

A SOBREVIVÊNCIA DA GRAVURA: CONEXÕES ESPAÇO-TEMPORAIS

Patrícia Figueiredo Pedrosa / PPGAV – EBA – Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO

A longa história da gravura revela-nos sua natureza experimental propiciadora ao desenvolvimento contínuo, especificidade intrínseca dessa mídia. A sua primeira função, de ordem utilitária, quando a otimização dos processos e dos resultados gráficos culminava como objetivos principais, coexistiu com seu uso artístico. Esse fato contribui para mostrar a flexibilidade da prática artística, que tanto resgata técnicas antigas como se apropria de recursos novos de qualquer natureza. Referimo-nos aos conceitos de anacronismo e sobrevivência, segundo Didi-Huberman, para justificar as conexões espaço-temporais realizadas pela gravura, na qual a própria história apresenta os compartimentos de ordem técnica e expressiva, nos quais inserem a gravura como meio expressivo no campo ampliado da arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE

Gravura; anacronismo; Didi-Huberman

ABSTRACT

The long history of printmaking reveals to us its experimental nature, instrumental to the continued development, which is an intrinsic specificity of this media. The first function, of an utilitarian order, where the optimization of the processes and of the graphic results culminate with the main objectives, coexisted with its artistic use. This fact helps to show the flexibility of the artistic practice, which serves not only to rescue old techniques, but also to make use of new resources of any nature. We refer to the concepts of anachronism and survival put forth by Didi-Huberman, to justify the temporal-space connexions achieved by the printmaking, where its own History is made of contributions of technical and expressive order that place the printmaking as an expressive way in the amplified field of contemporary arts.

KEY WORDS

Printmaking; anachronism; Didi-Huberman

A história da gravura através de sua própria narrativa mostra sua natureza experimental e progressista. Esse caráter desenvolvimentista remonta a seus primórdios, provavelmente devido à função utilitária amplamente difundida, quando a otimização dos processos era objetivada concomitantemente ao melhor resultado possível e onde compartilhamentos de ordem técnica culminavam em diversidade de recursos. Analisando sua história, percebemos que não houve uma divisão no curso do tempo, uma ordem cronológica em que a gravura tivesse somente a função utilitária e posteriormente artística. Ambas funções coexistiram. E, mesmo a utilitária sendo predominante, os artistas cedo perceberam a potencialidade expressiva da gravura, destituídos de preconceitos de ordem hierárquica ou purista.

A *sobrevivência*, conceito fundamental para o filósofo, historiador e teórico Georges Didi-Huberman, em sua obra *A imagem sobrevivente – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*¹, refere-se à sobrevivência das imagens, propondo uma abordagem anacrônica à história das imagens e, conseqüentemente, à historiografia da arte. O conceito de sobrevivência/anacronismo estendido aos meios expressivos, às mídias, através de um deslocamento da perspectiva Warburguiana/Didi-Hubermaniana, justifica as conexões espaço-temporais da gravura.

A sobrevivência das imagens

Georges Didi-Huberman propõe as bases de um modelo anacrônico de historiografia da arte a partir das reflexões acerca da sobrevivência das imagens nas manifestações artísticas ao longo do tempo. Para tanto, interroga o “nascimento” da história da arte e formula a hipótese de que “[...] o discurso teórico não ‘nasce’ nunca. Sempre recomeça [...], vez após outra. Toda vez [...] que seu próprio objeto é vivenciado como morto ... e como renascendo.”² Sem esquecer a antiga tradição historiográfica grega³, sua abordagem de história da arte refere-se ao sentido moderno da palavra “história” – proveniente da era das Luzes e, logo depois, da era dos grandes sistemas e das ciências “positivas”. O autor investiga em que termos o discurso histórico estruturou-se, analisando Giorgio Vasari (1511-1574) e Johann Winckelmann (1717-1768), tidos como os precursores da estrutura normativa, para

estabelecer um contraponto com Aby Warburg (1806-1929), que, posteriormente, com seus estudos, desestrutura a narrativa histórica tradicional.

Vasari, no século XVI, baseou sua empreitada histórica e estética na constatação da morte da arte antiga, seguida por um processo de esquecimento creditado à Idade Média e resgatada por um “renascimento”, iniciado por Giotto e culminado por Michelangelo, num contexto humanista com caráter de relato.⁴ Winckelmann, dois séculos depois, ultrapassou a simples crônica do tipo vasariano ou pliniano e construiu seu modelo histórico a partir da observação, análise e classificação, ou seja, como um saber metódico, como uma verdadeira “*análise dos tempos*”⁵. Num contexto de restauração neoclássica, Winckelmann constrói seu sistema histórico sobre a lápide da arte da antiguidade, depositária, para ele, da verdadeira essência da arte: o “belo ideal”, ponto cardinal desse sistema, bem como da estética neoclássica.

A palavra “ideal” sugere que a essência da arte é um *modelo a alcançar* e que a única forma de reviver, fazer ressurgir o *ideal* é através da imitação realizada pelo artista neoclássico.

Didi-Huberman evidencia que, tanto Vasari como Winckelmann, desenvolveram seus discursos a partir da constatação da morte de seu objeto, um luto, e de seu posterior renascimento, possível apenas através da imitação – resguardadas as devidas relações com os modelos filosóficos do tempo em que cada um deles é desenvolvido. Essa análise detalhada da estrutura dos discursos históricos revela que o esquema temporal biomórfico, estendido entre progresso e declínio, nascimento e decadência, vida e morte, permeou o pensamento que direcionou a historiografia da arte, obedecendo logicamente a uma progressão cronológica. E que este modelo natural (biológico), aliado ao modelo metafísico (ideal), possibilitou a coexistência do esquema “vida e morte, grandeza e decadência” com o projeto intelectual de um “renascimento” ou uma restauração “neoclássica”.

Porém o modelo de imitação não consegue explicar as imagens que reaparecem em momentos que não correspondem à linearidade da narrativa histórica tradicional. Essa lacuna motiva a atualização, proposta por Didi-Huberman, de questões já

propostas por outros pensadores da historicidade⁶ a respeito dos meios e fins da tradicional historiografia da arte: a existência de um tempo das imagens que não fosse o esquema *grandeza/decadência/renascimento*; a possibilidade da reparação de imagens que não estivesse submetida ao modelo de transmissão proposto pela imitação de obras antigas; a existência de um “corpo” de imagens que escapasse às classificações criadas no século XVIII.

As reparações, ou ressurgimentos, foram objeto de pesquisa de vários outros historiadores como elenca Didi-Huberman: “restos vitais” para Burckhardt⁷ (uma espécie de energia residual, fantasmática); “Nachleben” para Springer⁸ (que simplificava a história, periodizando-a).

Porém todas as ideias que circulam na época diferem da ideia de *Nachleben* de Warburg: sua sobrevivência não é “[...] passível de superposição a nenhuma periodização histórica”⁹, porque “[...] cada período é tecido por seu próprio nó de antiguidades, anacronismos, presentes e propensões para o futuro.”¹⁰ A sobrevivência abre a história da arte para os problemas antropológicos da superstição, da transmissão das crenças, dialogando com a “psicologia da cultura”.

Os estudos de Warburg atestam que não há uma imagem pura em sua origem, algo como um “ponto zero”, um marco, uma referência inicial que seja liberada de um passado. A *Nachleben*, de Warburg, fornece um modelo de tempo próprio das imagens, um modelo de anacronismo que rompe com todas as usuais suposições sobre o sentido da história por ser um conceito estrutural,¹¹ “[...] uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico”.¹²

Segundo Didi-Huberman, Warburg analisou o Renascimento como um “tempo impuro”, porque o passado em que ele se inspirou não tinha nada de uma origem absoluta – a Antiguidade clássica revela sobrevivências de um passado ainda mais antigo que ela, revelando que as ideias de *tradição* e *transmissão* são ainda mais complexas que se supõe: são históricas, mas também são anacrônicas, “[...] são feitas de processos conscientes e processos inconscientes, de esquecimentos e redescobertas, de inibições e destruições, de assimilações e inversões de sentido, de sublimações e alterações – termos que se encontram todos no próprio

Warburg”.¹³ Por essa razão, a sobrevivência *anacroniza o passado*. Por subverter a noção cronológica de duração, *anacroniza o presente*, desmentindo o “espírito de época” que tanto influi na definição dos estilos artísticos. Apesar de reconhecida por Warburg como uma “força formadora para a emergência dos estilos”¹⁴, a sobrevivência confunde os modelos atuais de evolução ao detectar paradoxos e alterações não retilíneas e, conseqüentemente, termina por *anacronizar o futuro*. Por ter períodos de latência, durações e ressurgências inadvertidas, a sobrevivência *anacroniza a história*.

Os modelos postos em circulação a partir de Vasari (vida/morte/renascimento) já não são suficientes para explicar a “historicidade sintomal das imagens”¹⁵. E Warburg, com suas pesquisas, reivindicava um modelo do tempo específico para a história das imagens.

Os modelos historiográficos herdados ainda se valem do método positivista que periodiza a história, impondo classificações rígidas, reduzindo meios expressivos a técnicas que normatizam a produção artística, desqualificando exceção, ou seja, tudo o que não se enquadra em suas taxionomias.

A sobrevivência do meio expressivo

O anacronismo proposto por Didi-Huberman compreende as imagens, a sobrevivência das imagens, como uma história feita de ressurgimentos, latências e aparições. Propomos estender o conceito de anacronismo também aos meios expressivos, ou seja, ao procedimento técnico utilizado para produzir as imagens. No processo de criação artística, o meio é tão constitutivo dos significados que a imagem carrega quanto a sua própria configuração.

Podemos nos perguntar se os meios artísticos não serão *todos* anacrônicos: de um lado por revelarem característica artesanal – ultrapassada há muito pelo apelo industrial da modernidade – e, por muitas vezes, utilizarem para a produção das imagens procedimentos que sobrevivem há gerações, séculos, milênios, a despeito dos recursos técnicos atuais. Afinal a morte da arte já foi decretada em inúmeras ocasiões, tanto por argumentos de ordem técnica como conceitual.

No século XIX, com o desenvolvimento e popularização da fotografia, aventou-se a morte da pintura (e junto com ela o desenho, a gravura...), suplantada pela possibilidade de retratar o mundo através de uma mídia muito mais precisa e eficiente. A pintura, bem como o desenho e a gravura, sofreu um deslocamento de função, ao despojar-se do objetivo de mimese da natureza, mas não foi esquecida.

Já no século XX, com a decisiva influência de Duchamp, tendo a arte superado definitivamente a ideia de mimese, decretou-se novamente a morte, agora da pintura como meio expressivo, uma vez que o conceito ou o processo passaram a ser valorizados em detrimento do produto, fruto de um fazer artesanal. Ainda assim, a pintura não morreu, ou a gravura, tampouco o desenho.

Didi-Huberman cita um artigo de Gustav Pauli (1866-1938) contido no primeiro volume de conferências (*Vorträge der Bibliothek Warburg*) sobre Dürer¹⁶ como intérprete da Antiguidade¹⁷: conhecedores da importância da obra gráfica de Dürer, da presença relevante das gravuras nas pranchas do Atlas Mnemosyne, pensamos numa mídia que, na Idade Média e no Renascimento, serviu para possibilitar a sobrevivência das imagens da Antiguidade e que, hoje, ao produzir imagens, serve para fazer sobreviver um saber antigo como o homem – a gravura – como meio expressivo ou procedimento técnico.



Atlas Mnemosyne – Prancha 70

A gravura é um meio expressivo que nos acompanha desde a pré-história, se pensarmos apenas no procedimento da gravação. Se pensarmos no processo moderno da gravura, resultando em impressão, estamos fazendo uso de uma técnica que sobrevive há muito tempo e convive com modernos recursos de impressão advindos da informática e das mais recentes tecnologias.

A primeira modalidade de gravura desenvolvida, a xilogravura, em meados do século XIV (no ocidente), tem sua popularização possibilitada pela produção e distribuição do papel ocorrida nesse período. Esta técnica teria um papel fundamental para a fundação do mundo moderno, acompanhando o desenvolvimento da sociedade, possibilitando a documentação, o acúmulo e a difusão do conhecimento.¹⁸ Nas oficinas gráficas que se espalharam pela Europa, em meados do século XV, a xilogravura substituiu gradualmente as ilustrações manuais, associando-se à tipografia.

A partir do final do século XV, a gravura em metal a buril (tendo sua origem nas ourivesarias) substituiu a xilogravura na ilustração de livros, impressão de diversos tipos de documentos (inclusive a produção de papel moeda) e como forma de divulgação de obras pictóricas.¹⁹



Hans Holbein, o moço (1497 – 1543)
A dança da morte
Xilogravura

Há uma tendência a situar o início da gravura original (ou artística) após a decadência da utilização da gravura com função utilitária. Essa noção cronológica de que uma técnica mais nova suplanta outra que a precedeu remete à herança da historiografia tradicional da arte. Em 1520, Holbein²⁰ grava em xilografia a série *A dança da morte*, em pranchas separadas, ou seja, que não têm a função de ilustração para livros, que era na época a função prática objetiva. Dürer, além de usar a gravura para reproduzir suas pinturas, deu a sua atividade como gravador tanta importância quanto a sua de pintor. Foi um dos primeiros a enxergar o valor expressivo da gravura e a encará-la como um objeto de arte independente, desvinculado de texto ou de reprodução pictórica. “Entre suas edições mais conhecidas, podemos citar as duas séries xilográficas, a *Grande e a Pequena Paixão*, publicadas entre os anos de 1497–1498, e o talho-doce, *Adão e Eva*, de 1504”.²¹

Simultaneamente a sua aplicação funcional nas atividades gráficas, a gravura é reconhecida como meio expressivo artístico pelos artistas, que também participam de seu desenvolvimento técnico. Destacamos Rembrandt,²² no século XVII, e Goya²³, no século XVIII, como grandes gravadores em metal.



Albrecht Dürer (1471–1528)
Frontispício, A grande Paixão, 1497–1510
Xilogravura, 39 x 28 cm
Museu Albertina, Viena, Áustria

No final do século XVIII, a gravura em metal é utilizada para ilustrar os primeiros periódicos realmente ilustrados publicados na Europa,²⁴ porém a técnica não foi eficiente para este fim. Nesta época, foi desenvolvida por Thomas Bewick (1753–1828) a xilogravura *de topo*, que, por suas características, permite tiragens muito maiores e, por sua afinidade com o processo de impressão tipográfico, permite impressão simultânea de imagem e texto, otimizando a produção e difundindo-se pelas gráficas da Europa e dos Estados Unidos.

Em 1785, portanto quase quatro séculos depois, a xilografia *renasce* com toda a vitalidade, depois de haver entrado em declínio e praticamente morrido. Renascida para a indústria gráfica, sendo largamente utilizada para a ilustração de periódicos e livros, renasce também para a arte: Ferreira aponta William Blake (1757–1827) como o primeiro a tomar a xilografia de topo totalmente como meio de expressão artística,

tendo desenvolvido também a gravura em relevo em metal e a gravura em relevo em pedra, que dará origem ao processo litográfico.²⁵



William Blake (1757–1827)
“A serpente de seis pernas atacando Agnolo Bruneschi”, 1826–1827
Coleção Robert N. Essick, Atadena, CA

Inventada em 1796, por Alois Senefelder (1771–1834), e desenvolvida simultaneamente à gravura de topo, a litografia revolucionou os processos de reprodução de imagens. Apresentava várias vantagens em relação às outras técnicas de reprodução de imagens: semelhança na execução com o desenho, fidelidade na reprodução de pinturas, praticidade e rapidez de impressão, versatilidade de possibilidades expressivas, propiciando sua difusão pela Europa e colônias, e logo despertou o interesse de inúmeros artistas: Goya, Eugène Delacroix (1798–1863), Daumier (1808–1879) e Toulouse-Lautrec (1864–1901).²⁶

O anúncio, em 1839, da descoberta do daguerreótipo fomentou diversas inovações nas técnicas gráficas: na década de 1860, aperfeiçoou-se o processo de sensibilização da placa de madeira, permitindo a revelação da imagem diretamente sobre a madeira de topo a ser gravada; é desenvolvido o sistema de sensibilização fotográfica da pedra de calcário, ocasionando na criação da fotolitografia; ao processo similar no qual se sensibilizam chapas de metal deu-se o nome clichê.

Da mesma forma que a difusão da gravura em metal representou uma transformação nos tipos de usos feitos da xilogravura, a litografia e a xilografia de topo foram aos poucos substituindo as técnicas de gravura em metal, que entra em declínio. Em 1882 é criado um processo chamado autotipia, em que os tons eram reproduzidos através de uma retícula, produzindo clichês passíveis de serem associados à impressão tipográfica. “A autotipia [...] substitui, rapidamente, a utilização da xilogravura de topo para a impressão de imagens fotográficas [...]”²⁷ e, mais uma vez, a xilogravura foi esquecida (ou, entrou em latência, de acordo com Warburg).

Se o que impulsionou as inovações técnicas da gravura foi o interesse na reprodução de imagens, o que também atraiu os artistas para essa mídia, além da reprodutibilidade, foi a riqueza de possibilidades expressivas plásticas: cientes destas, ainda no final do século XIX, artistas (chamados pintores-gravadores) criaram, na França, associações com o intuito de incorporar as técnicas da gravura à gama de recursos criativos disponível.²⁸

No desenvolvimento do processo litográfico, as pedras foram sendo substituídas por chapas granitadas de alumínio e zinco. Esse avanço tecnológico permitiu que, no final do século XIX, fosse desenvolvida, na Inglaterra, e impressão off-set.²⁹

No início do século XX, um grupo de jovens artistas, na Alemanha – *Die Brücke* –, resgata a gravura da obsolescência funcional a qual havia sucumbido diante da industrialização e dos avanços tecnológicos. Segundo Argan, “[...] não se compreende a estrutura da imagem pictórica ou plástica dos expressionistas alemães, a não ser que se procurem suas raízes nas gravuras em madeira.”³⁰ Apesar de expressarem-se também em metal e pedra, a xilografia é a técnica predominante por sua identificação com a poética própria desse movimento: “o trabalho do artista [...] é não racional. Nasce pois de uma longa práxis, que acabou por se traduzir em atitude moral”.³¹

O século XX assistiu à consolidação da gravura como meio plástico expressivo, conservando seu caráter anacrônico: por um lado, ao analisarmos técnicas atuais de reprodução de imagens como a evolução técnica das modalidades antigas, e, por

outro, ao seu uso, persistindo em alguns nichos que aliam as técnicas tradicionais às mais modernas tecnologias. Evidencia-se, assim, o anacronismo da gravura até os dias atuais, pois são utilizados processo de gravura em metal para a impressão de papel moeda. A Casa da Moeda do Brasil, bem como as empresas que fabricam dinheiro no mundo todo, alia equipamentos e técnicas sofisticadas de impressão ao trabalho do talho-doce ou buril. Os relevos que determinam as texturas são produzidos e impressos a partir de placas gravadas em talho-doce, num processo em que a mão humana continua a ser necessária.³²

A mais recente inovação tecnológica gráfica é o *computer-to-plate*, um processo de gravação de matrizes para off-set que consiste na gravação de imagens e textos diretamente de um arquivo digital, ou seja, sem a necessidade da gravação do fotolito. Esse processo vem sendo aplicado na indústria gráfica dos Estados Unidos desde a década de 1990 e gradualmente substituindo o fotolito em quase todas as grandes gráficas.

Uma mídia, ao modernizar-se, carrega consigo algo equivalente a uma “bagagem genética” herdada das mídias que a precederam: “É certo, contudo, que tal invenção deu-se a partir do processo litográfico e que até hoje mantém o mesmo princípio de impressão inventado por Senefelder em 1796: a incompatibilidade entre água e gordura”.³³

Cardoso, em sua dissertação para mestrado, apresenta o estudo de caso da Lithos Edições de Artes,³⁴ empresa que oferece serviços gráficos para artistas aliando a matriz gravada em CTP à impressão semi-artesanal na prensa litográfica Marinoni. Um processo que concilia duas mídias separadas por um século e meio com o objetivo de reunir os aspectos materiais e conceituais das duas mídias.

Enquanto no campo funcional - indústria gráfica - a direção do desenvolvimento se dá na função de ordem prática (agilização do processo e diminuição da mão de obra objetivando redução nos custos e aumento da produção), no campo artístico a lógica não é assim tão racional e uma inovação, apesar de logo integrar a área das experimentações, não acarreta necessariamente o abandono das técnicas antigas.

Conexões espaço-temporais

A própria história da gravura, apresentada aqui por um breve relato, nos traz inúmeros exemplos das conexões espaço-temporais que realiza. O que assegura a sobrevivência de uma técnica é a sua potencialidade expressiva, representada por cada particularidade desta técnica, ou seja, cada elemento material e conceitual que a constitui, que é exatamente o que a capacita para ser requisitada a qualquer tempo. O artista se serve de todo recurso técnico, dos mais atuais aos mais antigos, do que está em uso pela indústria e do que foi esquecido por ela, do que foi validado pela tradição e do que foi desprezado, do *métier* mais refinado ao mais popular artesanato, re combinando-os, na busca constante da ampliação de suas possibilidades expressivas.

Concluimos que esta especificidade própria da práxis do artista é o que, mais do que possibilitar, torna necessária a sobrevivência dos meios expressivos, tornando-os, assim, anacrônicos.

Notas

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

² Id., *Ibid.*, p.13.

³ Didi-Huberman cita as *coleções históricas* de Plínio, Pausânias e Filóstrato.

⁴ O autor refere-se à obra *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori*.

⁵ Id., *Ibid.*, p.14, grifo do autor. O autor refere-se à obra *História da arte entre os antigos*.

⁶ Didi-Huberman refere-se a Quatremère de Quincy (1755-1849) e Johann von Herder (1744-1803), principalmente a Herder que, ainda no século XVIII, apesar de reconhecer a importância do sistema histórico proposto por Winckelmann, questionou os objetivos da história da arte e a existência de outras formas possíveis de história.

⁷ Jacob Burckhardt (1818-1897).

⁸ Anton Springer (1825-1891).

⁹ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 68.

¹⁰ Id., *Ibid.*, p. 69.

¹¹ Para Warburg, cada período tinha as sobrevivências que lhe eram necessárias.

¹² DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 69.

¹³ Id., *Ibid.*, p. 70.

¹⁴ Id., *Ibid.*, p. 71.

-
- ¹⁵ Id., Ibid., p. 72.
- ¹⁶ Albrecht Dürer (1471-1528).
- ¹⁷ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 68.
- ¹⁸ VARELA apud CARDOSO, 2008, p. 16.
- ¹⁹ CARDOSO, op. cit., passim.
- ²⁰ Hans Holbein, o Moço (1497-1543).
- ²¹ CARDOSO, op. cit., p. 18.
- ²² Rembrandt van Rijn (1606-1669).
- ²³ Francisco de Goya (1746-1828).
- ²⁴ Ver CARDOSO, op. cit., p.21.
- ²⁵ FERREIRA apud CARDOSO, op. cit., p. 23.
- ²⁶ CARDOSO, op. cit., p.24.
- ²⁷ Id., Ibid., p. 27.
- ²⁸ Sociedade dos Aguafortistas (1862) e Sociedade dos Pintores-gravadores Franceses (1889).
- ²⁹ As chapas foram colocadas em torno de cilindros, que imprimiam as imagens gravadas sobre placas de borracha denominadas blanquetas, as quais, por sua vez, depositavam a tinta sobre as folhas de papel. Sobre o assunto ver: Saboia, 2003, p. 56.
- ³⁰ ARGAN, 1992, p. 238.
- ³¹ Id., ibid., loc. cit.
- ³² SABOIA, op. cit., p. 62.
- ³³ CARDOSO, op. cit., p. 133.
- ³⁴ Cf. CARDOSO, op. Cit.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CARDOSO, Pedro Sánchez. *A Lithos Edições de Arte e as transições de uso das técnicas de reprodução de imagens*. Dissertação de Mestrado em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A arte morre, a arte renasce: a história recomeça (de Vasari a Winckelmann). In: *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. Lebensfähige Reste: a sobrevivência anacroniza a história. In: *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

SABOIA, Lygia. *Gravura: História, técnicas e relações com a impressão de papel moeda*. Disponível em < <http://www.bcb.gov.br/htmls/Seminarios/Museu2003/Gravuras.pdf>>. Acesso em 20 fev 2015.

VARELA, Marcos Baptista. *A Xilogravura Expressionista Brasileira*. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

Patrícia Figueiredo Pedrosa

Possui graduação em Gravura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1994), licenciatura em Educação Artística pela Universidade Cândido Mendes (2006) e pós-graduação em Arteterapia em Educação pela Universidade Cândido Mendes (2010). Atualmente é Professor Docente I – Secretaria de Estado de Educação (RJ). Mestranda em História e Crítica da Arte pela EBA – UFRJ – PPGAV.