriasdocordel.blogspot.com/2012/12/editoras-do-cordel-1-tipografia-sao.html>



Figura 10 - Lira Nordestina (2015-)

Fonte: <http://gravuracontemporanea.com.br/xilogravura-de-cordel/>

Para Melo (2003), a transação incluiu cerca de 300 títulos, maquinários e xilogravuras, mas o desfecho foi marcado por desperdício e descaso. Equipamentos foram vendidos como sucata, e testemunhas, como o poeta Expedito Sebastião da Silva, lamentaram a deterioração do legado físico da editora. A imprensa tratou o fechamento da Tipografia São Francisco como o fim de uma era para o cordel nordestino, enquanto a promessa de revitalização feita pelo governo foi recebida com ceticismo. A administração pela Academia Brasileira de Cordel, considerada uma instituição inexpressiva e distante, acentuou a desconfiança sobre a capacidade de manter viva a tradição cultural da Lira Nordestina.

Melo (2003) descreve ainda que, em 1988, houve um convênio envolvendo a Academia Brasileira de Cordel, a Universidade Regional do Cariri (URCA), a Prefeitura de Juazeiro do Norte e a Secretaria de Cultura do Ceará, da qual visava criar um Centro de Literatura de Cordel para preservar e revitalizar a Lira Nordestina. A transferência da editora para a URCA trouxe debates acadêmicos sobre a literatura de cordel e culminou na inauguração das novas instalações no Centro de Tecnologia da universidade. No entanto, o evento simbolizou a segregação entre as elites acadêmicas e os trabalhadores da Lira, que não foram incluídos na celebração, representando um distanciamento entre as instituições oficiais e aqueles que mantinham viva a tradição artesanal.

Apesar das promessas iniciais e do esforço do Instituto de Pesquisas José Marrocos (IPESC) para recuperar o parque gráfico, as condições da Lira Nordestina continuaram a se deteriorar. Neste período, localizada na Estação Ferroviária de Juazeiro, a gráfica sofreu com equipamentos desgastados, falta de manutenção e condições precárias de trabalho. Foram os artesãos que resistiram para manter vivo o processo tradicional de produção dos folhetos. Contudo, Melo (2003) enfatiza que as iniciativas concretas para garantir seu funcionamento pleno foram ausentes, colocando em risco a preservação desse importante patrimônio cultural.

A Lira Nordestina conseguiu tornar-se parte do Ponto de Cultura, do Ministério da Cultura, de 2005 a 2010, onde foram desenvolvidos vários projetos que contribuíram com a resistência e preservação dos trabalhos. De 2015 até o presente momento, a Lira Nordestina promove suas atividades no Complexo Multiuso, em Juazeiro do Norte, ainda sob convênio a administração da URCA.

Em entrevista² concedida à Williana Silva, no dia 21 de agosto de 2024, o artista José Lourenço expressou seu entusiasmo pelo passado, presente e futuro da Lira Nordestina. Ao abordar a gestão do espaço, José destacou as dificuldades enfrentadas, sobretudo a escassez de incentivos e apoio para preservar essa tradição. Apesar do reconhecimento internacional das obras ali produzidas, a ausência de uma renda fixa tem desmotivado os artesãos que mantêm viva sua arte.

Para enfrentar esses desafios, o artista propôs a criação de parcerias estratégicas, como uma possível gestão compartilhada com o Centro Cultural do Cariri Sérvulo Esmeraldo. Acredita-se, ainda que a colaboração entre instituições como a Prefeitura de Juazeiro do Norte, URCA, UFCA, e a fundação do Centro Cultural do Cariri, pode abrir novas oportunidades para a manutenção e valorização dessa importante expressão cultural. Essa união seria um passo fundamental para garantir a manutenção e o crescimento da xilogravura caririense.

8. A xilogravura Caririense e o Campo do Design

Conforme explorado até aqui, pode-se considerar que a xilogravura caririense, enquanto expressão gráfica e cultural, estabelece um diálogo profundo e multifacetado com o campo do Design, especialmente com o Design Gráfico, a História do Design (memória gráfica) e as práticas decoloniais. Sua relevância transcende o caráter meramente artístico ou folclórico, posicionando-se como um fenômeno de comunicação visual, identidade cultural e resistência simbólica.

Além disso, a produção de xilogravuras no Cariri evidencia uma prática projetual intrínseca à comunicação popular. Os xilógrafos atuaram como designers intuitivos, responsáveis pela concepção, diagramação e reprodução de imagens que cumpriram funções específicas: ilustrar capas de cordéis, compor anúncios publicitários, marcar jornais e comunicar narrativas locais. Essas atividades envolvem a) soluções de problemas visuais: adaptação técnica às limitações materiais e às demandas de reprodução em série; b) Criação de identidade visual: desenvolvimento de um repertório icônico reconhecível, associado à cultura nordestina; c) Comunicação e persuasão: as imagens produzidas não apenas ilustram, mas também vendem, emocionam e informam. Estes aspectos aproximam a atuação dos mestres xilógrafos das competências centrais do Design Gráfico, ainda que exercidas em contextos não formais e não acadêmicos.

Além disso, a xilogravura caririense constitui um acervo visual de extrema importância para a construção da memória gráfica nacional. Seus traços, temas e técnicas compõem um repertório que dialoga com a história do Design no Brasil, especialmente no que se refere à produção pré-industrial e à cultura material impressa (FARIAS E BRAGA, 2018). A preservação dessas matrizes e impressões é também uma tarefa de design de informação e gestão de acervos, uma vez que envolve a catalogação, digitalização e divulgação de artefatos, bem como estudos de tipologias iconográficas e análise estilista; por fim, possibilita reflexão sobre políticas de preservação e acesso. Neste sentido, a atuação de instituições como o MAUC e o Laboratório de Ciência da Informação e Memória (LACIM será discutido no próximo tópico) da UFCA exemplifica como o Design e a Ciência da Informação podem colaborar na valorização e democratização do patrimônio cultural.

A discussão realizada até aqui também evidencia que a xilogravura caririense oferece um terreno fértil para reflexões decoloniais no Design, ilustrando, por meio de sua trajetória — da produção popular anônima à apropriação por circuitos eruditos —, as tensões entre saberes locais e hegemonias culturais, levantando questões cruciais sobre como o Design pode valorizar saberes não hegemônicos

² Disponível em: <https://artisol.org.br/stories/lira-nordestina-editora/>

sem descaracterizá-los, reconectar práticas projetuais a contextos comunitários e tradições artesanais, e evitar a folclorização e instrumentalização turística, implicando, assim, o reconhecimento e a valorização de outras epistemologias e o questionamento de hierarquias estéticas e culturais eurocêntricas.

Por fim, a relação entre xilogravura e Design pode ser pensada em chave emancipatória, o que significa utilizar ferramentas de design para fortalecer a autonomia narrativa e simbólica das comunidades, promover a autorrepresentação e a gestão cultural comunitária, e desenvolver metodologias de pesquisa e projeto que partam do local e do contextual, em contraposição a modelos importados e desconectados, transformando o Design de um instrumento de imposição estética ou mercadológica em uma prática mediadora, ética e politicamente engajada na valorização da diversidade cultural.

Considerações finais

A xilogravura caririense, analisada sob a ótica histórica, revela uma rica tradição cultural que atravessou gerações que buscaram se adaptar aos diferentes contextos socioculturais e políticos. Os recortes apresentados neste trabalho proporcionam uma compreensão dos esforços empreendidos para preservar essa prática artística, ao mesmo tempo que evidenciam lacunas significativas ainda pouco exploradas.

Reconhece-se a necessidade de uma abordagem multidisciplinar que não apenas aprofunde a compreensão teórica sobre a xilogravura, mas também proponha soluções práticas que contribuam com sua preservação. Assim, este estudo sugere explorar as interseções entre a Arte, o Design, a Ciência da Informação, a Sociologia, a Antropologia e a História, identificando oportunidades de pesquisa e desenvolvimento que ofereçam novas perspectivas para a manutenção e fortalecimento desta expressão cultural.

A princípio, muitos estudos podem ser relacionados ao campo do Design, de modo que a interseção entre as atividades dos xilógrafos e dos designers se confluem, sobretudo no campo do Design Gráfico. Aspectos como a conceituação e definição de projetos, demandas externas por diferentes clientes, solução de problemas, criação de peças publicitárias e comerciais, técnicas e teorias alinhadas ao campo das artes e do artesanato, produção em série, entre outros aspectos, corroboram com estudos acerca do Design, principalmente àqueles que tratam o “Design brasileiro antes do Design”, como sugere o livro organizado por Rafael Cardoso³. Entende-se por esse viés que a xilogravura caririense pode ser validada em estudos que contribuam com a história e a memória gráfica do design brasileiro, reforçando características alinhadas à identidade cultural e social da nação.

Arelada a este aspecto da memória, pode-se referenciar a catalogação e preservação de acervos culturais, fundamentalmente abordadas pelo campo da Ciência da Informação, museologia e biblioteconomia. Dada a influência e a importância do MAUC para a consolidação da xilogravura no Ceará, cabe aprofundar ainda mais discussões acerca dos impactos sociais quanto a preservação, armazenamento e recuperação de memórias. Além disso, disseminar estudos de repatriação de acervos como forma de fortalecer o reconhecimento de memórias dentro dos territórios de origem, contribuindo inclusive com seu desenvolvimento turístico e científico.

A exemplo disso, destaca-se a doação (figura 11) ocorrida no dia 23 de outubro de 2020 do acervo⁴ histórico-cultural à Universidade Federal do Cariri pelos memorialistas Antônio Renato Soares de Casimiro e do professor Daniel Walker Almeida Marques, que conta com mais de cem mil elementos da memória de Juazeiro do Norte, entre eles inúmeros trabalhos de xilogravuras. Sob a tutela do

³ CARDOSO, Rafael (Org.). O design brasileiro antes do design. Aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

⁴ Disponível em: <https://www.ufca.edu.br/noticias/ufca-recebe-o-acervo-dos-memorialistas-renato-casimiro-e-daniel-walker/>

Laboratório de Ciência da Informação e Memória (LACIM) e do curso de Biblioteconomia da UFCA, este gesto corrobora não só com a sistematização, organização e digitalização do acervo, mas também com a autonomia da região do Cariri no tratamento e reconhecimento da identidade de seus territórios e agentes.



Figura 11 - Doação da Coleção à UFCA para o acervo do LACIM por Renato Casemiro e Daniel Walker.
Fonte: <https://www.ufca.edu.br/noticias/ufca-recebe-o-acervo-dos-memorialistas-renato-casimiro-e-daniel-walker/>

A cautela exercida sobre esta perspectiva também pode ser analisada através dos conceitos decoloniais, ou seja, com base nas influências dos países hegemônicos sobre suas colônias. Isso inclui, por exemplo, a hegemonia cultural apontada por Antonio Gramsci, da qual Lina Bo Bardi considerou para classificar suas percepções a respeito de alguns trabalhos relacionados a arte popular, como as esculturas de Pernambuco e própria xilogravura popular. Com isso, entende-se que o aprofundamento nos estudos sobre domínios entre classes sociais pode contribuir significativamente na compreensão dos problemas e, portanto, nas soluções de enfrentamento em prol da preservação e emancipação da cultura popular, entre ela a própria xilogravura do Cariri. Isso significa considerar também toda uma cadeia de relação entre a cultura popular e a cultura erudita, os artistas e os agentes de validação das artes, territórios cosmopolitas e regiões periféricas, entre outras abordagens.

Não obstante, isso implica na oportunidade de se analisar a perspectiva associativa entre arte popular e o seu aspecto medieval abordado por Arino Suassuna. A associação da arte popular brasileira aos traços medievais pode levantar questionamentos sobre a validade dessa categorização. Isso porque, embora o período medieval tenha ocorrido em diversas partes do mundo, ele é predominantemente relacionado à Europa, e essa visão frequentemente impacta na análise de manifestações culturais no Brasil. Entretanto, ainda que a hegemonia cultural e colonizadora da Europa tenha sido imperativa à cultura brasileira, corre-se o risco de ignorar e limitar a originalidade das produções culturais próprias do seu território, e com isso reduzir a autonomia simbólica da arte brasileira a um viés eurocêntrico. Portanto, cabe uma investigação que verifique com rigor características culturais próprias e originais do território brasileiro em detrimento às forças hegemônicas de domínio.

A exemplo disso, deve-se considerar a xilogravura caririense mais do que uma reprodução de ícones religiosos e monárquicos; ela é uma expressão única de uma sociedade que luta pela preservação e reconhecimento de sua memória e de seu ofício em meio a processos de alienação. Sob a ótica marxista, esse cenário reflete a desconexão entre os artesãos e o valor de seu trabalho, evidenciando uma perda de reconhecimento e pertencimento. Nesse sentido, é fundamental um estudo que reconstrua a narrativa da arte popular brasileira, valorizando-a por suas características intrínsecas e

desvinculando-a de uma categorização simplista e colonial, que desconsidera sua riqueza cultural e suas origens multifacetadas.

Enquanto perspectiva de novos estudos, o que igualmente se busca indicar são trabalhos que não apenas destacam o valor simbólico das artes populares, portanto da xilogravura, mas indicar exaustivos esforços que proponham potencializar também a dignidade e a identidade dos próprios artistas. Isso significa que os diferentes agentes (acadêmicos, políticos, instituições e a própria sociedade) devem dedicar um olhar crítico intenso em relação aos trabalhos de resgate, preservação e visibilidade das artes populares, permitindo entender a xilogravura para além das margens mercadológicas, mas sobretudo ao caráter emancipatório que ela expressa.

Dessa maneira, o presente estudo acredita que, através de abordagens críticas e de natureza prática sobre a xilogravura caririense, encontraremos ressonância que beneficiará a cultura popular como um todo, ampliando suas possibilidades de inserção no cenário contemporâneo e assegurando que essa tradição continue a inspirar e representar a rica cultura nordestina. Essas abordagens não apenas enriquecem o estudo do Design, mas também reafirmam seu papel na valorização do patrimônio cultural e na construção de uma sociedade mais equitativa, criativa e justa.

Referências

- BEZERRA, SNRF. **A sedução da gravura: a trajetória da xilogravura no Ceará**. [S. l.: s. n.], 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/74116>. Acesso em: 2 dez. 2024.
- CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de. **Xilogravura: doze escritos na madeira**. [s. l.], 2011. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/47498>. Acesso em: 15 jan. 2025.
- COSTELLA, Antonio F. **Introdução à gravura e à sua história** / Antonio F. Costella. – Campos do Jordão, SP: Editora Mantiqueira, 2006.
- DE CARVALHO, Gilmar. **Xilogravura: os percursos da criação popular**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, [s. l.], p. 143–158, 1995. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/41875>. Acesso em: 3 jun. 2023.
- DOMINGUES, Petrônio. Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. **História (São Paulo)**, [s. l.], v. 30, n. 2, p. 401–419, 2011.
- FARIAS, Priscilla; BRAGA, Marcos da Costa, (Orgs.). **Dez ensaios sobre memória gráfica**. São Paulo: Blucher, 2018. 256 p.
- FERREIRA, Orlando da Costa, 1915-1975. **Imagem e Letra: Introdução à Bibliologia Brasileira: A imagem Gravada** / Orlando da Costa Ferreira – 2. Ed – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. – (Texto & Arte; v. 10)
- FREIRE, Rosângela Vieira. **Tipografia São Francisco/Lira Nordestina: Práticas culturais, discurso e memória**. João Pessoa: [s. n.], 2012.
- MELO, Rosilene Alves de. **Arcanos do verso: trajetórias da Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, 1926-1982**. [s. l.], 2003. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/44617>. Acesso em: 2 dez. 2024.
- PAULA, Francisco Sebastião de. **Uma trajetória da xilogravura no Ceará**. [s. l.], 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/EBAC-9Q7NGM>. Acesso em: 3 dez. 2024.
- QUEIROZ, Jeová Franklin de. **A xilogravura nordestina**. Brasília, 2002. 20p. (Coleção Cartilha da cultura popular, 2) Produção Artesanal.