

**IMPRESSÕES DA MEMÓRIA: ARTE, POLÍTICA E SUBVERSÃO
NA XILOGRAVURA *64 CAVEIRAS NA RECONQUISTA DO
PASSADO***

**IMPRESSIONS OF MEMORY: ART, POLITICS AND
SUBVERSION IN THE WOODCUT *64 SKULLS IN THE
RECONQUEST OF THE PAST***

Tereza Cândida Alves Diniz¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3157-5731>

Enviado em: 10/02/2026

Aceito em: 27/04/2026

Publicado em: 22/07/2026

Resumo: Na contemporaneidade, vivemos imersos em um fluxo contínuo de imagens que não apenas mediam a experiência social, mas conformam modos de subjetivação, memória e produção de sentido. O presente artigo analisa a xilogravura *64 caveiras na reconquista do passado* produzida em 1977 pelo artista “popular” José Stênio Diniz natural da cidade de Juazeiro do Norte/CE. A obra foi produzida durante o período ditadura militar no Brasil, sendo considerada, à época, objeto de subversão ao regime instituído. Ao longo das décadas, essa imagem foi sendo ressignificada por meio dos processos históricos e das narrativas construídas pelo próprio xilógrafo. Olhar uma imagem, portanto, implica abri-la, questioná-la, fazer dela um campo de tensões e intervalos — uma operação historiográfica complexa. Partimos da constatação de que, embora as imagens sejam suportes da cultura material e informem sobre a cultura, a sociedade e a política, sua legitimidade como objeto de estudo historiográfico permanece subvalorizada. Isso se deve, em grande parte, à hegemonia do texto escrito e à formação tradicional do historiador, que muitas vezes negligencia a análise imagética. Dessa forma, refletir sobre as imagens exige repensar seu estatuto epistemológico na pesquisa histórica. Para isso, propomos um diálogo com autores como o filósofo Georges Didi-Huberman e a historiadora Ana Maria Mauad, cujas contribuições teóricas oferecem ferramentas para compreender as imagens como suportes produtores de conhecimento histórico.

Palavras-chaves: Xilogravuras; Imagens; Memória; Ditadura militar.

¹ Universidade Regional do Cariri – URCA, Doutora em História, e-mail: tereacandidadiniz@gmail.com, <http://lattes.cnpq.br/1671344368391028>, ORCID: 0000-0003-3157-5731.

Abstract: In contemporary times, we live immersed in a continuous flow of images that not only mediate social experience, but also shape modes of subjectivation, memory, and production of meaning. This article analyzes the woodcut *64 skulls in the reconquest of the past*, produced in 1977 by the “popular” artist José Stênio Diniz, a native of the city of Juazeiro do Norte/CE. The work was produced during the military dictatorship in Brazil and was considered, at the time, an object of subversion of the established regime. Over the decades, this image has been given new meaning through historical processes and narratives constructed by the woodcut artist himself. Looking at an image, therefore, implies opening it up, questioning it, and turning it into a field of tensions and intervals—a complex historiographical operation. We begin by noting that, although images are supports of material culture and inform about culture, society, and politics, their legitimacy as an object of historiographical study remains undervalued. This is largely due to the hegemony of written texts and the traditional training of historians, which often neglects image analysis. Thus, reflecting on images requires rethinking their epistemological status in historical research. To this end, we propose a dialogue with authors such as philosopher Georges Didi-Huberman and historian Ana Maria Mauad, whose theoretical contributions offer tools for understanding images as supports for producing historical knowledge.

Keywords: Woodcuts; Images; Memory; Military dictatorship.

Introdução

A condição da xilogravura como arte autônoma se afirma a cada dia, com muitos artistas populares participando de eventos individuais ou coletivos destinado à exposição e venda de suas xilos. Para além do aspecto comercial a arte da xilogravura como suporte de memórias agência a conexão de diversas visões de mundo, sejam dos artistas que as produzem, quanto dos leitores de imagens. Tais gravuras informam sobre os fatos históricos assim como das identidades dos grupos.

Nesse contexto, os xilogravadores vão deixando na madeira registros de tempos ora festivos, ora sombrios, sempre a partir de uma perspectiva que se situa nas margens da nossa sociedade.

Um dado que comprova isso é o fato de que inúmeras imagens e reportagens produzidas no período militar estão retornando no presente como uma necessidade de memória e reparação, principalmente pelas famílias que tiveram seus filhos, parentes, amigos mortos ou torturados pela ditadura e não alcançaram justiça. As artes plásticas, gravuras, fotografias, cartuns, revistas e jornais sobre o golpe de 1964 emergem em

novos suportes documentais, podendo ser visualizadas através das mídias digitais, internet, televisão, redes sociais etc. Mesmo que no presente suas atrocidades lhes sejam negadas, faz-se necessário que continuemos a imaginar o golpe de 1964, tomando as imagens da dor, do sofrimento, da tortura, morte, violência e lhes dando figurações.

Este trabalho tem como objeto de análise uma dessas imagens que captaram o período da ditadura militar brasileira iniciada em 1964: a xilogravura *64 caveiras*, produzida em 1977 por um dos maiores representantes dessa arte no Brasil: o artista plástico cearense Stênio Diniz.

1. A Xilogravura *64 Caveiras*, de Stênio Diniz

A xilogravura apresentada a seguir compõe a introdução da tese defendida em fevereiro de 2024, sob o título *O Tempo gravado: arte, memórias e trajetos – as xilogravuras de Stênio Diniz (1971-2006)* (Cf. Diniz, 2024). A imagem foi produzida pelo xilógrafo, poeta, artista plástico e compositor juazeirense José Stênio Silva Diniz, aproximadamente no ano de 1977, no mesmo período em que ocorria a ditadura militar no Brasil (1964-1985). Paralelo ao período de produção do artista, no Brasil foram instituídos dezesseis atos institucionais, mecanismos legais que se sobrepunham à Constituição, por meio dos quais estabeleceu-se a censura à imprensa, restrição aos direitos políticos, perseguição, tortura e morte dos opositores do regime.

A década de 1970 marca o início da produção do xilógrafo. Suas primeiras imagens fazem alusão a seca, ao mundo do cotidiano, trabalho, religiosidade e realismo fantástico. Posteriormente, quando da passagem por Juazeiro do Norte de militantes e ativistas políticos advindos da capital Fortaleza e de outras regiões do Brasil fugindo da perseguição e censura, essas imagens são transformadas assumindo formas de resistências políticas ao regime. Salientamos que Stênio Diniz não participou da luta armada nem foi considerado cidadão perigoso à sociedade, mas suas obras foram consideradas uma afronta ao regime; portanto, uma arte transgressora.

<https://periodicos.unifap.br/estacaocientifica>

Macapá, v. 12, n. 1, 2026.

Fig. 01 – Xilogravura *64 caveiras na reconquista do passado* (1977), de Stênio Diniz.



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Stênio Diniz, autor da imagem, é natural da cidade de Juazeiro do Norte, Ceará, nasceu em 26 de dezembro de 1953. O artista é filho de José de Souza Diniz e Maria de Jesus Silva Diniz. Neto de José Bernardo da Silva, proprietário da antiga Tipografia São Francisco e responsável pela maior produção de cordéis do Brasil nas décadas de 1950 e 60. Stênio viveu parte da sua vida em meio aos poetas e às antigas máquinas *typos*, onde aprendeu a poética da arte de gravar. Possui uma trajetória internacional, sendo reconhecido pelo Governo do Estado do Ceará como *Mestre da Cultura Tradicional Popular do Ceará* em 02/12/2008.

Encontramos a matriz da imagem em sua residência, em meio a uma variedade de xilogravuras expostas desde a entrada até o final da casa. Atravessado pelos espaços comuns de uma residência, o lugar foi transformado pelo artista em ateliê, biblioteca e arquivo pessoal, esse organizado conforme entendimento com suas memórias. Desgastada pelo tempo, a matriz informa que não suporta mais a prensa, cessou seu tempo de vida, já não consegue imprimir como antes. As cópias gestadas no passado, porém, resistiram à clausura, ganharam vida, verticalizaram-se pelo mundo e escaparam ao tempo. Atravessaram temporalidades, resistiram aos arquivos, colecionadores, pesquisadores, enfim, a tudo aquilo que lhe demandasse

aprisionamento.

A imagem desconcerta à medida que dela nos aproximamos, nos atrai à medida que nos distanciamos e nos olha à medida que a fitamos. Somos invadidos pelo medo, porque suas figuras nos impactam e nos desconcertam. Numa primeira aproximação, a imagem pode ser considerada como “o que sobrevive de uma população de fantasmas, cujos traços mal são visíveis, porém se disseminam por toda parte” (Didi-Huberman, 2013, p. 35). O tempo dos fantasmas seria para o filósofo a imagem que migra de outros tempos, ou seja, o ator parte da premissa que pelo fato da imagem permanecer em movimento seu reaparecimento pode ocorrer através das inúmeras demandas do presente. A xilogravura *64 caveiras* está permeada por fantasmas de outras temporalidades, ou seja, indícios e questões não resolvidas, invisíveis e silenciadas.

Produzida por Stênio Diniz num período de censura, em meio a prisões, torturas e assassinatos, os elementos gravados em sua matriz em madeira dizem do medo, da morte, dos corpos que deixaram de ser, esqueléticos, atropelados, nus e desencarnados. Ao centro da imagem, sobrevoando por sobre os cadáveres, uma espécie de ave em movimento, intitulada por seu criador como o “pássaro da morte”. A figura do pássaro rasga a imagem ao meio assombrando fantasmagoricamente o presente. A ave se sobressai enquanto figura, como se pedisse ao leitor da imagem justiça aos seus algozes.

A imagem *64 caveiras* é rica em detalhes e prolifera sentidos outros. Qualquer esforço desprendido em sua análise requer ir além daquilo que se apresenta visível, descartando a ideia de sua aparente “simplicidade virtual” (Didi-Huberman, 2013, p.27). A xilogravura introdutória deste artigo percorreu alguns circuitos, dentre os quais, catálogos de exposições nacionais e internacionais, mesas de intelectuais, pesquisadores e colecionadores.

Nosso primeiro contato com a narrativa sobre essa xilogravura foi através da

segunda edição do catálogo *Holzschnitte aus Brasilien* de (1992)². Encontramos o catálogo no arquivo pessoal de Stênio Diniz, em meio a uma série de documentos. O catálogo possui duas narrativas: a primeira foi descrita em português por Stênio e a segunda traduzida pela organização da exposição para o alemão³. Assim descreve o catálogo:

1964 foi o ano em que os militares chegaram ao poder. Para expressar meu protesto contra isso, desenhei a xilogravura “64 caveiras” que reivindicam suas vidas de volta. Queria esclarecer, por meio dessa alegoria, que esse regime está extinguindo com a vida daqueles que defendem abertamente os direitos de todos. (Diniz, Karimai, 1992, p. 24).

Na tradução do catálogo⁴, a imagem configura-se num documento testemunhal, onde o artista denunciou não somente a Ditadura vivida no Brasil, como responsabilizou os militares pelas atrocidades do regime ao figurar sessenta e quatro caveiras, uma analogia ao ano do golpe militar de 1964. A “reconquista do passado” foi a forma discursiva que Stênio encontrou para afrontar o regime, assim como uma maneira de reivindicar as vidas perdidas por meio da necessidade de reparação dessas mortes.

² A primeira edição do catálogo data de 1987 e corresponde à exposição realizada na cidade de Erlanger na Alemanha. Tivemos acesso a sua segunda edição, ou seja, de 1992.

³ “1964 war das jahr der Machtübernahme durch die Militärs. Um meinen Protest dagegen auszudrücken, gestaltete ich den Holzschnitt “64 Totengerippe” fordern ihr Leben zurück. Ich wollte durch diese Allegorie Klarmachen, daß jenes Regime das Leben derer auslöscht, die sich offen zugunsten der Freiheitsrechte für alle einsetzen. Stênio Diniz” (Catálogo *Holzschnitte aus Brasilien*, 1992, p. 24). Tradução da autora.

⁴ É preciso estarmos atentos às “traduções” assim como às intencionalidades discursivas contidas nas transcrições. O historiador Roger Chartier aponta para as mudanças que ocorrem no processo de editoração de livros. Para Chartier, o processo de editoração “são resultados de múltiplas operações que supõem uma ampla variedade de decisões, técnicas e habilidades (CHARTIER, 2014, p. 38). Michel Foucault aponta que “na ordem do discurso verdadeiro, publicado e livre de qualquer ritual, se exercem formas de apropriação de segredo e de não-permutabilidade (...) é possível que no ato de escrever (...) e no sistema de edição (...) haja elementos coercitivos (FOUCAULT, 2001, p. 40). Sobre o assunto ver: CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. 1.ed. Tradução de The author’s hand and the printer’s mind. São Paulo: Editora Unesp, 2014 e FOUCAULT, Michel. *Ordem do Discurso*. 7. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo, Edições Loyola, 2001.

O fato é que quarenta e seis anos após sua produção, a imagem *64 caveiras* infringe a ordem do tempo para retornar neste artigo não como produto daquilo que foi em 1977, mas com outro sentido, produzindo *desvios* (Certeau, 2008, p.15), sinalizando novas demandas do tempo presente. A narrativa do deslocamento da imagem aponta também para o ofício do historiador e demonstra nossa preocupação em realocar um outro lugar para os mortos.

A potência da xilogravura *64 caveiras* e a energia que a imagem possui de nos afetar, reside não somente no gesto da migração da imagem para o presente, mas também “pressupõe uma concepção energética que as imagens possuem de locomoção, de sumir e ressurgir a posteriori.” (Didi-Huberman, 2013, p. 110)

Tais *sobrevivências* ou *nachleben*, conceito formulado pelo historiador da Arte Aby Warburg (1866-1929), nada têm a ver com a ideia de imitação de modelos antigos. Na “sobrevivência”, os temas, sempre são transformados, metamorfoseando-se em novos significados, contextos e estilos”. (Didi-Huberman, 2013, p. 142). Nesse sentido, a potência da xilogravura *64 caveiras* e a energia que a imagem possui de nos afetar residem tanto no gesto da migração das formas como nas sobrevivências que carrega, no efeito que produz, como nos olha, nos atravessa e na forma como nos cobra um retorno desse olhar. As possibilidades de análises decorrentes da xilogravura apontam o poder ilimitado da imagem, ainda não exploradas e descobertas.

Aspecto importante a ser destacado é o de que uma imagem não retorna contendo os mesmos significados pois uma imagem não é fixa. Ela se desloca constantemente, seja por lugares físicos: arquivos, galerias, museus, universidades, casas de memórias, coleções ou por lugares invisíveis aos nossos olhos como: memórias, inconsciente e imaginação. Nessa perspectiva, pensar a imagem cristalizada, seja qual for seu suporte, seria reduzi-la a uma imagem morta, despotencializada, temporal e sem movimento.

Para Huberman, os sedimentos cristalizados nas imagens são o resultado de “movimentos provisórios”. Os movimentos dizem respeito a trajetória histórica, antropológica e psicológica que atravessam a imagem e continuam para além dela

(Didi-Huberman, 2013, p. 33-34). As “coordenadas positivas” falam da autoria, datação, técnica e iconografia. Elas são relevantes, mas não suficientes na análise das imagens. O autor também aponta que quando uma imagem retorna traz em si o diferente, nunca a “imitação” daquilo que foi um dia, mas, “o intervalo visível, a linha de fratura entre as coisas”, (Didi-Huberman, 2015, p. 126). Nesse sentido, toda imagem é intervalo, ruptura e diferença em relação ao passado. Na imagem somente as diferenças voltam, logo o retorno é o retorno da diferença.

A reflexão nos levou a rejeitarmos a ideia de imagem enquanto representação⁵, colagem, espelho, expressão ou lacuna. Quando problematizamos a xilogravura não estamos falando da coisa em si nem tampouco de sua representação, ao contrário, estamos participando de sua constituição, daquilo que o nomina, que o inventa enquanto objeto. Uma imagem também retorna porque não obedece ao tempo cartesianamente cronológico. Uma história da imagem prescinde de *anacronismo*, daquilo que escapa a ordem do tempo.

O conceito de anacronismo atravessa quase toda a obra de Didi-Huberman. Enquanto o anacronismo aparece patenteado para o historiador como um “horrível

⁵ Para Roger Chartier, o conceito de representação encontrou na emergência da História Cultural um espaço fecundo de atuação, embora fosse central ainda nas sociedades de Antigo Regime. O historiador, afirma que no dicionário Furetière, o termo representação possui dois significados, primeiro “a representação como dando a ver uma coisa ausente, e segundo “a representação como exibição de uma presença como apresentação pública de algo ou de alguém” (CHARTIER, 1990, p. 20). O primeiro significado, aponta para um conhecimento mediado por figuração, ou seja, o signo como (forma) e o significado seu valor simbólico. Uma fonte histórica, por exemplo, seria ao mesmo tempo uma representação e mediador da realidade passada. Para refutar o conceito de representação, Foucault, utiliza como exemplo o quadro de René Magritte “Isto não é um cachimbo”. Na primeira versão, apresenta um quadro emoldurado, um cachimbo e uma frase, onde o filósofo descreve como sendo: “uma figura e o texto que a nomeia” (p.5). Na segunda versão, o quadro está num cavalete e acima, um cachimbo numa dimensão maior que o exposto no quadro. Sobre essa imagem, Foucault afirma: “sem a menor infidelidade, àquilo que está mostrado lá em cima, não se enganem com isso: é lá em cima que se encontra o cachimbo, não este grafismo elementar” (p. 5). A reflexão sugere que, o passado jamais poderá ser representado enquanto tal, objeto ou coisa a ser representada pois encontram-se em dimensões físicas distintas e ilimitada, “dilatando-se até o infinito” (p. 5). Sobre o assunto ler: CHARTIER, Roger. A História Cultural: Entre práticas e representações. 2. ed. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Algés, PT: DIFEL, 1990, p. 20-21 e FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988.

pecado” (Didi-Huberman, 2015, p. 28), para o filósofo, embora “paradoxal” e “perigoso” o anacronismo é fecundo, sendo “numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens”. O anacronismo, aparece “interna aos próprios objetos – as imagens – dos quais tentamos fazer a história (Idem, p. 22). “Propor a questão do anacronismo é, então, interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos diferenciais de tempo operando em cada imagem” (Idem, p. 23). Huberman esclarece a valiosa necessidade de reconhecer a importância do anacronismo “para se chegar aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do mais que passado mnésico” (Idem, p. 26). Para Huberman, “tudo é anacrônico, porque tudo é impuro: é na impureza, na escória das coisas que sobrevive o Outrora (...) As coisas “que tiveram seu tempo” não pertencem simplesmente a um passado concluído, desaparecido: “elas se tornaram matéria e sobrevivências – a eficaz matéria do tempo passado. (Idem, p. 120-121)

2. Uma Leitura Possível da Xilogravura 64 Caveiras

Em 1977 a xilogravura foi produzida como objeto de denúncia e resistência ao período militar. Durante a pesquisa, buscamos localizá-la em acervos de referências como os de literatura de cordel no Brasil, a exemplo do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - CNFCP/Rio de Janeiro, Acervo José Alves Sobrinho- UFCG/Paraíba, assim como no Instituto de Estudos Brasileiros da USP– IEB/ São Paulo. Quer individuais ou em folhetos, neles encontrarmos uma parte das xilogravuras de Stênio Diniz que não estavam no seu arquivo pessoal. Embora não tenhamos localizado essa imagem em específico no Brasil sabemos que a xilogravura circulou em várias exposições nacionais e internacionais.

Para além dos catálogos, observamos uma ausência da imagem, temos como hipótese que nesse período houve uma tentativa de silenciamento e recolha da xilogravura. Esse tipo de produção demonstra como uma imagem pode expressar

mesmo que de modo fragmentado, formas de resistência política em períodos de conflitos e tensões sociais.

Em 1985, quando da reabertura política no Brasil, um grupo de alemães em visita ao Juazeiro foi à antiga gráfica de José Bernardes, hoje Lira Nordestina, e conheceram o trabalho de Stênio Diniz. A convite da *Universität zu Köln* (Universidade de Colônia), localizada no estado de Renânia do Norte, o artista viaja para a Alemanha onde participou de oficinas e mostras. Foram nos catálogos dessas exposições que localizamos a imagem. A década de 1980, portanto, marca a circulação das xilogravuras de Stênio Diniz em cidades germânicas e uma nova fase se iniciou em sua trajetória artística. Nesse período a produção de Stênio teve profundas alterações em virtude de suas experiências na Europa.

Mais recente, período em que foi escrito a tese, a narrativa sobre a imagem novamente retorna agora num momento de intensa negação da ditadura militar no Brasil. Em tempo de negacionismos, o retorno das *64 caveiras* está imerso na negação da ditadura. Após anos de estudos, discussões, produções literárias, simpósios, congressos e por último a Comissão Nacional da Verdade - CNV, ainda se comete a falácia de dizer que não houve ditadura no Brasil. Para Stênio Diniz há uma necessidade em narrar o evento.

A recorrência da narrativa sobre a xilogravura sugere marcas de memórias e aponta sua inquietação com um possível retorno da ditadura. Identificamos essa preocupação na maneira como Stênio Diniz narra e afirmar sua participação no evento, sempre associando o passado vivido às discussões contemporâneas sobre o tema.

O retorno da narrativa sobre a ditadura militar aponta a necessidade do artista em denunciar o negacionismo do presente. A velha narrativa que parece natural “implica uma nova compreensão da temporalidade, uma vez que o passado aí se alonga no presente (...) elas mostram que as fronteiras entre passado e presente não são tão rígidas.” (Pereira; Paim, 2018, p.17)

O conceito de *sobrevivência* enfoca a persistência da memória e do legado do artista através do tempo e como essas memórias influenciam o presente. No caso da

xilogravura *64 caveiras*, poderia ser interpretado como os eventos da ditadura de 1964 e suas consequências ainda estão presentes no Brasil hoje. Entretanto, construir um conhecimento da xilogravura *64 caveiras* é quebrar a ideia de unidade, pois não existe uma única forma de contá-la ou dizê-la. Nesse sentido avaliamos a potência do seu reaparecimento em 2022 através da produção de dois cordéis de autoria de Stênio Diniz produzidos no período da pandemia da Covid 19, esses problematizados a frente.

Fig. 02 – Um milhão de infectados e cinquenta mil mortos nos primeiros cem dias de pandemia no Brasil (2022), de Stênio Diniz



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

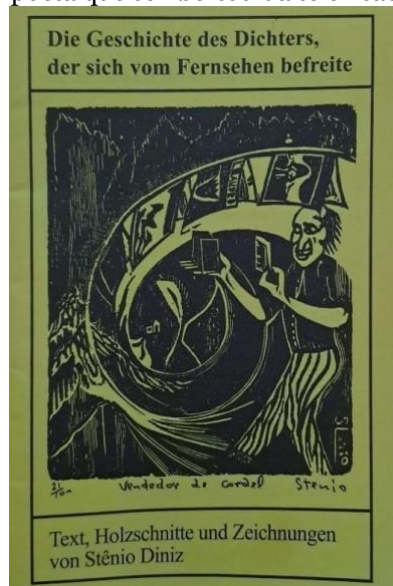
Nas duas últimas xilogravuras, demonstramos o processo de transformação das imagens, a partir da alteração das figuras feita por Stênio Diniz. A mudança revela a habilidade de xilógrafo em modificar as figuras originais para criar composições e narrativas.

Sua capacidade de reinventar as imagens através da alteração das figuras resulta em uma renovação criativa gerando novos significados e possibilidades visuais. Através desse processo, o artista demonstra a versatilidade da arte e sua capacidade de

renovação, adaptação e fruição de novas narrativas. Suas xilogravuras nos lembram que as imagens podem ser constantemente reinterpretadas e reinventadas, enriquecendo assim a linguagem visual e oferecendo novas perspectivas aos leitores de imagens.

A segunda imagem, trata-se de uma xilogravura produzida para a capa do cordel *Um milhão de infectados e cincoenta mil mortos nos primeiros cem dias de pandemia no Brasil* (Diniz, 2022). Tanto a imagem quanto o folheto foi gravada e escrito por Stênio Diniz e faz parte de uma série temática sobre a covid-19. A coletânea possui aproximadamente cem cordéis, parte ainda não publicados. Embora a temporalidade da imagem esteja fora do recorte de análise da xilogravura produzida em 1977, nos interessamos na análise da capa do folheto na figura 2, uma vez que para a sua produção Stênio Diniz se utilizou de figuras presentes em outras imagens.

Fig. 03 – A história do poeta que se libertou da televisão (2022), de Stênio Diniz



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

A capa do cordel cima foi produzida a partir do recorte, colagem e fusão de imagens do cordel “*Die Geschichte des Dichters, der sich vom Fernsehen befreite*” (A

história do poeta que se libertou da televisão), de 2022 e da xilogravura *64 caveiras* na reconquista do passado (Diniz, 1977).

A xilogravura *64 caveiras na reconquista do passado* (1977), que estampa a capa deste artigo não é mais a mesma, foi alterada. A nova imagem se insere na discussão sobre a migração das formas e as mudanças temporais que ocorrem no deslocamento da imagem para outros suportes.

Fig. 04 – Xilogravura alterada: *64 caveiras na reconquista do passado* (1977), de Stênio Diniz



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora.

Ao refletir sobre o cordel contemporâneo, o antropólogo Marco Antônio Gonçalves, considera que o cordel “copia alterando” (Gonçalves, 2011, p. 224), o que significa dizer que “repetição e paralelismo” não devem ser acatados como “redundante ou literariamente pobre”, mas como prática carregada de sentido.

Semelhante ocorre quando figuras são arrancadas e enxertadas para a criação de novas imagens, como foi o caso da capa do folheto 2. Numa imagem artesanal como a xilogravura não cabe a imitação. Na tentativa de reprodução as imagens sofrem acréscimos ou elementos lhes são subtraídos. Gonçalves afirma que “pode repetir, mas ao repetir, altera” (Gonçalves, 2011, p. 224). A imagem nunca será uma imitação ou sairá da mesma forma. As táticas de reproduções de imagens foram utilizadas para os

folhetos mais vendáveis, nelas é possível identificar as constantes transformações ocorridas nas imagens.

A imagem é sempre o resultado de operações, o que significa dizer que até chegar a ser xilogravura ela é outra coisa, passando por transições e dependendo de outros elementos como: os tipos de madeira, os instrumentos de corte, as técnicas empregadas pelo artista, a imaginação, a criatividade e as marcas de memória que nelas serão impressas. Nesse sentido, o resultado da imagem depende das mediações que lhes são possíveis e viáveis.

A alteração realizada por Stênio Diniz na xilogravura acima, através dos recortes das figuras abre possibilidades para novos usos e perspectivas, criando horizontes narrativos distintos. A transformação da xilogravura não apenas rompe com as antigas formas, mas proporciona a emergência de novos significados. Tais mudanças implicam questões relacionadas as mudanças sociais, culturais, estéticas e econômicas, já que ao reaproveitar a matriz ou a imagem impressa, o artista barateia o produto

Semelhante ocorre com o tempo. Passado e presente se fundem nas imagens, resultando em novos constructos imagéticos. A fusão das xilogravuras *64 caveiras* (Diniz, 1977) e *Um milhão de infectados e cinquenta mil mortos nos primeiros cem dias de pandemia no Brasil* (Diniz, 2022) é o resultado do encontro de duas temporalidades: o passado (tempo inacabado), e presente como um (tempo fugidio). A xilogravura denuncia esse tempo que, criado no passado, emerge como tempo inacabado. As imagens ressurgentes, exemplificam como as formas visuais podem migrar, adquirindo novas interpretações e relevância ao longo do tempo.

Essas reflexões dialogam com as discussões iniciais do artigo sobre o conceito de *anacronismo* nas imagens. Se “tudo é anacrônico, porque tudo é impuro”, e é “na impureza que sobrevive o passado”, concluímos que o *anacronismo* nas imagens de Stênio Diniz permite entender como os acontecimentos que aparentemente parecem existir num tempo determinado, na realidade pertencem a um passado inconcluso.

“Matéria e sobrevivências” das “impurezas do passado” (Didi-Huberman, 2015, p. 120-121), as imagens de Stênio Diniz não cessam de se locomover. Sua produção não

está sujeita à condição de passividade; participam do processo histórico e adquirem caráter de engajamento social dificultando a separação entre realidade e ficção, visto que cultura e prática interagem diretamente na sua produção. Suas imagens migram no tempo carregando em seus suportes passado sobre passado, resultado da capacidade que as xilogravuras possuem em reter memórias, adaptar-se, resistir e adquirir novas dimensões, instigando ao leitor um olhar educado sobre as complexidades da leitura visual.

Considerações Finais

A xilogravura *64 caveiras*, de Stênio Diniz, pode ser percebida como uma imagem anacrônica em movimento, que sobreviveu migrando por temporalidades e pelas narrativas atualizadas sobre ela, que deixa escapar em sua materialidade sobrevivências de um outro tempo.

Nessa perspectiva, as *64 caveiras* não retornou como semelhança, fetiche ou objeto canônico, mas como ícone de um tempo, em sua complexidade, técnicas, figuras e a singularidade do artista. Não é que cada leitura da imagem esteja chegando mais próximo a verdade, ao contrário, cada leitura é um acontecimento de momento, não é eterno.

A sobrevivência da xilogravura *64 caveiras* poderia não ser suficiente para reafirmar a ditadura no Brasil, mas é um documento importante sobre a temática, pois remete a um tempo social e a uma situação temporal em que podemos construir uma história da ditadura a partir dela. Nesse caso, a xilogravura seria para nós um fragmento do acontecimento, um resto visual da ditadura.

Mas não nos deixemos enganar, o período histórico da produção de uma imagem não explica tudo, nem impede que ela reapareça em outra temporalidade com outro significado. Embora a xilogravura mostre cenas relativas à ditadura, contém em si vestígios e resquícios de outras temporalidades: fala da morte, da natureza, da fragilidade humana, dos regimes totalitários. Significando dizer que a realidade que

julgamos ver numa imagem, como o tema, as figuras e composições, sempre nos escapa e perdura além de nós, adquirindo sentidos outros.

Por um tempo hesitamos em vê-la, tocá-la, imaginá-la, porque sabíamos que de alguma forma ela sobreviveria. Sucessivas vezes em que visitamos a casa de Stênio Diniz, a xilogravura nos olhava. Suas figurações imprimiram em nossas memórias marcas de um período que teima em não passar e insiste em reaparecer. Essas memórias persistem porque a *64 caveiras* lá está para lembrar do não dito na imagem, das injustiças, das torturas e silenciamentos. A xilogravura, portanto, condensa movimento, potência, sintomas e figurações, elementos capazes de promover o conhecimento e a narrativa histórica.

Mas, por que uma imagem retorna, qual o sentido cronológico do seu reaparecimento, como figurá-la ou como vai aparecer? Sabíamos que algumas indagações seriam levantadas sobre seu reaparecimento.

A leitura que se fez das *64 caveiras* em 2017, período em que a imagem foi analisada, foi a leitura possível, aproximada, e não será a última, visto que a imagem pensa no presente do leitor. São as leituras múltiplas que dão sentido outros ao presente.

Assim, levando-se em conta as reflexões aqui desenvolvidas em torno da obra de Stênio Diniz, ratifica-se que a xilogravura nos “sobreviverá”. Um dia deixaremos de existir, porque somos diante da imagem um elemento de “passagem”, por sua vez, a xilogravura se constitui um elemento do futuro, da “duração”. Significando dizer que a imagem tem mais “memória e mais futuro” (Didi-Huberman, 2015, p. 16) que nós, seus expectadores.

Referências

- CARVALHO, Gilmar de. *A xilogravura de Juazeiro do Norte*. Fortaleza, IPHAN, 2014.
- CARVALHO, Gilmar de. *Madeira Matriz: cultura e memória*. São Paulo: Annablume, 1998.
- CARVALHO, Gilmar de. Xilogravura: os percursos da criação popular. In: *Revista do* <https://periodicos.unifap.br/estacaocientifica> Macapá, v. 12, n. 1, 2026.

Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 39, 1995.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre práticas e representações*. 2. ed. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Algés, PT: DIFEL, 1990.

CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. 1.ed. Tradução de The author's hand and the printer's mind. São Paulo: Editora Unesp, 2014 e FOUCAULT, Michel. *Ordem do Discurso*. 7. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo, Edições Loyola, 2001.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. 2.ed. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. 2.ed. São Paulo. Editora 34, 2010.

DINIZ, José Stênio Silva. *Die Geschichte des Dichters, der sich vom Fernsehen befreite*. Juazeiro do Norte, 2022

DINIZ, José Stênio Silva. *Um milhão de infectados e cinquenta mil mortos nos primeiros cem dias de pandemia no Brasil*. Juazeiro do Norte, 2022.

DINIZ, José Stênio Silva; KARIMAI, Louis. *Holzschnitte aus Brasilien*. Catálogo de exposição na Alemanha, entre setembro/outubro 1990.

DINIZ, José Stênio Silva; KARIMAI, Louis. *Holzschnitte aus Brasilien*, 2. ed. Catálogo de exposição na Alemanha em fevereiro 1992.

DINIZ, Tereza Cândida Alves. *O tempo gravado : arte, memórias e trajetos - as xilogravuras de Stênio Diniz (1971-2006)*. 2024. 295 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, 2024.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Ordem do Discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 7.ed. São Paulo, Edições Loyola, 2001.

GONÇALVES, Marco Antônio. Cordel híbrido, contemporâneo e cosmopolita. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2007, p. 21-38.

MEC/IPAHM. *Literatura de cordel: dossiê de registro*. Brasília, DF: MEC, 2018.

PEREIRA, Nilton Mullet, PAIM, Antônio Elison. Para pensar o ensino de história e os



passados sensíveis: contribuições do pensamento decolonial. *Educação e Filosofia*, Uberlândia, .32, n.66, p.1229-1253, set./dez.2018.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular*. São Paulo: 34, 2001.

<https://periodicos.unifap.br/estacaocientifica>

Macapá, v. 12, n. 1, 2026.