

Disparate alegre: reflexões sobre a calcografia tardia de Marcello Grassmann e a série final de gravura em metal de Goya, Los Disparates¹

Disparate alegre: reflexions on the late prints of Marcello Grassmann and on Goya's last series of etchings, Los Disparates

Érica Boccardo Burini²

Resumo: O termo disparate em geral associa-se à insensatez, mas também pode ser visto como um meio consciente de contestar uma realidade imperativa. Este caráter de subversão é utilizado como ponto de partida para aproximação entre as gravuras da série homônima de Francisco de Goya e os metais do período tardio de Marcello Grassmann. São investigadas questões relacionadas ao tempo, ao espaço e à imagem em constante diálogo e ruptura com as tradições artísticas. A comparação é um meio de aproximação das misteriosas gravuras que recuperam universos figurativos longínquos, e Goya é escolhido por ser tido como influência aos modernistas devido à liberdade da forma em suas obras tardias. As relações estabelecidas são acima de tudo ligadas à observação atenta das imagens produzidas pelos artistas.

Palavras-chave: Marcello Grassmann; Goya; calcografia; disparate.

Abstract: The term disparate is generally associated to unreason but it also can be seen as a conscious way to question an imperative reality. This aspect of subversion is used as a starting point for the comparison made between Francisco de Goya's homonymous series of etchings and those of Marcello Grassmann's late period. Matters of time and space are inquired about images in constant dialogue and rupture with art traditions. Comparison is a means of approximation to the mysterious prints that recover distant figurative universes. Goya is chosen for being considered as an influence to modernists due to the freedom of forms in his late works. The relations conceived among the works are above all related to the close observation of the images produced by the artists.

Keywords: Marcello Grassmann; Goya; etchings; disparate;

¹ O artigo é fruto de pesquisa de iniciação científica desenvolvida através do apoio da FAPESP em dois projetos: "O alegre, o fúnebre e o desordenado na calcografia tardia de Marcello Grassmann (1925-2013) e nos Disparates de Goya (1746-1828)", número de processo 2015/07845-1; e "O alegre, o fúnebre e o desordenado: uma observação formal dos Disparates de Goya", número de processo 2015/23627-4, ambos orientados pela Professora Doutora Lygia Eluf. A Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior que permitiu que as obras de Goya fossem vistas pessoalmente em sua materialidade, na cidade de Madri, Espanha.

² Estudante de graduação em Artes Visuais no Instituto de Artes da Unicamp, SP.

Introdução

As imagens abundam-se na vida contemporânea e, em especial as obras de arte, quando vistas, inevitavelmente fazem um apelo à memória, individual ou coletiva, afetiva ou histórica. "Diante de uma imagem – por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do 'especialista'." A reconfiguração mencionada por Georges Didi-Huberman (2015, p.16) desencadeia um processo de evocação de outras imagens provenientes de uma bagagem trazida do passado, seja ele biográfico ou histórico, de modo geral, de memórias despertadas, assim constituindo um choque temporal, colocando em um mesmo plano referências que não se restringem ao campo da arte.

A inspiração para o ponto de vista apresentado são as ideias do teórico da arte e da cultura alemão Aby Warburg (1866-1929), que compôs uma obra extensa e intrincada, que tem sido reavivada por propiciar vias de reflexão que parecem suprir as demandas do olhar atual, saturado e sedento pela construção de relações. O conceito que levanta maior interesse é a chamada *pathosformel*, traduzida como fórmula do *pathos*, ou ainda, fórmula expressiva. Para além da pureza conceitual, o apelo desta concepção se dá pela noção de que existem formas que se propagam espacial e temporalmente, extravasando os limites da cultura e da eucronia, por conta de uma predileção estética e afetiva que parece inerente à toda humanidade.

De modo a mapear a atuação destas formas no tempo e no espaço, Warburg idealizou o Atlas Mnemosyne, iniciado em 1924, cujo nome homenageia a deusa grega ligada à memória. Trata-se de um complexo de painéis nos quais se afixa um conjunto vasto de fotografias ligadas à cultura de um modo geral, não somente à arte, com o qual queria demonstrar a pertinência de determinadas formas expressivas que povoam o acervo visual de artesãos, artistas e outros indivíduos que produzem imagens ou objetos, utilitários ou não, mas que têm uma conotação estética. A grandiosidade do projeto o fez permanecer inacabado, mas reverbera até a atualidade pela amplidão de possibilidades que oferece.

Outro princípio fundamental para a composição destes mosaicos visuais é o anacronismo, ao optar por analisar as imagens segundo o tempo vivido e não através de uma projeção sobre o tempo passado, também por realizar analogias que percorrem os séculos, sem que a contemporaneidade seja um dever. Esta proposição reitera a plasticidade do tempo e dos paradigmas. A liberdade do procedimento descrito é rara no campo das teorias da arte, mas é parte integrante do sujeito, em especial o artista, em seus modos de ser e de se situar, como afirma o historiador da arte francês Henri Focillon (1881-1943):

Qualquer homem é, em primeiro lugar, o contemporâneo de si próprio e da sua geração, e é também o contemporâneo do grupo espiritual a que pertence. Mas ainda o artista, uma vez que esses antepassados e esses amigos são para ele uma presença, e não uma recordação. Estão presentes, mais vivos que nunca. (FOCILLON, 1988, p.83)

A ideia exposta guarda semelhança com as de Warburg e Didi-huberman, embora carregue uma carga espiritual, que diverge das anteriores. Também é valorizado o sujeito artista como propositor das relações visuais e anacrônicas de sua obra. Esta proximidade do processo de

criação artística pode ser relacionada ao fato de que seu pai, Victor-Louis Focillon, foi gravador. Em semelhança com os autores citados, parece expressar de forma diferente o mesmo princípio de autonomia e propagação das formas.

A característica descrita como própria do artista evidencia a naturalidade dos métodos anacrônicos no processo criativo, enquanto são ainda relativamente novos e arriscados para a teoria ligada à arte. O artista parece compor seus próprios Atlas Mnemosyne sob a forma de estudo de grandes mestres, de trocas com outros artistas contemporâneos, e através do seu olhar interessado lançado sobre o mundo, destaca pontos de interesse no que de outra forma seria banal, com o intuito de elaborar suas próprias formas observando aquelas concebidas por seus pares, sejam eles viventes do presente ou do passado.

Marcello Grassmann, artista central para estas reflexões, em sua obra oferece um campo prolífico para o estudo das relações que um artista estabelece com seu tempo e com a tradição artística. Em seus próprios termos e de maneira breve, exprime a sobrevivência das imagens: “a China me deu um dragão e alguns diabinhos. Os etruscos me deram pouca coisa, os egípcios me deram muito mais com suas zoomorfias religiosas.” (GRASSMANN, 1984 apud PINTO; TAVORA, 2010, p.102). A afirmação expõe a proximidade com a qual vê o passado histórico e sugere a importância da adoção de critérios de anacronia para a análise das obras de arte, para acompanhar as imagens, que se produzem de tempos distintos fundidos, de empréstimos e reelaborações de formas e modos de pensar a imagem de outras civilizações, outros tempos.

A biografia também pode apontar para a procedência de algumas das influências que compõem o mosaico pessoal do artista. No caso de Grassmann, as lembranças distantes das revistas em quadrinhos da infância como Flash Gordon de Alex Raymond (1909-1956) e Príncipe Valente de Harold Foster (1892-1982) o estimulam, assim como o primeiro encontro com as ilustrações de Gustave Doré (1832-1883) para a Divina Comédia de Dante Alighieri. Também se fazem relevantes as memórias dos entalhes da casa do avô, mas também a própria experiência com o entalhe no Instituto Profissional Masculino (Escola Técnica Getúlio Vargas) entre 1939 e 1942, o trabalho no ateliê de Mário Cravo Júnior, em 1953, em Salvador, e a viagem para Áustria proporcionada pelo Prêmio de Viagem ao Exterior do I Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, que o colocou em contato com a litografia e, de modo mais intenso, com a tradição europeia de gravura, com a possibilidade de se aproximar de obras de grandes mestres como Odilon Redon e Alfred Kubin no Gabinete de Estampas da Academia Albertina.

Os eventos citados são sugestivos da composição de uma fração do acervo visual do artista, sendo pistas da origem dos vestígios de outros tempos com os quais o artista trabalha. Marcello Grassmann coleciona imagens de diversos meios para alimentar a criação de suas próprias criaturas, e também de seu pensamento visual. Notadamente, o intenso contraste de sua água-tinta nas gravuras mais célebres remete a uma miríade de artistas mestres dos metais, entre eles, Goya, com o qual serão exploradas afinidades visuais, particularmente com o Disparate alegre, integrante de sua série final de calcografia, os Disparates. Os títulos destas gravuras do espanhol são proposições da Real Academia de San Fernando, mas estimulam a análise comparativa pela riqueza de imagens que sugerem, tal como as fórmulas expressivas.

No entanto, o intuito do estudo realizado não é resgatar a genealogia das inspirações para criação das obras específicas, mas busca observar como o processo descrito por Georges Didi-Huberman (2015, p.16) de reconfiguração do tempo pode se desencadear em exemplos específicos. “Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que esta imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão.” As gravuras de Marcello Grassmann refletem este desígnio da construção pela memória e pela obsessão por serem repletas de alusões ao passado, que é repensado e reinterpretado segundo sua mão contemporânea. O artista tem, como já demonstrado, a plena consciência de dialogar com imagens do passado e

é possível concluir visualmente, que também não se reduz a repeti-las, e à vista disto, o que produz é fecundo para o estudo da interação entre imagens do presente e do passado.

O Disparate e o anacronismo

Depois de ser *Provérbios, Sonhos, e Caprichos fantásticos*, o nome assumido para a série final de gravuras em metal de Goya foi *los Disparates*, admitido devido a provas de estado com títulos manuscritos em sua maioria com expressões contendo *disparate* e algum adjetivo a caracterizá-lo. Ao se acercar da palavra, nela se encontram traços de liberdade, diferença e evasão. Desde o século XVIII, os dicionários acadêmicos da língua castelhana definem a palavra como algo fora de razão e regra. No entanto, é para ampliar a visão e direcioná-la à cultura que é lida a análise do poeta madrilenho José Bergamín (1895-1983) do disparate na literatura espanhola. O disparate é mostrado como arraigado na cultura espanhola, nas artes plásticas, na arquitetura, na literatura, na teologia. Assim como Goya, citado como expoente visual do disparate, o autor foi sobrevivente de um contexto de violência e destruição na Espanha, durante a Guerra Civil Espanhola. O autor questiona a oposição entre o disparate e a razão:

Coisa fora da razão, que sai da razão, pode ser. Mas contrária a ela? Também sai a bala da escopeta e não é contrária a ela; ao contrário: por sair, por se colocar para fora, é a corroboração da escopeta: sua razão de ser e seu sentido; sua finalidade, sua consequência. (BERGAMÍN, 2005, p.21, tradução nossa.)³

De um panorama de brutalidade, surge a reação artística que não exatamente nega a razão, mas aparece como uma forma de pensamento inventivo, força criadora e poética de razão própria. O que se depreende do disparate é a ideia de quebra de paradigma que os artistas Goya e Grassmann propõem em suas respectivas circunstâncias de tempo e espaço, em especial nas respectivas obras finais. Neste período, ambos rumaram para uma tal liberdade formal, que no caso de Goya, antes de ser reconhecida a sua importância para a arte moderna, no século XX, foi mal compreendido por críticos que viam seus desenhos como desinteressantes, frutos da velhice, problema de visão e doenças do artista, interpretando a autonomia das formas como resultado da falta de tempo de elaboração das imagens.

Mas as linhas convulsivas dos desenhos de Goya, que ressoam em seus disparates gravados, têm agitado vigor e são a expressão plena da vida e do constante processo de descoberta da própria forma, que não se deixou arrefecer mesmo em avançada idade e não se permitiu assentar sobre mãos habilidosas para o desenho. Este espírito ecoa na busca constante de Marcello Grassmann, cerca de duzentos anos depois, por técnicas que permitam maior fluidez e vitalidade no metal, para gravar com precisão e liberdade, mantendo-se fiel ao seu desenho. Este movimento de propagação da forma de pensamento e concepção da imagem pode ser relacionado à sobrevivência das próprias formas representativas e significantes, análogo à ideia da fórmula expressiva.

A série final de gravuras de Goya, os *Disparates* são, como já mencionado, de difícil interpretação, principalmente por não terem sido publicados pelo artista em vida. Há a incerteza relacionada ao nome atribuído à série, a ausência de frases acompanhantes, comuns em outras séries como *Los Caprichos* e *Los Desastres de la guerra*. Mesmo tendo sido aceito o título, há a dificuldade de medir a abrangência das expressões ligadas ao disparate na época, também em relação à ordem das imagens assinalada pela Real Academia de Bellas-Artes de San Fernando,

³ Tradução do original: *Cosa fuera de la razón, que sale de razón, puede serlo. Pero ¿contraria a ella? También sale la bala de la escopeta y no es contraria a ella; al revés: por salir, por ponerse fuera, es la corroboración de la escopeta: su razón de ser y su sentido; su finalidad, su consecuencia.* (BERGAMÍN, 2005, p.21)

que não corresponde com números manuscritos em provas de estado tiradas pelo artista, dificultando também a tentativa de elaboração de uma narrativa maior que percorra toda a série.

A dificuldade de referência também acontece no caso de Marcello Grassmann, cujas placas não são numeradas, tampouco as gravuras datadas ou nomeadas. A ausência de dados em ambas situações impulsiona o olhar à imagem, na qual se vê a progressiva emancipação das figuras mitológicas evocadas, são inventadas novas, e o distanciamento também é da própria representação, sem no entanto chegar a abandoná-la, o que é apresentado é reconhecível como seres similares aos existentes, mas parecem estar no limite de ser puramente linhas e manchas.

Os desenhos preparatórios de Goya para os Disparates são muito discrepantes das séries anteriores e anunciam o teor das gravuras em aguadas de sanguínea, nas quais não se veem detalhes, mas a composição da gravura já se organiza tal como na imagem final. Esta liberdade formal disparatada também pode ser vista como uma aproximação da modernidade pelo afastamento do propósito de servir a intenções políticas, críticas e religiosas ligadas às encomendas feitas pelos poderes dominantes, esta série não foi fruto de uma comissão, ela tem sua finalidade em si.

No âmbito do ensino, área que teve experiência como acadêmico de mérito e diretor honorário da Real Academia de Bellas-Artes de San Fernando, e da visão de mundo acerca do estilo e da definição de arte, o artista espanhol também apresenta um pensamento revolucionário:

[...] anuncia as mutações artísticas vindouras: 'não há regras em pintura', 'é preciso deixar que cada um siga a inclinação de seu espírito', 'dar livre curso ao engenho dos estudantes!' Sem fazer alarde, Goya formula com firmeza um princípio que ninguém ao seu redor ousa proclamar em voz alta. (TODOROV, 2014, p.33)

Desta forma, é possível aproximá-lo de Grassmann, que de fato vive a modernidade. A subversão do *disparate* de cada um dos artistas se direciona a âmbitos particulares aos respectivos universos. O artista brasileiro opta pela figuração quando a abstração se consolida no Brasil, se volta ao processo complexo da gravura em metal, tido como arcaico, ao bidimensional, ao papel, aparentemente contradizendo o seu entorno, ou como que seguindo o conselho do mestre espanhol de *seguir a inclinação de seu espírito*. Uma demonstração significativa da particularidade das escolhas estéticas de Grassmann é o reconhecimento de Ferreira Gullar, importante autor e um dos fundadores do neoconcretismo, desta característica de coerência do artista consigo: "Marcello Grassmann tinha 25 anos em 1950, mas não se deixou levar por aquele surto de renovação ou modernização da arte" (GULLAR; INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2006, p.6).

De modo geral, é possível traçar paralelos entre os artistas distantes em tempo e espaço por meio deste equilíbrio tênue entre a influência da tradição e do repertório visual acumulado pelo indivíduo e seu movimento subjetivo de perpétua investigação da forma e do próprio processo criativo. Também é possível ter a compreensão de que cada um dos artistas opera seu disparate de formas diversas e em contextos distintos, mesmo que guardando semelhanças no modo de pensar e fazer, colabora com a ideia de buscar um significado da expressão *Disparate alegre* na obra de cada uma dos artistas, os colocando em relação em forma e conteúdo.

Disparate alegre e A Morte e a Donzela



Figure 1 - Disparate Alegre, Francisco de Goya, 1815-1819. Fonte: <https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/disparate-alegre-1/> correspondente à edição póstuma anterior à de 1848.



Figura 1.1 - Detalhe da Figura 1.



Figura 1.2 - Detalhe da Figura 1.



Figura 2. Sem título, Marcello Grassmann, data desconhecida, imagem obtida da digitalização da impressão da gravura original localizada na Biblioteca Central César Lattes, (gravura 151, caixa 5), Unicamp.

A imagem do Disparate alegre corresponde à gravura de número 12, segundo numeração gravada pela Real Academia de Bellas-Artes de San Fernando na primeira edição de 1864 (Figura 1), a princípio, vem acompanhada das impressões de outras edições, do desenho prepa-

ratório e da placa de cobre gravada. As imagens têm entre si grande coerência, não tendo sido alterada a composição, sendo esta anunciada desde a aguada inicial.

A estrutura circular desta obra pode ser relacionada a uma miríade de outras do mesmo artista. Na mesma série de gravuras, há o *Disparate Feminino*, e ambos podem ser identificados com trabalhos iniciais de Goya destinados à tapeçaria real, *El pelele* (1791-1792) e *Baile de Majos junto al Manzanares* (1776-1777). Este resgate de suas obras iniciais revela o processo de transfiguração pelo qual passam as imagens dentro do imaginário do artista, que se apoia também em suas próprias experiências visuais.

Em sua juventude, na situação de ter uma encomenda da realeza, pinta casais em roda com castanholas da mesma forma como se vê na Figura 1, mas então, a luz despertava cores vivas e todas as figuras eram belas e jovens, o que se transforma no preto e branco da gravura, em senhores de ostentosa velhice enquanto as donzelas exibem sua juventude na escuridão, como se pode ver melhor nos destaques das Figura 1.1 e Figura 1.2, no vazio sem qualquer referência espacial além das sobras projetadas pelas figuras.

A princípio, após uma observação atenta de ambas imagens (Figura 1 e Figura 2), é possível identificar elementos de intercâmbio entre os temas representados. A obra de Grassmann relembra o tema da Morte e a donzela, que é retomado frequentemente pelo artista e é um dos raros títulos que se tem conhecimento, nomeando uma série de desenhos em extrato de noqueira. O tema alude à Dança Macabra (*danse macabre*) medieval, porém intensifica o apelo erótico e esmaece a clareza moral, enfatizando o enlace carnal entre a intensidade do desejo da juventude e a potência da morte, correntemente apresentando corpos de jovens nuas junto com cadáveres ou esqueletos, para então enevoar os limites entre a morte e a sexualidade, Eros e Tanatos.

Sendo um dos poucos nomes que aparecem em toda a obra do artista brasileiro, convoca uma série em construção, e a recorrência do assunto é revigorada quando o próprio artista se acerca de sua fase final. O desenho em *liftground* transborda a violência do gesto, (Figura 2), e recrudescer o toque dos dedos de carne da caveira sobre o corpo da donzela. A síntese com que se apresentam as figuras faz confundir a vida e a morte, pois ambos se fazem da mesma matéria, ou seja, a mesma linha, por ora parecerem cobertos de carnações, ora não. Esta ambiguidade é parte da reflexão a qual o tema se propõe, e a ela se soma uma característica disparatada de matrimônio entre juventude e decrepitude, vida e morte, prazer e senilidade. Neste aspecto, a gravura de Goya se irmana à de Grassmann, na representação da ciranda de casais cujas mãos não se juntam, em rugas de riso que se confundem com marcas da velhice, em luzes e sombras e texturas feitas de hachuras que não se paralelizam, em amontoados e emaranhados de linhas que inesperadamente criam as formas, as figuras.

A natureza de disparate apontada nas obras é um ponto de união frutificado pela afinidade do assunto e da forma de representar as figuras, com certo desvio expressivo do objeto que é representado. As imagens apresentadas naturalmente não podem ser reduzidas em palavras, sendo exposta uma visão que deixa incalculáveis outras possibilidades em aberto.

Conclusão

O percurso exposto visa a aproximação da palavra às imagens, especificamente às obras de arte. O procedimento da comparação é uma via de introduzir mais imagens para tecer considerações que partem de natureza mais semelhante. A tentativa de aproximar imagens de artistas que guardam entre si tamanha distância é em si uma tarefa árdua, mas que se faz possível com o rastreio de vestígios, que não encerram possibilidades, mas as multiplicam. A comparação visual impõe ainda o abandono de conceitos preestabelecidos que induzem a análise à repetição de paradigmas.

A obra de Marcello Grassmann ainda tem pouco reconhecimento frente sua qualidade técnica e expressiva, a indagação sobre a natureza de disparate na obra do artista brasileiro, que o põe próximo da gravura de Francisco de Goya situa-o também em importância e permite que elementos de contiguidade se sobressaiam para além do imperativo de hierarquização da história da arte. Os assuntos tratados pelos artistas se encontram em argumentos similares e de maneira notável, a forma de concepção das figuras apresenta importantes pontos de semelhança, aproximando-os em um mesmo procedimento de pensamento visual e a quebra destas barreiras, que provoca esta conexão é que se revela como ponto central para a criação de novas redes de compreensão da imagem da arte e subversão de paradigmas de organização da apreciação e estudo sobre produção artística brasileira e a tradição europeia.

Referências Bibliográficas

- BERGAMÍN, José. **El disparate en la literatura española**. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2005.
- BERUETE Y MORET, Aureliano de. **Goya, grabador**, t.III, Madrid: Blass, 1918. (Edição compendiada por Francisco Javier Sánchez Cantón: Madrid, Blass, 1928).
- BLAS, Javier; BORDES, Juan; CARRETE PARRONDO, Juan. **Goya: Personajes y rostros**. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2000.
- BLAS BENITO, Javier. Entre la representación y la ausencia de significación. In: CALERO, Ricardo (org.). **Goya, desparates: continuidad de un proyecto inacabado**. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007.
- BOZAL, Valeriano. **Goya y el gusto moderno**. 2ª edición. Madrid: Alianza Forma, 2002.
- BOZAL, Valeriano. **Imagen de Goya**. Barcelona: Lumen, 1983.
- BURUCÚA, José Emílio. E. **La imagen y la risa: las pathosformeln de lo cómico en el grabado europeo de la modernidad temprana**. Cáceres: Periférica, 2007.
- CAMÓN AZNAR, Jose. **Los disparates de Goya y sus dibujos preparatorios**. Barcelona: Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1951.
- CANO CUESTA, Marina. **Goya en la Fundación Lázaro Galdiano**. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1999.
- CARRETE PARRONDO, Juan. Goya: Disparates. ¿Serviles y liberales? In: CANTOS CASENAVE, M.; RAMOS SANTANA, A (org.). **La represión absolutista y el exilio**. Cádiz: Editorial UCA, 2015. p. 217-239.
- CARRETE PARRONDO, Juan. **Goya: estampas: grabado y litografía**. Barcelona: Electa, 2007.
- CHAMBERLAIN, Walter. **The Thames and Hudson manual of etching and engraving**. London: Thames and Hudson, c1972.
- D'ORS, Eugenio. **Goya: el vivir y el arte de Goya, Goya y lo goyesco a la luz de la historia de la cultura**. Madrid: Libertarias/Prodhufo, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, SP: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2015.
- ELUF, Lygia Arcuri (org.). **Marcello Grassmann**. Campinas, SP: Editora da Unicamp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

FATÁS, Guillermo. Disparates. In: CENTELLAS, Ricardo (org.); FATÁS, Guillermo (org.). **Goya, Que valor! Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates**. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1996. p.82-90.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas**: seguido de Elogio da mão. Lisboa: Edições 70, 1988.

GOYA, Francisco de. **Disparates**: Francisco Goya: Tres visiones. Madrid: Calcografía Nacional, 1996.

GOYA, Francisco de. **Goya**: Personajes y rostros. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2000.

GRASSMANN, Marcello. **A morte e a donzela**. São Paulo, Escritório de arte Augusta 664, 15 nov. 2002. Entrevista concedida a Carlos von Schmidt.

GRASSMANN, Marcello. **Marcelo Grassmann** - A arte do arrependimento. Campinas: Jornal da Unicamp, Campinas, n. 532, p.6-8, 2 a 29 jul. 2012. Entrevista concedida a Álvaro Kassab.

GUTHKE, Karl Siegfried. **The gender of death**: a cultural history in art and literature. Cambridge, UK; New York, NY: Cambridge University Press, 1999.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (org.), GRASSMANN, Marcello. **Marcello Grassmann**: Desenhos. São Paulo, SP: Instituto Moreira Salles, 2006.

IVINS, William Mills, Jr. **How prints look**: photographs with commentary. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1943.

KLINTOWITZ, J. **Matéria dos Sonhos** (Stuff of Dreams). São Paulo, SP: Instituto Olga Kos de Inclusão Cultural, 2015.

LAUDANNA, Mayra; KOSSOVITCH, Leon. **Marcello Grassmann 1942-1955**. São Paulo, SP: Edusp, 2013. v. 2.

MATTOS, Cláudia. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DA UNICAMP, 2, 2006, Campinas. **Teoria e História da Arte**: Abordagens Metodológicas (Atas). Campinas, SP: Unicamp, 2006. p. 221-228.

PINTO, Dalila S. C. **Arquétipos e Memória** - A gravura de Marcelo Grassmann. 2007. 165 f. Dissertação (Mestrado em História e Crítica da Arte) - Escola Nacional de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

PINTO, Dalila S. C.; TAVORA, Maria Luisa L. **Sobrevivência da imagem**: o anacronismo na gravura de Marcelo Grassmann. Palíndromo, Florianópolis, v.3, n.3, p. 99-115, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **Goya à sombra das luzes**. Tradução de Joana Angelica d'Avila Melo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2014.