As oficinas de impressores, a técnica da xilogravura e as funções das imagens impressas no Sacro Império Romano-Germânico (1430 – 1480)

Vinicius de Freitas Morais[1]

Resumo

Busca-se através deste artigo caracterizar algumas das possíveis funções da imagem impressa. A técnica da xilogravura chegou à Europa no final do século XIV e difundiu-se principalmente a partir de meados do século XV. As xilogravuras poderiam estar relacionadas às imagens de outro suporte, assim como poderiam ter um valor devocional próprio. De fato, estas imagens feitas em reprodução propiciaram um aumento do culto privado com a presença de imagens, já que o menor custo e a maior mobilidade das gravuras são os fatores principais que estão relacionadas a sua ampla difusão no fim da Idade Média na Europa Ocidental.

Palavras-chave: Xilogravura; Incunábulo; Imagem.

Abstract

The main goal of this article is to characterize some possible function of the printed image. The technic of woodcut has arrived in Europe in the end of the fourteenth Century and it has been spread mainly since the middle of the fifteenth Century. The woodcuts could be related to others images from another supports and it also could been your own devotional value. In fact, these images, which are made in a medium reproduction scale, are responsible for the increase of the private cult with images, since the lower cost and the higher mobility of the woodcuts. These two last factors are important to explain the spread of the woodcut in the end of the Middle Ages in the Western Europe.

Key-words: Woodcut; Incunable; Image.

[1] Mestrando em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Área de Concentração: História Medieval. E-mail: vinicius.freitas94@hotmail.com

Introdução

A técnica da xilogravura foi trazida para o Ocidente no final do século XIV. A reprodução de ilustrações permitiu uma certa difusão de imagens de temas cristãos já a partir do início século XV. Somada à invenção da imprensa em tipo móvel, a partir da década de 1460, tornou-se possível uma produção em média escala dos incunábulos ilustrados de grande, médio e pequeno porte. As gravuras e os textos impressos sobre papel permitiram uma maior mobilidade de informações pela Europa ocidental, este suporte mudou certos hábitos da população de várias camadas sociais. O menor custo, para a manufatura destes livros e gravuras, tornou possível a compra destes objetos às classes menos favorecidas.

Se inicialmente o ofício de gravador era semelhante ao de artesão, como aponta Peter Parshall, veremos como estas oficinas tornaram-se ateliers e progressivamente a técnica utilizada, para a confecção dos moldes de madeiras destinados à impressão das xilogravuras, complexificou-se. Desta forma, cerca de um terço dos livros impressos no final do século XV é ilustrado, o que demonstra uma relativa importância deste tipo de incunábulo para este período em questão. Ao longo deste artigo busca-se demonstrar o desenvolvimento da técnica da xilogravura, as suas possíveis funções no Ocidente medieval e por fim o seu papel na difusão do antijudaísmo.

A técnica da xilogravura e o incunábulo ilustrado

A imprensa em tipo móvel, criada na década de 1450 por Johannes Gutenberg, permitiu, como aponta a historiadora Elisabeth Eisenstein, uma revolução na transmissão do conhecimento e da informação no Ocidente medieval[2]**.** Mencionar a mudança dos livros manuscritos para impressos no século XV é um amplo tema de discussão para os especialistas. Eisenstein menciona os entraves para a mudança do *scriptorium* para as oficinas de impressão[3]. O empecilho principal era o dispêndio inicial necessário para a compra dos instrumentos e dos

---

[2] EISENSTEIN, Elisabeth. **The Printing Press Revolution in Early Modern Europe.** New York: Cambridge University Press, 2005 p.3

[3] *Ibidem* p.10

objetos utilizados para a técnica de Gutenberg. Havia, também, um certo receio na possível baixa rentabilidade. Contudo o investimento alto inicial não foi um limitante significativo para a criação cada vez maior dessas oficinas por toda a Europa.

Para além das questões econômicas, havia também a tradição do ofício de copista. Vale lembrar que desde do século XII, os copistas já não trabalhavam em quartos separados, nos quais, cada um fazia a cópia de um texto inteiro. A cópia dos livros já havia deixado de ser exclusivamente uma forma de penitência ou de meditação realizada pelos monges. O sistema de *pecia* vigente por três séculos antes da imprensa de tipo móvel pode ser interpretado como a necessidade crescente do Ocidente por livros. Nesta técnica de cópia de livros manuscritos, cada copista ficava responsável por reproduzir uma parte do texto, diferente da anterior na qual um monge redigia o códice inteiro.

A divisão da reprodução do texto entre os copistas demonstra não só o aumento da demanda de livros, mas também uma certa preocupação com a padronização dos manuscritos. Eisenstein relaciona esta mudança do sistema de cópias com dois fatores: o surgimento das universidades e o aumento de uma população urbana alfabetizada. Embora boa parte da população leiga desconhecesse o latim, as canções de gesta, os poemas e as crônicas redigidas em línguas vernáculas se tornavam mais comuns, se compararmos ao período anterior ao século XII.

A conversão dos textos manuscritos para os impressos não foi instantânea mesmo que a invenção de Gutenberg houvesse diminuído os custos de uma encadernação e a nova técnica tivesse sido popularizada pela Europa Ocidental rapidamente. Ao passo que ocorria a mudança de livros manuscritos para os impressos, havia então a resistência de clérigos como o Nicolau de Cusa, este último defendia a difusão de informação que a nova técnica trazia, contudo condenava a crescente prática de tradução de obras para as línguas vernáculas e o lucro dos donos das oficinas de imprensa gerados pela crescente demanda de livros[4].

Anterior à invenção de tipos móveis de Gutenberg, foi a técnica da xilogravura trazida do Oriente para o Ocidente em fins do século XIV. A confecção de impressões feitas a partir da pressão de um suporte de madeira contra o papel ou

---

[4] ROSS, Elizabeth. **Picturing Experience in the Early Printed Book.** Pennsylvania, Penn State University Press, 2014**.** p.21

tecido já era feita na China, a partir do século VIII, na dinastia Tang[5]. Assim como o papel já havia sido inventado na mesma localidade no ano 105 DC. Estas técnicas teriam sido difundidas pela Ásia até chegar ao Oriente Médio por volta do século X e sido levadas posteriormente ao Ocidente medieval entre os séculos XII e XIII para as penínsulas ibérica e itálica[6]. A construção de moinhos para a produção de papeis se espalhou pela Europa, a partir do século XIII, e chegou na Alemanha por volta da década de 1390[7]. Já a técnica da confecção de xilogravuras, como aponta Stephan Füssel, provavelmente foi levada ao Ocidente pelos mongóis durante a expansão de seu império no mesmo período[8].

A origem etimológica desta técnica possui origem grega "*xilon*", madeira e, "*graphos*", escrito, ou seja, "escrito em madeira". Para obter a impressão destas gravuras em papel, cobria-se a superfície do bloco com tinta de impressão, feita de óleo e fuligem e apertava-se este bloco contra o papel. Como estes blocos de madeiras eram relativamente frágeis, a reprodução das séries de gravuras ocorreria até o desgaste destes moldes. A partir desta técnica simples e de baixo custo em conjunto com o baixo preço do papel[9], as gravuras feitas em suporte de madeira passaram a difundir-se de uma maneira relevante na Europa.

Os blocos de madeira passaram a ser utilizados para imprimir gravuras sobre papel, a partir do final do século XIV no Ocidente, e pela sua relativa simplicidade na técnica, em menos de duas gerações, esta prática tornou-se comum pelo continente europeu[10]. Apesar da xilografia já ser produzida na Europa antes de 1400[11] e ser utilizada para as estampas dos jogos de cartas e para a representação visual de alguns santos[12], somente quando esta técnica se uniu à invenção dos tipos móveis de Johannes Gutenberg, de 1461, foi possível a reprodução dos primeiros textos ilustrados em média escala, dentro das limitações das casas de impressão desse período.

---

[5] BELL, Julian. **Mirror of the World:** A New History of Art. London: Thames & Hudson, 2007. p.107
[6] FÜSSEL, Stephan. **Johannes Gutenberg**. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999. p.10 - 11
[7] *Ibidem.*
[8] *Ibidem.* p.12 - 13
[9] *Ibidem.* p.10
[10] LANDAU David; PARSHALL, Peter. **The renaissance print:** ca. 1470 – 1550. New Haven : Yale University Press, 1994. p.1
[11] BELL, Julian. *Op. Cit.* p. 185.
[12] PARSHAL Peter; SCHOCH, Rainer. **Origins of European Printmaking**. New Haven: Yale University Press, 2005. p.39

As figuras 1 e 2 demonstram um exemplo dos mais antigos blocos de madeira existentes até os dias atuais. Este molde, que possui frente e verso, foi feito aproximadamente na década de 1470. O seu verso é referente à cena de São Sebastião entre os três arqueiros e a parte da frente do molde ao Monograma de Cristo. Por serem relativamente frágeis poucos destes blocos sobreviveram até o nosso século; este em questão encontra-se no acervo do Museu Britânico[13].

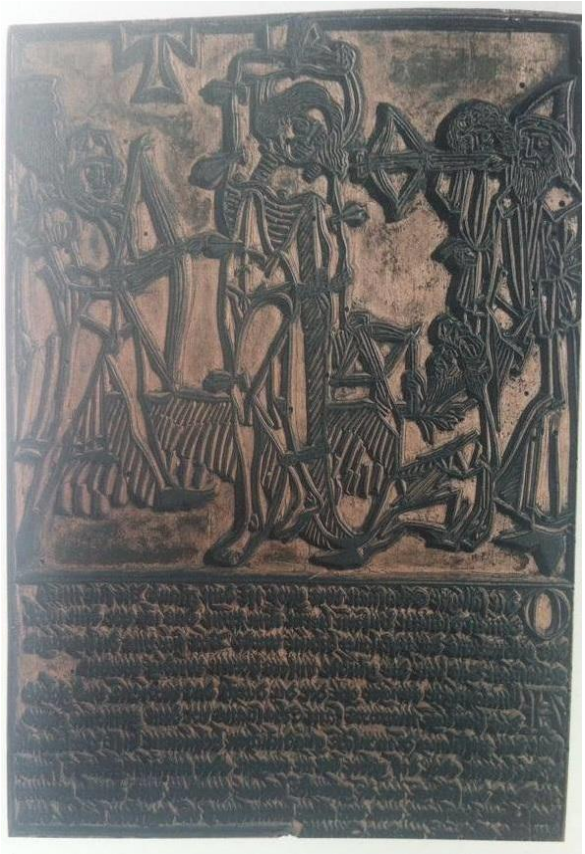


Figura 1. São Sebastião entre três arqueiros. 1475 ca. 1470 – 1475, Londres, Museu Britânico.

Figura 2. Monograma do Cristo. ca.1470 – Londres, Museu Britânico.

A realização destes moldes era relativamente simples. Com a utilização de uma faca, retirava-se de um pedaço de madeira daquilo que não deveria aparecer com tinta na estampa. Já o que daria contorno às formas das figuras, por meio das linhas escuras, ficava saliente pelas finas arestas presentes nesses blocos[14]. O planejamento e a manufatura dessas xilogravuras requeria algumas ferramentas

[13] PARSHAL Peter; SCHOCH, Rainer. *Op. cit.* p.70 - 71
[14] GOMBRICH, E. H. **The Story of Art**. London: Phaidon Press, 1995. p.282

similares aos dos marceneiros, ferreiros e escultores[15]. Os gravadores, neste período de meados do século XV, possuíam um ofício similar ao artesão para a sociedade. Muitas vezes estes artesões anônimos, como aponta Peter Parshall, faziam parte das guildas de carpinteiros ou de ferreiros[16].

Os primeiros estágios das impressões para as xilogravuras serviriam basicamente, a partir da afirmação de Peter Parshall, à criação de imagens devocionais; especialmente de Cristo, da Virgem Maria e dos santos[17]. Além destas pequenas oficinas independentes destinadas à cunhagem destas gravuras, os conventos também possuíram, inicialmente, um importante papel como realizadores destas ilustrações sobre papel. Estas imagens manufaturadas por gravadores eram destinadas principalmente para a comunidade local e o menor custo para a sua aquisição, sugeriu uma acentuação da devoção privada a partir de meados do século XV[18].

Pequenas séries de estampas eram impressas em um conjunto de blocos de madeiras durante o século XV e foram sendo substituídas gradativamente pela imprensa em tipo móvel. Esse conjunto de gravuras reunidas como um livro, a partir de blocos de madeira, são chamadas de *block-books* (livros em bloco). Paul Needham aponta que estes livros foram vistos ocasionalmente pela historiografia como prenúncios ao incunábulo ilustrado que era feito a partir da junção da técnica tipográfica criada por Johannes de Gutenberg e da xilogravura já existente[19].

A década de 1470, como aponta Peter Parshall, foi um marco para a produção de livros impressos e a junção da técnica de Johannes com a da xilogravura[20]. Durantes estes anos, os impressores começaram a utilizar com mais ênfase as ilustrações vindas dos blocos de madeira em conjunto com os textos. Esta combinação é perceptível na Germânia, onde os primeiros passos para a produção destes incunábulos ilustrados foram dados na cidade de Bamberg[21]. Outras regiões do Sacro Império Romano Germânico como a Francônia também se destacaram na manufatura de gravuras. Nuremberg, cidade deste entorno, era um importante centro para a impressão de incunábulos com xilogravuras.

---

[15] LANDAU David; PARSHALL, Peter. *Op. cit.* p.7
[16] *Ibidem*. p. 8 - 9
[17] LANDAU David; PARSHALL, Peter. *Op. cit.* p.2
[18] PARSHAL Peter; SCHOCH, Rainer. *Op. cit.* p.51
[19] NEEDHAM, Paul. **Prints in the early printing shops** in: PARSHALL, Peter; (Org). **The Woodcut in fifteenth century Europe.** New Haven: Yale University Press, 2009. p.45
[20] LANDAU David; PARSHALL, Peter. *Op. cit.* p.5
[21] NEEDHAM, Paul. *Op. cit.* p.55

Um aprimoramento da técnica para a realização dos traços dos moldes de madeira também pode ser notado no final do século XV. A consequente migração da manufatura de gravuras das oficinas dos conventos para os ateliês de mestres especializados nessa técnica, secularizou e refinou este ofício[22]. O design e a técnica para a realização destes blocos destinados às gravuras, passaram a ser mais valorizados socialmente. Desta forma, para a sua confecção, passou-se a empregar as técnicas vindas da península itálica como o ponto de fuga, proposto por Filippo Brunelleschi, que tornava mais evidente ao observador, a noção de profundidade.

Figura 3. São Jerônimo remove um espinho da pata do leão. ca.1430, Viena, Albertina.

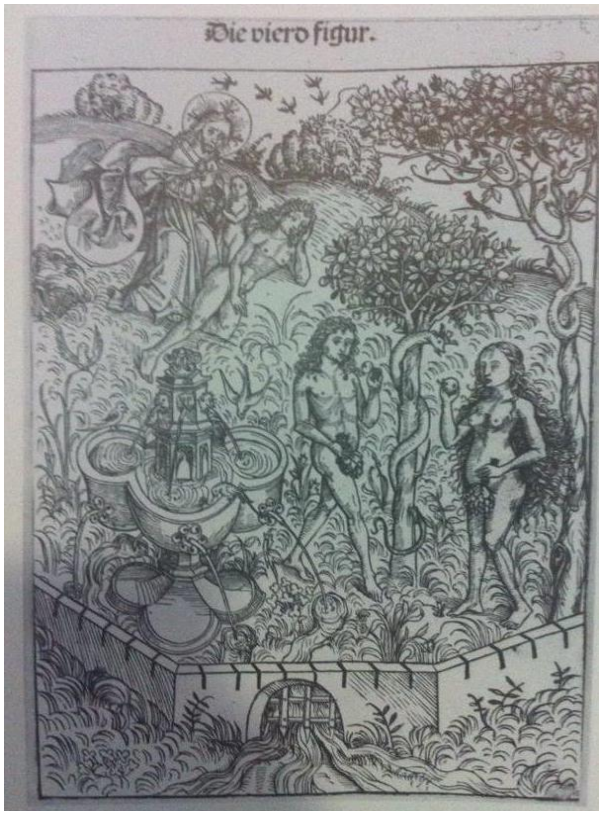


Figura 4. A quarta figura, A Queda do Homem ***Schatzbehalter***, 1491. Washington, Biblioteca do Congresso Nacional.

Na figura 3, uma xilogravura feita ainda na década de 1430, nota-se que não há uma clara preocupação com a profundidade da cena, esta última é apenas sugerida pelas árvores ao fundo em menor tamanho em relação aos personagens principais. São Jerônimo, ao centro da cena, vestido de vermelho, retira o espinho da pata do leão. Os traços que definem as suas formas são elementares e

[22] LANDAU David; PARSHALL, Peter. *Op. cit.* p.35

basicamente retos. Já na ilustração, ao lado direito, (figura 4) intitulada "*a quarta figura*" em alemão "*Die vierd figur*", feita por Michael Wolgemut e Wilhelm Pleydenwurff em 1491, nota-se uma ideia de distância mais definida. Ao fundo encontra-se Eva sendo criada pela costela de Adão enquanto Deus está levemente inclinado olhando para ambos. Já ao canto esquerdo da gravura, o casal come o fruto proibido e a serpente está entrelaçada na árvore. O cuidado com a curva dos corpos e com a proporção dos membros é maior nesta última ilustração se comparada à de São Jerônimo, entretanto os muros que cercam o Jardim do Éden encontram-se desproporcionais ao tamanho dos personagens.

As contribuições de Martin Schongauer, Andrea Mantegna e Van Meckenem, como aponta Peter Pashall, foram importantes para este refinamento das xilogravuras[23]. A combinação de técnicas e das teorias sobre o espaço na figura, estudos sobre a anatomia dos corpos humanos e dos animais foi fundamental para uma gradativa complexificação da realização dos moldes de madeira. Gravadores como Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer e Lucas van Leyden seriam os exemplos, do que muitas vezes historiadores da arte como Erwin Panofsky, denominaram como o auge da gravura que teria ocorrido posteriormente no século XVI.

Estima-se que um terço dos livros impressos entre os meados e o final do século XV são ilustrados. Além dos temas religiosos, estes livros ilustrados poderiam possuir como tema a História universal da humanidade que é o caso da célebre *Crônica de Nuremberg* ou *Liber Chronicarum* impressa na cidade de Nuremberg em 1493, na oficina coordenada por Anton Koebeger. Suas 1809 ilustrações foram feitas no atelier dos gravadores Michael Wolgemut e Wilhelm Pleydenwurff, algumas destas figuras serão analisadas no próximo capítulo.

As xilogravuras e os incunábulos ilustrados inegavelmente proporcionaram mudanças nos hábitos religiosos do Ocidente medieval. Graças ao preço mais acessível, as classes menos abastadas poderiam adquirir estas ilustrações que representavam santos e relíquias e usa-las em âmbito privado.

A multiplicação do sagrado, a devoção privada e as xilogravuras no final do século XV

[23] LANDAU David; PARSHALL, Peter. *Op. cit.* p.5

As funções da iconografia medieval já foram amplamente discutidas pela historiografia. Para além da "bíblia dos iletrados", como propôs Émile Mâle, as imagens medievais não são apenas ilustrações dos textos e nem se limitam à função de catequese dos analfabetos. Embora as xilogravuras, com seu aspecto de reprodução, tenham mudado os hábitos religiosos dos leigos e ampliado o acesso às ilustrações de temas cristãos às classes menos abastadas, é necessário se atentar para as possíveis continuidades da atribuição de sentidos e de funções a este especifico suporte, no caso, as gravuras.

Hans Belting[24] e Jean-Claude Schmitt defendem a importância da utilização do termo *Imago* (imagem) para uma mais precisa interpretação das imagens medievais. Torna-se assim uma maneira de evitar termos anacrônicos como "arte", "obra de arte" e "artista" antes do século XVI. Para Hans Belting é possível distinguir uma idade medieval da arte e uma idade da arte. Deste modo, a imagem deste período é marcada, muitas vezes, por seus usos rituais e religiosos. A imagem remete aos objetos figurados, às imagens mentais (*imaginatio*) e também ao próprio homem, que, diz a Bíblia, ter sido feito à imagem e semelhança de Deus[25].

Como aponta Jean-Claude Schmitt, as imagens medievais detinham uma especificidade. Para além das funções estéticas, devemos nos atentar para a sua função de *presentificação* do plano celeste para o terrestre. A *imago* possibilitava aos fiéis cristãos, pela meditação e pelo *transitus,* a transcendência do material para o espiritual e desta forma tornava o invisível, tangível[26]. A presentificação do plano imaterial poderia ser efetivada sob "as aparências do antropomorfo e do familiar, o invisível no visível, Deus no homem, o ausente no presente, o passado ou o futuro no atual. Ela reitera assim, à sua maneira, a identidade, a matéria e o corpo àquilo que é transcendente e inaccessível[27]".

O conceito de "imagem-objeto*"* pode ser utilizado para a análise das funções específicas das xilogravuras. Embora ao fim da Idade Média a dimensionalidade do objeto mude de três dimensões para duas graças à técnica de pintura sob tela e de reprodução como as gravuras, não se deve esquecer, assim como salienta Baschet,

---

[24] BELTING, Hans. **Semelhança e Presença:** a história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.
[25] Gênesis 1,26
[26] SCHMITT, Jean-Claude. Imagens*.* In: **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Vol 1. São Paulo. EDUSC. p. 595.
[27] *Ibidem.*

a característica desses últimos como imagem-objeto, os locais onde eram postos ou utilizados e as suas funções para a devoção privada ou pública[28].

David Areford afirma que os historiadores sempre estiveram interessados na ideia das xilogravuras como reproduções de outros suportes, especialmente de esculturas e pinturas[29]. Contudo devemos nos atentar para o diferente significado da noção de reprodução existente no século XV. As xilogravuras, como aponta este último autor, poderiam ter como uma de suas funções principais a multiplicação do sagrado[30]. Permitia-se, através destas ilustrações, muito mais do que uma representação visual de um afresco, de uma tela pintada à óleo ou de uma escultura; estas gravuras reproduzidas em série permitiam, como defende Areford, replicar e literalmente multiplicar o poder milagroso de uma *imagem*[31].

Além de sugerir, como função, a presentificação de um santo, as xilogravuras serviam como uma espécie de ligação com um tempo ou um local particular e ainda poderiam manifestar a experiência de milagres aos devotos. Esta conexão direta entre a gravura e um outro objeto sagrado ou não, pode parecer inusitada à sociedade contemporânea[32]. Para além da autenticidade dos detalhes, as inscrições, a escala; características similares à reprodução atual, as estratégias visuais que exploram as combinações entre o texto e a figura faziam-se necessárias para o convencimento do observador. A referência mencionava o objeto material ou local, ao qual, a xilogravura estava relacionada e desta forma colocava-se como uma cópia verdadeira dotada de uma ligação direta ao que representava.

Sugeria-se, desta forma, uma extensão do poder pela xilogravura através da prerrogativa de *Imago contrafacta*. David Landau e Peter Parshall apontam que estas primeiras figuras impressas faziam perpetuar o valor de culto de outra *imagem*[33]. Um exemplo é a figura 5, uma xilogravura que reproduzia um ícone de um mosaico pre-

Figura 5. Israhel van Meckenem*, Imago Pietatis,* 1480. Viena, Albertina.

Figura 6. *Imago Pietatis* c. 1380. Roma, *Basilica di Santa Croce in Gerusalemme.*

sente na península itálica. Este ícone (figura 6), feito aproximadamente no final do século XIV, era venerado como a verdadeira imagem feita a partir da visão de São Gregório e teria motivado a peregrinação de diversos fiéis para a Basílica da Santa Cruz em Jerusalém situada em Roma[34].

A gravura feita por Israhel van Meckenem carrega uma inscrição em latim na sua base, a qual, diz *"Hec imago contrefacta est ad instar et similitudem..."* (Esta imagem é contrafeita à maneira e semelhança de...). Esta afirmação, como defende David Areford, seria uma tentativa do convencimento do observador feita pelo gravador de que sua gravura era uma cópia semelhante e interligada ao ícone presente em Roma. Quem não pudesse ir a esta cidade ver essa relíquia, estaria com uma cópia que expandia o poder desse objeto milagroso em suas mãos[35].

Vale lembrar, como aponta Hans Belting, que a réplica era testemunho do original[36] e de alguma forma despertava nos fieis as mesmas expectativas do original. Acreditava-se que, de alguma forma, havia uma conexão entre a réplica e o original criando o que este último autor chama de "uma contradição inerente"

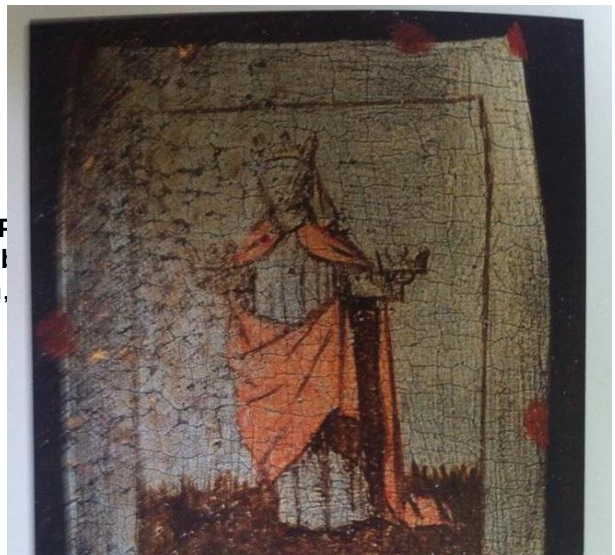
[34] LANDAU David; PARSHALL, Peter. *Op. cit.* p.58
[35] AREFORD, David. **Mutiplying the Sacred:** the fifteenth-Century woodcut as reproduction, surrogate, simulation**.** *Op. cit.* p.121
[36] BELTING, Hans. *Op. Cit.* p.555

intrínseca à cópia neste período que apesar de não ser um original pressupõe um[37]. A reprodução trazia não só a expansão do poder dos ícones ou das relíquias milagrosas, mas também reforçava a autenticidade do objeto reproduzido. A ideia de réplica foi anterior à técnica de xilogravuras e poderia ser feita pelo mesmo suporte da obra original, contudo é importante observar como as gravuras, como exemplo da figura 5, pretendiam ser semelhantes nas características e no poder em relação ao que copiavam.

Contudo, as xilogravuras não eram apenas a cópia de um outro objeto, possuíam um valor devocional independente em relação a outras imagens. Essa técnica de reprodução teria permitido, como apontado anteriormente, uma maior facilidade para adquirir-se imagens devocionais a um custo relativamente baixo. As gravuras começaram a ser penduradas em paredes e portas ou carregadas como objeto pessoal utilizado para orações em ambientes privados tanto pelo o proprietário como pelos membros da casa[38].

No quadro pintado por Petrus Christus (figura 7), na década de 1450, encontra-se, no centro da cena, uma mulher ajoelhada vestida com um vistoso vestido vermelho com as mãos juntas em gesto de oração. Ela está diante de um livro de horas aberto em um *prie-dieu* de madeira. Ao canto esquerdo, um pouco acima do centro da pintura, encontra-se uma xilogravura fixa à parede. David Areford apresenta esta gravura como uma representação da santa Elisabete da Hungria identificável a partir de suas três coroas, uma carregada na cabeça e as outras nas duas mãos (figura 8)[39].

Esta pintura é uma entre algumas feitas neste período que demonstram como as xilogravuras estariam presentes nos lares de várias classes na Europa Ocidental do século XV. O posicionamento das gravuras na parede das casas pode sugerir uma de suas funções relacionadas à devoção leiga, estas ilustrações poderiam se consti-



g F
eml
um,
ed:

-

Figura 7. Petrus Christus, Retrato de uma mulher. ca.1455. Washington, National Gallery of Art.

Figura 8. Petrus Christus, Retrato de uma mulher ca.1455.(detalhe) Washington, National Gallery of Art.

tuir como objetos para o uso privado assim como demostrado pelo quadro e, desta forma, são indícios de uma acentuação da oração individual feita fora das igrejas para a obtenção de milagres ou da interseção divina.

Considerações finais

As xilogravuras, de um modo geral, difundiram-se na Europa Ocidental ao longo do século XV, a simplicidade da técnica para a realização dos moldes de madeira possibilitou uma reprodução em média escala de imagens de santos, de Jesus Cristo e da Virgem Maria. Como se apontou no segundo tópico, as xilogravuras poderiam ser multiplicadoras do sagrado. Por estarem associadas a outras imagens, inclusive de diferentes suportes, as gravuras poderiam multiplicar o poder de uma imagem, conferir sua originalidade e motivar peregrinações até o local onde o original se encontrava. Vale lembrar que as gravuras também possuíam valor devocional independente de outros objetos, esta técnica de reprodução tornou possível uma acentuação da devoção privada com o uso de imagens para as

classes menos favorecidas, uma vez que este suporte era relativamente barato graças a uma técnica simples e rudimentar.

Referências Bibliográficas

AREFORD, David S. **The viewer and the printed image in late medieval Europe.** Farnham: Ashgate, 2010.

BASCHET, Jerôme. **La civilisation féodale: De l'an mil à la colonisation de l'Amérique**. Paris: Editions Flammarion, 2006.

_____. **L'iconographie médiévale**. Editions Gallimard. Paris.2008.

_____. **L'image. fonctions et usages des images dans l'Occident medieval**. Éditions Le Léopard d'Or, Paris. 1996.

BELTING, Hans. **Das Bild und sein Publikum im Mittelalter.** Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1981

_____. Semelhança e presença: A História da Imagem antes da era da arte. [s.n.]. Rio de Janeiro, 2010.

BURKE, Peter. **Eyewitnessing: The uses of images as historical evidence.** Ithaca: Cornell University Press, 2001.

BYNUM, Caroline. **Wonderful blood: theology and practice in Late Medieval Germany and beyond** Philadelphia: Pennsylvania Univeristy Press, 2007.

CHARTIER, Roger (Org). **L'usage de l'imprimé. XVémé- XIXémé.** Paris: Fayard**,** 1987.

DONATI, Lamberto. **L'inizio della stampa ed il beato Simone.** Trento : Centro culturale Fratelli Bronzetti, 1968.

FERNIE, Eric. **Art history and its methods: a critical anthology.** London: Phaidon Press, 1995

FREEDBERG, David. **The power of Images: studies in the History of reponse.** Chicago : University of Chicago Press, 1989.

FÜSSEL, Stephan. **Die Welt im Buch: Buchkünstlerischer und humanistischer Kontext der Schedelschen Weltchronik von 1493.** Mainz, Gutenbeg-Gesellschaft, 1996.

_____. **The book of chronicles: the complete and annotated Nuremberg chronicle of 1493.** Cologne: Taschen, 2013.

GOMBRICH, E H**. The uses of Images: studies in the social function of art and visual communication.** Phaidon, 2000.

LANDAU, D.; PARSHALL, P. **The renaissance print: 1470-1550.** Yale University Press, 1996.

LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude (coord.). **Dicionário temático do ocidente medieval.** Volume I. São Paulo: EDUSC, 2002.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PARSHALL, Peter (Org). **The woodcut in the Fifteenth-Century Europe.** Washington: Publishing Office National Gallery of Art, 2009.

PASTOUREAU, Michel. **Une Histoire symbolique du Moyen Âge occidental.** Paris: Seuil, 2004.

RÜCKER, Elisabeth. **Hartmann Schedels Weltchronik**. Muchen: Prestel-Verlag, 1988.

SCHIMIT, Jean-Claude. **Le corps des images: Essais de la culture visuelle au Moyen Âge.** Paris: Éditions Gallimard, 2002.

SCOCH, Rainer.; PARSHALL. Peter (Orgs). **Origins of european printmaking.** Washington: Publishing Office National Gallery of Art, 2005.

WILSON, Adrian, **The Making of the Nuremberg Chronicle.** Amsterdam: Nico Israel, 1976.

WOOD, Christopher S. **Forgery replica fiction: Temporalities of German Renaissance Art.** Chicago: University of Chicago Press, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **Falando de Idade Média**. São Paulo: Perspectiva, 2009.