

## DAS ESTEPES AOS SERTÕES: *LUBOK* E *CORDEL* NA CONSTRUÇÃO DA VISUALIDADE POPULAR

Jair Diniz Miguel  
Doutor em História  
CERES/UFRN

### Resumo

A proposta desse trabalho é apresentar o desenvolvimento de uma pesquisa de comparação artístico-cultural entre Rússia e Brasil na criação, desenvolvimento e uso dos impressos populares, embora separados espacial e temporalmente, tanto o *Lubok* quanto os *folhetos de cordel* mantêm traços de similaridades na construção e nos usos de ambos mostrando que as necessidades dos grupos sociais que consumiam tais impressos tinham aproximações suficientes para criar respostas equivalentes em termos culturais. Em primeiro lugar a análise das imagens tanto dos impressos são uma rica fonte do imaginário popular (suas persistências em determinadas temáticas e imagens recorrentes) e do consumidor popular (as técnicas preferidas, os desenhos que mais significados alcançam, o acabamento mais apreciado). Em segundo lugar a qualidade plástica e as técnicas utilizadas pelos artistas populares ou não, anônimos ou não na construção dos impressos (de base xilográfica, calcográfica ou outras). Por fim lembrar que todo produto cultural tem sua base social historicamente delimitada, mas seu alcance por vezes atinge outros extratos ou mesmo reverbera para além de seu tempo e lugar tornando-se parte da Arte em geral.

**Palavras-chaves:** Arte Popular, Lubok, Cordel

### Abstract

This Work proposal is to present the development of a research about artistic-cultural comparison between Russia and Brazil in the creation, development and use of popular printed material, although separated spatially and temporally, both the *cordel leaflets* and *Lubok* maintains similar aspects in the construction and the use, showing the needs of social groups who consumed such approaches had printed enough to create similar responses in terms of culture. Firstly the analyses of the printed images are both a rich source of popular imagination (its persistence in certain recurring themes and images) and the popular consumer (the preferred techniques, designs that reach more meanings, finishing the most appreciated). Secondly the art quality and the techniques used by artists popular or not, anonymous or not, in the construction of the printed material (base woodcuts, chalcography or other). Finally remember that any cultural product has historically defined its social

base, but its power sometimes affects other extracts or even reverberates beyond his time and place become part of art in general.

**Key Words:** Folk Arts, Lubok, Cordel

### Iniciando...

A produção de impressos (literatura, jornalismo ou imagens) populares é uma área importante da cultura popular, pois vincula-se ao alargamento e a construção do conhecimento ou das práticas sociais, culturais e artísticas dos grupos populares e do desenvolvimento de habilidades técnicas específicas, tanto artísticas (domínio das técnicas de impressão, artesanato e gravurismo) quanto mercadológicas (comercialização, marketing, logística).

Essa área se tornou um importante instrumento de pesquisa devido a sua própria dinâmica de desaparecimento ou transformação, ditadas pela urbanização, acesso a educação, representação política e novos meios informacionais que surgiram nos últimos cento e cinquenta anos. O destino do *lubok* é paradigmático, pois sua extinção (enquanto meio de divulgação) se deu em fins do século XIX. Sua sobrevivência está na própria arte russa e soviética do século XX, mas não mais autônomo e sim ligado a própria Arte (erudita ou popular).

Por outro lado, a vitalidade e a longevidade desses impressos demonstram a persistência das mentalidades associadas ao homem do campo e as dificuldades do letramento presente nas sociedades da era moderna. Em países cujo estreitamento do acesso ao ensino foi muito presente (caso do Brasil) os meios editoriais se encontravam reduzidos a grupos de elite concentrados nas cidades maiores ou mais importantes economicamente.

Pode-se dizer que esses impressos tiveram uma temporalidade específica e que não mais fazem sentido nos dias atuais. Mas como a cultura e a arte não são nem lineares, nem positivistas, essas manifestações continuam a existir e a provocar tanto o deleite estético quanto o acalorado debate teórico. Porém, nesse texto não vamos debater a validade do meio (para nós válido em si) e sim sua construção visual, suas possibilidades e especificidades. É mais importante suas conexões, para além das temporalidades e especialidades.

A leitura das imagens produzidas pelos *lubki* (plural de *lubok*) e pelos folhetos populares brasileiros (a literatura de cordel) são um importante meio de compreensão tanto das demandas culturais quanto da construção dos paradigmas de vivência populares. As técnicas utilizadas bem como o desenho e as cores (caso do *lubok*) são expressões artísticas que moldaram a concepção e o gosto das camadas populares ou sem acesso a arte da elite (erudita e intelectualizada).

Esse texto visa discutir a construção visual e pictórica dos *lubki* e das capas do folhetos de cordel, como uma contribuição ao entendimento da Arte Popular como parte integrante dos estudos de História da Arte e como elemento da compreensão das intersecções dessa mesma arte nas culturas russa e brasileira.

### Nas Estepes: O *Lubok*

O *lubok* ocupa um papel central na tradição russa da cultura popular. Ao lado dos contos e narrativas folclóricas (*skażki* e *bilinas*) transmite visualmente tanto os significados quanto o imaginário popular russo (e de outros povos não-russos dentro do imenso império tsarista) (OVSYANNIKOV, 1968; SYTOVA, 1984; JAHN, 2004; BOGUSLAWSKI 1999).

Embora largamente conhecido e estudado, o *lubok* não tem um significado certo, Boguslawski (1999) enumera quatro possibilidades: a) placa de madeira (chamada de *lub*) derivada da limeira adulta; b) placa de madeira derivada de qualquer planta jovem (também é chamada *lub*); c) na Rússia central a limeira também é usada para construir blocos de madeira (chamados de *lub*); d) os vendedores de rua colocavam os impressos em cestos de madeira chamados de *lubianka*, daí a possibilidade de ter derivado o nome *lubok* do nome desses cestos. Esta última possibilidade equivale ao nome de cordel dado aos impressos populares nordestinos (presos em cordas).

Como um impresso popular e de produção em massa, o *lubok* tinha tanto um público urbano (formado pelos grupos mais pobres ou de origem camponesa mais recente) quanto rural (formado por camponeses e pequenos nobres) e sua construção formal (organização das imagens, tipografia, cores, mensagem) refletia esse leque de público leitor. A grande quantidade e tipos de narrativas estava de acordo com as necessidades desses grupos e com as demandas sociais que porventura aparecessem (por exemplo os *lubki* de guerra ou de crítica aos nobres e mesmo ao Tsar) (OVSYANNIKOV, 1968; SYTOVA, 1984; JAHN, 2004; BOGUSLAWSKI 1999).

A origem do *lubok* remonta ao século XVII quando a imprensa já estava bem acentada e tinha capacidade de produção em larga escala. Os primeiros *lubki* são de temática religiosa, para uso nos mosteiros quanto para os fiéis camponeses. A necessidade de posse de um ícone em casa (parte integrante do culto ortodoxo russo) e o preço elevado que possuíam deixavam os camponeses sem acesso a estes, mas com o aparecimento do *lubok* religioso, acabou por sanar essa falta. Esses impressos, em papel de baixa qualidade e em grande escala, reduziam os preços e aumentavam a oferta de imagens (incluindo

as mais conhecidas como a Nossa Senhora de Vladimir) o que acabou também ampliando o mercado para outros tipos de *lubok* (narrativas fantásticas, contos-de-fada, literário, satírico, de costumes, de crítica social ou política e de guerra) (OVSYANNIKOV, 1968; SYTOVA, 1984; BOGUSLAWSKI, 1999).

O *lubok* foi inicialmente um produto feito a partir de xilogravuras e tipografia de madeira, mas passou a incorporar também a gravura em metal (cobre, zinco) e a litogravura e cromolitogravura (em fins do século XIX). Porém, os modelos mais trabalhados pertencem em sua maioria aos séculos XVII e XVIII. No século XIX, a necessidade de barateamento, o aumento da produtividade e a ampliação do público leitor levou a uma redução dos detalhes e mesmo da qualidade do impresso produzido, retirando as cores dos elementos (figuras, paisagem) e apenas sugerindo (através de uma passagem de uma única cor em um personagem ou no fundo da imagem) (OVSYANNIKOV, 1968; SYTOVA, 1984; BOGUSLAWSKI, 1999).

O desaparecimento desses impressos faz parte das transformações da sociedade russa do século XIX e XX. Os intelectuais passaram a notar o *lubok* já na década de 1820 e através de recolha e guarda desses impressos, foi-se criando uma memória das artes gráficas populares na Rússia. Em meados do século XIX a censura (que sufocava quase toda a cultura de elite) passou a mirar também a cultura popular através da censura prévia e da destruição das placas e chapas de *lubki* considerados subversivos ou contrários a moral e bons costumes, mesmo que tivessem mais de cem anos de produção. O desaparecimento das matrizes cortou a capacidade de produção e sob a dura censura tsarista o *lubok* é transformado em arte aceita para o povo (OVSYANNIKOV, 1968; SYTOVA, 1984).

O início do século XX ainda teve um surto de *lubki* advindos da necessidade de propaganda de guerra (I Guerra Mundial), mas agora já com a participação de artistas de elite e vanguardistas em geral. A temática e os elementos formais permaneciam e nomes como V. Maiakovsky, K. Malevich e D. Moor passaram a compor *voennyie lubki* (*lubki* de guerra). A construção desses *lubki* estavam mais próximos de propaganda de guerra, o que não era fora das temáticas utilizadas em *lubok* (as primeiras se referem a vitória russa frente aos prussianos na Guerra dos Sete Anos em 1759) (JAHN, 2004).

A Revolução de 1917 transformou a sociedade russa levando ao desaparecimento do *lubok* enquanto espaço autônomo. Os vanguardistas (que iam dos simbolistas e expressionistas aos mais radicais construtivistas e produtivistas) tinham grande apreço e mesmo sonhos em utilizar ou recuperar a cultura e as artes populares dos séculos anteriores (SYTOVA, 1984; JAHN, 2004; MIGUEL, 2006).

Os exemplos futuristas e a pintura desse período de V. Kandinsky são prova desse desejo. Porém, foi na propaganda soviética em seus primórdios que o *lubok* tem seu réquiem, através das *janelas ROSTA* (painéis informativos e propagandísticos colocados nos muros e janelas inicialmente da agência telegráfica russa – *Okna ROSTA*) (OKNA ROSTA, 2000), que mantinha um alto grau de informação com poucos elementos, o uso das cores básicas, desenhos iconográficos e mensagens diretas e compreensíveis (uma espécie de *lubok* em formato de cartaz) e no desenvolvimento do cartazismo soviético construtivista (em que novamente o uso de cores básicas e mensagens diretas além de imagens símbolo remetem ao *lubok*) (SYTOVA, 1984; BOGUSLAWSKI, 1999; JAHN, 2004; MIGUEL, 2006)

O público leitor do *lubok* se tornou mais amplo e intelectualizado no exato momento em que ele desaparecia enquanto produto cultural autônomo, mas sua contribuição para a formação da cultura visual russa (popular ou de elite), soviética (através do partido ou fora dele) e novamente russa pós-soviética deve ser sempre enfatizada, pois o *lubok* e a arte dos ícones moldaram a visualidade russa de forma permanente, além de mostrar as forças psíquicas que transformaram os povos russos em uma nação complexa e algo enigmática (SYTOVA, 1984; BOGUSLAWSKI, 1999).

### **Nos Sertões: A Literatura de Cordel**

A Literatura de Cordel é certamente uma das principais manifestações culturais populares brasileiras (principalmente no nordeste) e seu significado para a formação dos grupos sociais (mundo rural ou suburbano) em especialmente na divulgação e ampliação das histórias tanto populares quanto epopéias medievais é facilmente verificável (MARANHÃO, 1981; LUYTEN, 1992; MELO, 1994; COSTA, 2004).

O surgimento da produção em massa dessa literatura ainda acarreta algumas divergências entre os principais estudiosos, mas é consenso que seu surgimento de fato se deu em fins do século XIX, sendo a figura de Leandro Gomes de Barros lembrado como seu principal iniciador (MARANHÃO, 1981; MAXADO, 1982; SOBREIRA, 1984; LUYTEN, 1992; MELO, 1994; COSTA, 2004).

Os impressos – denominados folhetos – se referiam a variados temas e tinham entre 8 e 64 páginas ou mais. Os formatos variavam, como também as capas e a tipografia, que obedecia mais as disponibilidades e a escassez das pequenas gráficas (instaladas em cidades de médio e pequeno porte). Os clichês e restos dos jornais e revistas locais eram reaproveitados para a composição dos impressos de cordel, levando assim a um ecletismo em seus elementos formais

(capa, tipografia, papel, tamanho do impresso etc.) e ao uso criativo dos materiais disponíveis (MARANHÃO, 1981; MAXADO, 1982; SOBREIRA, 1984; QUEIROZ, 1994).

Como elemento constitutivo e de apresentação do texto em suas páginas, a capa tinha que possuir tanto um significado que remetesse a história quanto sua própria identidade, visto que a maior parte do público que comprava os folhetos eram analfabetos e precisavam do reconhecimento da imagem na capa para se convencerem que era o texto certo e já conhecido (MARANHÃO, 1981; MAXADO, 1982; SOBREIRA, 1984; QUEIROZ, 1994).

A questão, complexa, do uso da xilogravura nas capas de cordéis é um ponto de discussão ainda forte entre os estudiosos dos folhetos nordestinos, principalmente pelo uso escasso dessa técnica nas capas mais antigas (antes da década de 1960) e pela pressa em se unir a literatura popular a uma técnica mais disponível de entalhe (em madeira) e considerada popular (MARANHÃO, 1981; MAXADO, 1982; SOBREIRA, 1984; QUEIROZ, 1994). Nesse texto não vamos tratar dessa problemática em si, apenas vamos olhar todo o tipo de capa de cordel (com apenas elementos tipográficos ou imagens sejam elas xilogravuras ou não) e notar seu aspecto formal e capacidade informacional e estética.

Como o *Lubok* antes, o cordel sofre atualmente um processo de transformação derivado das mudanças na sociedade brasileira e nordestina em específico (acelerada urbanização, redução da agricultura como meio econômico, novos meios de comunicação e informação, aumento do letramento e acesso a educação superior por parte considerável da população, democratização da política e liberdade de expressão plena). Esses elementos combinados reduziram o mundo rural e transformaram o público leitor do cordel que passou a desconsiderar esse meio como parte do seu mundo formativo e cultural (LUYTEN, 1992; MELO, 1994).

A ênfase quase que elitista e intelectual para a manutenção dessa literatura atualmente leva a marca da desapareção dessa manifestação e sua incorporação na cultura de elite brasileira. Alguns dos mais importantes artistas brasileiros dos últimos decênios fazem referência ou mesmo usam das técnicas e temáticas do cordel em seus trabalhos. Assim essa arte popular se mantém viva mas sem alguns elementos anteriores, como o uso de sobras das grandes tipografias ou a criatividade em cima da escassez e o anonimato de seus criadores (no caso das imagens). Alguns dos mais importantes xilógrafos nordestinos atuais são ou foram capistas de cordel (J. Barros, Dila, Stênio, Mestre Noza, Walderedo Gonçalves) (MARANHÃO, 1981; MAXADO, 1982; SOBREIRA, 1984; MELO, 1994; QUEIROZ, 1994; COSTA, 2004).

## Elementos Construtivos: A Forma, A Cor, O Espaço

O *lubok* russo e o cordel brasileiro, embora diferenciados, possuem elementos formais que podem ser discutidos em conjunto, principalmente os desenhos e o uso das imagens tanto como ilustração quanto como complemento ao texto. A questão tipográfica é mais complexa, tanto pela variação extrema (no *lubok* e no cordel) quanto pela falta de análises mais aprofundadas.

A cor, presente no *lubok*, mas ausente no cordel em geral (excetuando a produção de cordel no Rio de Janeiro e São Paulo que produzem capas coloridas pelo processo de off-set), não é um elemento de comparação direto mas pode ser utilizado para se perceber a narrativa visual brasileira (lembrando da escassez das gráficas) e sua ênfase no jogo do claro-escuro e das sombras (no caso dos desenhos e xilogravuras). Para o *lubok*, a cor fazia parte da construção formal e da compreensão do texto, buscando o uso de cores básicas, fortes e vivas que pudessem compor a imagem de forma integral. Pelo próprio processo usado de impressão, não havia a combinação de cores, o que resultava em massas de cores individuais que dividiam e significavam as figuras, paisagens e outros elementos da composição (OVSYANNIKOV, 1968; SYTOVA, 1984; BOGUSLAWSKI, 1999).

O *lubok* tinha um modo de uso próximo ao cartaz e aos quadros nas paredes (configuração que variava no tamanho mas não no uso) e o texto corria ao redor ou embaixo das imagens ou imagem, mesmo quando se aproximava da linguagem que hoje chamamos de *comics* (história em quadrinhos).

A iconicidade das personagens desenhadas não deixava margem a dúvidas e mesmo quando se aproximava de um desenho mais representativo (realístico) simplificava os traços e reduzia a carga de informações secundárias (na figura ou no plano de fundo). A imagem tinha que portar muita informação e mesmo substituir o texto caso o leitor não pudesse lê-lo (muito comum em uma população em sua maioria analfabeta) (LOTMAN, 1978; SYTOVA, 1984; BOGUSLAWSKI, 1999).

A distribuição na mancha impressa também tinha a função de evitar o não reconhecimento ou a falta de visibilidade ou mesmo de legibilidade do *lubok*, confirmando a necessidade primeira de ser acessível ao público leitor ou visualizador.

De um modo análogo, as capas de cordel precisavam informar e mostrar significações que fossem além do desenho (ou seja de que a imagem fosse um substituto do texto). Esse quesito acabou por moldar algumas das histórias, pois os compradores se recusavam a comprar um cordel de título conhecido que não contivesse a imagem símbolo da história (construída ao

longo dos anos através da venda maciça de determinada capa). Assim o uso repetido de um mesmo clichê (imagem) tornava-se absolutamente necessário. As novas histórias ao serem introduzidas também se fixavam através dessas imagens que muitas vezes não tinham uma semelhança direta para com a história mas que se tornava parte dela (algumas capas com clichês fotográficos traziam astros de Hollywood que se tornavam imaginariamente o vaqueiro ou a donzela das histórias) (MARANHÃO, 1981; MAXADO, 1982; SOBREIRA, 1984; QUEIROZ, 1994).

Na capa dos cordéis alguns itens eram necessários – notadamente o título do folheto, o autor, a imagem e o preço – mas não apareciam em todos, pois alguns não possuíam indicação de autor só de editor ou distribuidor e outros não tinham imagens na capa (os mais antigos de fins do século XIX e início do XX). Esses elementos eram impressos em uma cor (na maioria das vezes em preto) e sua composição variava muito, pois algumas capas tem a figura impressa em formato paisagem e assim ela está virada em sentido anti-horário. Em outras o clichê era trabalhado para diminuir alguns elementos de fundo ou da própria figura e nas xilogravuras o uso dos traços com forte expressão ou do domínio da cor sobre os espaços vazios é a marca mais visível. Enfim, nas capas o espaço e os elementos constitutivos eram utilizados a partir das necessidades e das disponibilidades, resultando em uma grande liberdade formal e compositiva ((MARANHÃO, 1981; MAXADO, 1982; SOBREIRA, 1984; QUEIROZ, 1994).

A xilogravura como elemento central da composição das capas de cordel é mais recente, mas o desenvolvimento dessa linguagem para os impressos teve como efeito uma maior aceitação por parte de um público mais sofisticado, pois a xilogravura desenvolvida pelos mestres artesões nordestinos possuem uma força expressiva e uma iconicidade que podemos traçar como paralelo no Expressionismo alemão e no Barroco em geral. Essas referências mostram que o poder compositivo está nas linhas de força, no uso do claro-escuro, na expressividade das figuras, nas escolhas temáticas. Com a aceitação da gravura popular por parte desse público elitizado, a xilogravura passou a ser o elemento central do cordel e não ao contrário, sua representação pictórica.

### **Concluindo...**

O pequeno espaço para discutir esse assunto, o *lubok* e o cordel, não exige de mostrar algumas das faces dessa parte dos estudos das artes gráficas – populares e produzidas em larga escala. Porém, e isso ainda é dificultoso, como comparar produtos culturais que possuem suas especificidades e estão dentro de universos culturais diferentes. Um possível caminho, apontado aqui leva a



busca da análise formal-constructiva e na relação social que permita a criação de intersecções entre sociedades desiguais (espacial e temporalmente) que possa resultar em uma mediação entre a práxis (criação e produção desses impressos) e a significação (sociológica e cultural em cada sociedade) (TARABUKIN, 1977; LOTMAN, 1978; MUKAROVSKY, 1978; MIGUEL, 2006).

A grande aceitação por parte do público-alvo (na Rússia tsarista e no Brasil de fins de século XIX e XX) nos mostra que o desenvolvimento de uma linguagem própria a esses setores foi efetivamente levada a cabo por escritores, desenhistas e gravuristas, impressores e distribuidores muitas vezes analfabetos (isso não significa reprovação mas sim a ênfase na capacidade criadora) e que precisavam suprir a grande parte da população que havia sido deixada de lado pela imprensa voltada ao público de elite.

A ênfase em reduzir os elementos pictóricos ao mínimo necessário e ao mesmo tempo ampliar os significados ao máximo (uma das atuais vertentes da moderna imprensa e da propaganda) mostrava como legítima frente a um público que não possuía letramento. Ao fazerem isso, ao focarem nesses elementos, uma necessidade para o sucesso de venda do *lubok*, ajudaram a compor no século XX as bases do cartazismo soviético, com suas cores puras e vivas e suas mensagens de grande força e coesão.

O cordel brasileiro ainda está em atividade, assumindo novas formas e buscando manter parte de seu significado anterior. Mas, como na Rússia, a linguagem do cordel, seja em sua literalidade, seja em suas capas e imagens se tornou parte da cultura brasileira de elite (que a usa como peça decorativa) e se torna também parte do patrimônio artístico ao ser reelaborado ou citado em trabalhos de intelectuais e artistas atuais.

Como artes gráficas (impressos) ambos se tornaram referenciais para os designer e artistas que buscam novos caminhos para essa vertente na atualidade. Suas qualidades se tornaram amplamente conhecidos.

Ao fim podemos dizer que a roda da fortuna deu um giro completo, pois esses impressos voltados para um público deixado a margem se tornou parte da própria configuração atual das artes gráficas, prova da sua qualidade e da capacidade dos artistas e artesãos que os criaram.

## Referências Bibliográficas

BOGUSLAWSKI, Alexander. **Lubok – Introduction**. Sl. 1999. Disponível em: [http://www.rollins.edu/Foreign\\_Lang/Russian/Lubok/lubintro.html](http://www.rollins.edu/Foreign_Lang/Russian/Lubok/lubintro.html). Acesso em: 26 maio 2008.

- COSTA, Gutenberg. **Dicionário Bio-Bibliográfico de Poetas Cordelistas do Rio Grande do Norte**: a memória da literatura de cordel no Rio Grande do Norte. Natal: Queima Bucha, 2004.
- JAHN, Hubertus F. **Kaiser, Cossacks, and Kolbasniks**: Caricatures of the German in Russian Popular Culture. *Journal of Popular Culture*, Michigan, v. 31, n. 4, p. 109-122.
- LOTMAN, Iuri. **A Estrutura do Texto Artístico**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- LUYTEN, Joseph M. **A Notícia na Literatura de Cordel**. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.
- MARANHÃO, Liêdo. **O Folheto Popular**. Sua Capa e Seus Ilustradores. Recife: Fundação Joaquim Nabuco / Editora Massangana, 1981.
- MAXADO, Franklin. **Cordel**. Xilogravura e Ilustrações. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- MELO, Veríssimo de. **Literatura de Cordel**: visão histórica e aspectos principais. In LOPES, José de Ribamar (org.). **Literatura de Cordel**: Antologia. Fortaleza: Banco do Nordeste Brasileiro, 1994. 3. ed. p. 3-52.
- MIGUEL, Jair Diniz. **Arte, Ensino, Utopia e Revolução**. Os Ateliês ArtísticosVKhUTEMAS/VKhUTEIN (Rússia/URSS, 1920-1930). Tese de Doutorado em História – Departamento História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2006.
- MUKAROVSKY, Jan. **Escritos de Estética y Semiótica del Arte**. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- OKNA ROSTA i Glavpolitprosveta 1919-1922**. Katalog Vystavki iz Istorii Ruskogo Plakata. Sankt-Petersburg: Rossiiskaia Nacional'naia Biblioteka, 2000. (Catálogo da Exposição).
- OVSYANNIKOV, Yuri. Introduction. In **LUBOK**. Russkie Narodnye Kartinki XVII-XVIII vv. / **THE LUBOK**. 17th – 18th Century Russian Broadsides. Moskva: Izdatel'stvo "Sovietskii Khudozhnik", 1968.
- QUEIROZ, Jeová Franklin. **A Xilogravura Nordestina**. In LOPES, José de Ribamar (org.). **Literatura de Cordel**: Antologia. Fortaleza: Banco do Nordeste Brasileiro, 1994. 3. ed. pag. 53-90.
- SOBREIRA, Geová. **Xilógrafos do Juazeiro**. Fortaleza: Edições UFC, 1984.
- SYTOVA, Alla. Introduction. In **THE LUBOK**. Russian Folk Pictures, 17th to 19th Century. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1984.
- TARABUKIN, Nikolai. **El Último Quadro: Del Caballete a la Máquina / Por Una Teoria de la Pintura**. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.