UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

RENINA KATZ E VIRGÍNIA ARTIGAS: GRAVURAS POLÍTICAS NA IMPRENSA COMUNISTA

GABRIELA HERMENEGILDO JÚNIOR

JOÃO PESSOA

2021

GABRIELA HERMENEGILDO JÚNIOR

RENINA KATZ E VIRGÍNIA ARTIGAS:
GRAVURAS POLÍTICAS NA IMPRENSA COMUNISTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Linha de Pesquisa: Processos Teóricos e Históricos em Artes Visuais.
Orientadora: Profª Drª Sabrina Fernandes Melo.

JOÃO PESSOA

2021

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

H553r Hermenegildo Júnior, Gabriela.
Renina Katz e Virgínia Artigas : gravuras políticas na imprensa comunista / Gabriela Hermenegildo Júnior. - João Pessoa, 2021.
132 f. : il.

Orientação: Sabrina Fernandes Melo.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Artes visuais. 2. Renina Katz. 3. Virgínia Artigas. 4. Gravuras políticas. 5. Imprensa comunista brasileira. I. Melo, Sabrina Fernandes. II. Título.

UFPB/BC CDU 7(043)

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

GABRIELA HERMENEGILDO JÚNIOR

"RENINA KATZ E VIRGÍNIA ARTIGAS: GRAVURAS POLÍTICAS NA IMPRENSA COMUNISTA".

Aprovado (a) em: 25/02/2021

Comissão Examinadora:

Prof.ª Dr.ª Sabrina Fernandes Melo
Orientadora/Presidente

Prof.ª Dr.ª Madalena de Fatima Pequeno Zaccara – PPGAV/UFPB
Examinadora Titular Interna

Prof.ª Dr.ª Aline Nunes da Rosa – UFRGS
Examinadora Titular Externa à Instituição

Prof.ª Dr.ª Thays Tonin – Universidad de la Rioja, UR, Espanha
Examinadora Titular Externa à Instituição

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Sabrina Melo, agradeço por toda a ajuda e paciência neste caminho percorrido.

À Natália Jurkowitsch, agradeço por todo o amor, atenção, conhecimento e por me dar esperança para lutar por um mundo mais justo.

À Marina de Aguiar por compartilhar o processo, por toda a inspiração e força que me traz e que sem sua companhia e incentivo não teria chego até aqui.

Ao Erick Vaz, agradeço pela amizade e por sempre me fazer ter vontade de aprender cada vez mais.

À Rachel Lima pela companhia, humor e por constantemente me fazer refletir sobre o mundo.

Ao Marcos Haas pelo companheirismo, amizade, debates e trocas.

Ao Antônio Neto pela inspiração, desconstrução, questionamentos, pela amizade e por todas as risadas.

Aos estudantes e professores que lutam pela ciência, educação, pesquisa brasileira e democracia, garantindo a manutenção de bolsas de pesquisa, o que me permitiu concluir este processo de Mestrado.

À CAPES pela bolsa de pesquisa que financiou esta dissertação.

Ao Programa Associado de Pós Graduação de Artes Visuais da UFPB/UFPE; seus professores e estudantes; que resistem ao sucateamento do ensino superior brasileiro e constroem um programa que incentiva a cultura, ciência e pesquisa nordestina e brasileira.

RESUMO

Esta dissertação consiste em uma pesquisa sobre duas gravuristas brasileiras durante as décadas de 1940 e 1950 que publicaram suas gravuras na imprensa comunista ligada ao Partido Comunista Brasileiro: Renina Katz e Virgínia Artigas. Através de um recorte histórico, social e de gênero, serão analisadas as gravuras das artistas publicadas nos periódicos comunistas brasileiros *Voz Operária*, *Imprensa Popular*, *Momento Feminino* e Revista *Fundamentos*. O objetivo central é discutir os lugares destas artistas mulheres na imprensa comunista brasileira que ilustravam temas considerados sociais e revolucionários. A pesquisa realiza análises das produções visuais divulgadas pelos periódicos compreendendo o papel destas artistas mulheres na época em que foram publicadas pela imprensa e também no contemporâneo. Os principais teóricos utilizados para esta pesquisa foram Dênis de Moraes (1994), Aracy Amaral (1987), Walter Benjamin (2012), Griselda Pollock (1988), Linda Nochlin (1988), Madalena Zaccara (2017) e Rosa Artigas (2019).

Palavras-chave: Artes Visuais**.** Renina Katz. Virgínia Artigas. Gravuras Políticas. Imprensa Comunista Brasileira.

RENINA KATZ AND VIRGÍNIA ARTIGAS: POLITICAL PRINTS IN THE COMMUNIST PRESS

ABSTRACT

This dissertation consists of a research on two Brazilian printmakers during the 1940s and 1950s, who published their prints in the communist press linked to the Brazilian Communist Party: Renina Katz and Virgínia Artigas. Through an historical, social and gender lense, the engravings of the artists published in the Brazilian communist periodicals *Voz Operária*, *Imprensa Popular*, *Momento Feminino* and *Revista Fundamentos* will be analyzed. The central objective is to discuss the places of these women artists in the Brazilian communist press that illustrated themes considered social and revolutionary. The research analyzes the visual productions published by the periodicals, understanding the role of these female artists at the time they were published in the press and also in contemporary art history. The main authors used for this research were Dênis de Moraes (1994), Aracy Amaral (1987), Walter Benjamin (2012), Griselda Pollock (1988), Linda Nochlin (1988), Madalena Zaccara (2017) and Rosa Artigas (2019).

Keywords: Visual Arts; Renina Katz; Virgínia Artigas; Political Print; Brazilian Communist Press.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Asalto al tren de Guadalajara, dirigida por el cura Angulo. 13 de abril de 1927. Mariana Yampolsky. 27x40 cm. Linoleogravura. 1947. **18**

Figura 2: Vivac de revolucionários. Mariana Yampolsky. 27x40cm. Linoleogravura. 1947.**18**

Figura 3: *A Arte como arma de combate*. Revista *Fundamentos*, São Paulo, fevereiro de 1950, p. 19. **21**

Figura 4: *A estampa chinesa*. Revista *Fundamentos*, São Paulo, 1952, p. 42. **22**

Figura 5: *A Viúva II.* Kathe Kollwitz. Xilogravura. 47,7x65,9cm. 1922. **24**

Figura 6: *Os Voluntários.* Kathe Kollwitz. Xilogravura. 47,5x65,4cm. 1921-22. **24**

Figura 7: *Assine o apelo da paz,* Carlos Scliar, 33x49cm. Linoleogravura, 1952. **26**

Figura 8: *Conferência Continental Americana pela Paz*, Glauco Rodrigues, 28x22cm. Linoleogravura, 1952. **26**

Figura 9: *Emboscada*, Renina Katz, 15,9x25cm. Xilogravura, 1955. **27**

Figura 10: *Batalha*, Ladjane Bandeira, 32,7x45,2cm. Xilogravura, 1953. **27**

Figura 11: *Sem título (Série Xarqueada)*, Danúbio Gonçalves, 22x29cm. Xilogravura, 1952. **28**

Figura 12: *Memorial Sheet of Karl Liebknecht (Gedenkblatt für Karl Liebknecht)*, Kathe Kollwitz, 37.1 × 51.9 cm, Xilogravura e nanquim, 1919-20. **29**

Figura 13: *Arise, série Suffering Slaves from The Tide of Anger*, Li Hua, 19x27cm. Xilogravura, 1947. **29**

Figura 14: *Las Antorchas*, Leopoldo Mendéz, 32,7x42,86 cm. Linoleogravura, 1948. 30

Figura 15: *Soldado Morto*, Vasco Prado, 22x28cm. Xilogravura. 1950. **30**

Figura 16: Desenho de Renina. Jornal Voz Operária, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1949, p. 17. **36**

Figura 17: Desenho de Virgínia Artigas. Jornal *Voz Operária*, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1954, p. 6. **37**

Figura 18: Desenho de Virgínia Artigas pelo congelamento dos preços. Jornal Voz Operária, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1954, p. 14. **38**

Figura 19: Desenho de Virgínia Artigas, Retrato de Pedro Rafael de Lima. Jornal Voz Operária, Rio de Janeiro, 02 de outubro de 1954, p. 6. **38**

Figura 20: Artistas Novos e Arte Nova. Jornal *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1951, p. 3. **40**

Figura 21: Água-forte de Renina Katz. *Jornal Imprensa Popular,* Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1951, p. 9. **41**

Figura 22: Página 9. Jornal *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1954, p. 9. **42**

Figura 23: "Colheita", gravura de Renina Katz. Jornal *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1954, p. 4. **43**

Figura 24: *Èxodo.* Gravura de Renina Katz. Jornal *Imprensa Popular,* Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1954, p. 4. **44**

Figura 25: *Retirantes e Salineiros em Xilogravura*. Jornal *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 01-03 de janeiro de 1955, p. 4. **45**

Figura 26: *Camponesas*, Gravura de Virgínia Artigas. Jornal *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, Domingo, 13 de fevereiro de 1955. **47**

Figura 27: Página 1. Jornal *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro. 11 de julho de 1954. p. 1. **48**

Figura 28: Página 4. Jornal *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro. 13 de fevereiro de 1955. p. 4. **48**

Figura 29: Momento Feminino. Um jornal para o seu lar. Jornal Momento Feminino, Rio de Janeiro, Sexta Feira, 28 de novembro de 1947, p. 1. **50**

Figura 30: Gravura de Renina. Jornal Momento Feminino, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1949, p. 8 e 9. **51**

Figura 31: Um quadro do pauperismo da família brasileira fixado numa gravura de Renina, especialmente para o nosso jornal. Jornal Momento Feminino, Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1949, p. 5. **52**

Figura 32: O Enterro de Zelia - Gravura de Renina. Jornal Momento Feminino, Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1949, p. 5. **54**

Figura 33: Desenho de Virgínia Artigas. Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, janeiro de 1950, p. 25. **57**

Figura 34: Desenho de Virgínia Artigas. Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, janeiro de 1951, p. 23. **58**

Figura 35: Desenho de Virgínia Artigas. Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, junho de 1951, p. 4. **59**

Figura 36: Gravura de Renina Katz. Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, setembro de 1951, p. 16. **60**

Figura 37: *Litografia de Renina Katz que obteve o Prêmio de Viagem ao País no Salão Nacional de Belas-Artes deste ano.* Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, dezembro de 1951, p. 9. **61**

Figura 38: Página 6. Desenho de Virgínia Artigas. Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, fevereiro de 1952, p. 6. **62**

Figura 39: Desenho de Virgínia Artigas. Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, fevereiro de 1952, p. 12. **63**

Figura 40: Desenho de Virgínia Artigas. Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, março de 1952, p. 14. **64**

Figura 41: Desenho de Virgínia Artigas. Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, março de 1952, p. 15. **64**

Figura 42: Renina Katz. Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, março de 1952, p. 31. **64**

Figura 43: Página 1. Desenho de Virgínia Artigas. Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, janeiro de 1953, p. 1. **65**

Figura 44: Desenho de Virgínia Artigas. Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, janeiro de 1953, p. 4. **65**

Figura 45: Desenho de Virgínia Artigas. Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, abril de 1953, p. 14. **67**

Figura 46: Desenho de Virgínia Artigas. Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, abril de 1953, p. 28. **68**

Figura 47: Desenho de Virgínia Artigas. Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, abril de 1953, p. 35. **68**

Figura 48: Gravura de Renina Katz. Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, julho/agosto de 1953, p. 1. **69**

Figura 49: Fotografia de Renina Katz. **76**

Figura 50: *Grama* - Litografia feita em 1985. **81**

Figura 51: *Morte no laranjal,* Renina Katz. 1948-1956. xilogravura. 13x22cm. **86**

Figura 52: *Os retirantes*. Gravura de Renina Katz. Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, julho/agosto de 1953, p. 28. **89**

Figura 53: Fotografia de Virgínia Artigas. **91**

Figura 54: Croqui para retrato de Luís Carlos Prestes. Virgínia Artigas, desenho com tinta nanquim. 33x23cm. 1945. **93**

Figura 55: Estudo para o cartaz do movimento *Panela Vazia*. Desenho com tinta nanquim, 50x35cm, 1953. **95**

Figura 56: Desenho de Virgínia Artigas pelo congelamento dos preços. Jornal *Voz Operária*, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1954, p. 14. **95**

Figura 57: *Série Vietcongue*. Virgínia Artigas, xilogravura, 32x24cm, 1972. **96**

Figuras 58: Álbum II Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas. Virgínia Artigas, Linoleogravura. 48x38cm. 1953. **98**

Figuras 59: Álbum II Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas. Virgínia Artigas, Linoleogravura. 48x38cm. 1953. **98**

Figura 60: Álbum II Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas. Virgínia Artigas, Linoleogravura. 48x38cm. 1953. **99**

Figura 61: Álbum II Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas. Virgínia Artigas, Linoleogravura. 48x38cm. 1953. **99**

Figura 62: Álbum II Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas. Virgínia Artigas, Linoleogravura. 48x38cm. 1953. **100**

Figura 63: Álbum II Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas. Virgínia Artigas, Linoleogravura. 48x38cm. 1953. **100**

Figura 64: Cartaz para o curso *História dos Comunistas Brasileiros*. 2020. **107**

Figura 65: Cartaz para o curso *História dos Comunistas Brasileiros*. 2020. **108**

Figura 66: Cartaz para a aula *A República de 46 (1945 - 1964)* do curso *História dos Comunistas Brasileiros*. 2020. **108**

Figura 67: Cartaz *Greve Geral 14 de junho*. 2019. **109**

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Edições das revistas vinculadas ao PCB onde são divulgadas obras de artistas mulheres. **33**

LISTA DE SIGLAS

ABCA	Associação Brasileira de Críticos de Arte
ANPAP	Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas
CCSP	Centro Cultural de São Paulo
DCE	Diretório Central dos Estudantes
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
Gaia	Galeria de Arte do Instituto de Artes
JCA	Juventude Comunista Avançando
MAM	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo
PCB	Partido Comunista Brasileiro
SciELO	Scientific Electronic Library Online
TGP	Taller Gráfico Popular do México
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UNE	União Metropolitana dos Estudantes e na União Nacional dos Estudantes
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **1**

CAPÍTULO 1 **8**

IMPRENSA DO PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO E GRAVURA POLÍTICA NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950 **8**

1.1. A IMPRENSA DO PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO 9

1.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A HISTÓRIA DAS COMUNISTAS BRASILEIRAS 12

1.3. A GRAVURA COMO ARTE SOCIAL 14

1.4. INFLUÊNCIAS NA GRAVURA COMUNISTA BRASILEIRA 16

CAPÍTULO 2 **32**

VIRGÍNIA ARTIGAS E RENINA KATZ NA IMPRENSA COMUNISTA **32**

2.1 VOZ OPERÁRIA (1949-1959) 34

2.2 IMPRENSA POPULAR (1948-1958) 39

2.4 MOMENTO FEMININO (1947-1956) 49

2.3 REVISTA FUNDAMENTOS (1948-1955) 54

CAPÍTULO 3 **71**

A PRODUÇÃO ARTÍSTICO-POLÍTICA DE RENINA KATZ E VIRGÍNIA ARTIGAS **71**

3.1 PESSIMISMO DA RAZÃO DE RENINA KATZ 76

3.2. OTIMISMO DA VONTADE DE VIRGÍNIA ARTIGAS 91

3.3. MEMÓRIAS NO CONTEMPORÂNEO 103

CONSIDERAÇÕES FINAIS **110**

REFERÊNCIAS **114**

INTRODUÇÃO

O objetivo central desta pesquisa é compreender o papel de mulheres gravuristas atuantes na imprensa comunista vinculada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), durante as décadas de 1940 e 1950, curto período em que esta imprensa esteve legalizada e com maior liberdade para ser publicada e circulada. As artistas escolhidas foram Renina Katz e Virgínia Artigas, por sua intensa atuação nos periódicos e pela potência de suas imagens.

Durante minha graduação em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) me interessei pela disciplina de Linguagem Gráfica. Me reconhecendo como mulher e gravurista, não me vi representada ao perceber a falta não só de mulheres nas disciplinas de História da Arte, mas também de gravadoras. Com isto em mente, meu Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *Mulheres Gravuristas - Um Resgate na História da Arte: Maria Sibylla Merian* (2018) focou na pesquisa de uma gravurista do século XVII, Maria Sibylla Merian, importante ilustradora científica a qual frequentemente é apagada da História da Arte hegemônica. O trabalho consistiu em uma pesquisa biográfica e também poética sobre a artista com a intenção de visibilizar Maria Sibylla Merian e compreender que mulheres gravuristas fizeram parte da história. Por Merian ter sido uma gravurista europeia, a dissertação agora busca fugir do eixo eurocêntrico, analisando artistas brasileiras que trabalham com gravura, buscando compreender o lugar em que estiveram quando produziam gravuras políticas e a visibilidade que recebem na História da Arte Contemporânea.

O recorte temporal escolhido se justifica devido a legalização do Partido Comunista Brasileiro ter finalmente sido legalizado por Getúlio Vargas em 1945. Foi possível uma maior circulação de ideias através da ideologia de Agitação e Propaganda de Lênin, utilizando revistas e periódicos para isto. Nestes, era recorrente a publicação da produção de artistas progressistas, podendo ou não serem vinculados ao PCB. Era comum a criação de gravuras com a temática política, pela sua fácil reprodutibilidade e divulgação, estando presentes nesta época vários Clubes de Gravura no país, influenciados principalmente pelo Taller Gráfico Popular do México (TGP), que apoiava a Revolução Mexicana e a produção de gravuras políticas revolucionárias. Não obstante, alguns dos clubes brasileiros eram vinculados à imprensa comunista, como por exemplo, o Clube de Gravura de Porto Alegre e a Revista Horizonte.

Além do recorte da linguagem artística e do viés político, foi realizado um recorte de gênero. A escolha em pesquisar apenas mulheres gravuristas que produziam obras de cunho social e político para a imprensa comunista brasileira se deve ao fato de existir um grande vácuo na História da Arte sobre a presença e atuação de mulheres artistas, além da história hegemônica estar sempre focada no eixo Europa-Estados Unidos, sendo necessário, como comenta Saffioti (1987), investigar sobre o fato sobre grupos marginalizados das narrativas históricas oficiais:

> A história oficial pouco ou nada registra da ação feminina no devenir histórico. Isto não se passa apenas com mulheres. Ocorre com outras categorias sociais discriminadas, como negros, índios, homossexuais. Deste fato decorrem movimentos sociais, visando ao resgate da memória, geralmente não registrada, desses contingentes humanos que, atuando cotidianamente, ajudaram e/ou ajudam a fazer história. (SAFFIOTI, 1987, p. 11).

A pesquisa retoma o contexto da gravura e seu papel como uma arte social e política, entendida como uma linguagem e técnica de fácil reprodução e consequentemente de eficaz propagação e divulgação. Para observarmos a contribuição já feita para este tema de pesquisa, foram utilizados meios de busca para o mapeamento bibliográfico como os sites da base de dados de *Scientific Electronic Library Online* (SciELO), as publicações da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP) e a base de dados da CAPES. Na busca foram utilizadas as palavras-chave: gravuras comunistas, imprensa comunista brasileira, Renina Katz e Virgínia Artigas. A determinação temporal da busca foi entre as décadas de 1940 e 1950.

Na base de dados da ANPAP foram encontrados principalmente artigos sobre os clubes de gravura brasileiros que, em sua maioria, eram produzidas gravuras de cunho político. Maristela Salvatori (2011, p.01), em seu artigo *Notas sobre o Clube de Gravura de Porto Alegre* escreve sobre "o contexto histórico da fundação do Clube, sua dinâmica, seus participantes e sua produção artística.". Andréia Duprat (2015; 2017) escreveu dois artigos sobre a *Revista Horizonte*, ligada ao Clube de Gravura de Porto Alegre. *"Zhdanovismo", Revista Horizonte (1949-1956)* e *Clube de Gravura de Porto Alegre - Consonâncias e Desconformidades"* (2017) e "*O Movimento pela Paz na Revista Cultural Horizonte (1949-1956)*" (2015). As artistas Katz e Artigas não são mencionadas nestes artigos.

Na CAPES, foi encontrada a dissertação *A Representação Visual da Mulher na Imprensa Comunista Brasileira (1945-1957)* de Juliana Dela Torres (2009). Além disso, a autora escreveu dois artigos sobre o tema: *Imagens das Mulheres na Imprensa Comunista*

Brasileira (1945/1957) (TORRES, 2010) e A *gravura como recurso visual na imprensa comunista brasileira* (TORRES, 2011). Em sua dissertação e artigos, a autora menciona a presença de Renina Katz e Virgínia Artigas na imprensa comunista, além de fazer uma breve análise sobre algumas de suas produções. Seus artigos foram utilizados como referência para a elaboração do primeiro capítulo.

Especificamente sobre as artistas, foram encontrados poucos resultados. Na plataforma da SciElo foi encontrada uma entrevista com Renina Katz, realizada por Radhá Abramo em 2003. A artista comenta sobre a história da gravura e sua produção litográfica, assim como a transição da xilogravura para outras técnicas, como gravura em metal e litografia. Outras entrevistas com Katz também foram encontradas, como a dissertação de Maria do Céu Diel de Oliveira, de 1996, *A gravura e o processo de criação da imagem: um olhar no espelho*. Oliveira (1996) descreve, de maneira sensível e íntima, o processo de encontrar Renina e entrevistá-la, a qual responde principalmente sobre seu processo em produzir gravuras, sua paixão pela produção e o caminho que percorreu com sua poética. Elaine Bittencourt, em 2008, lançou o livro *Renina Katz* sobre a artista, que consiste em outra entrevista, suas obras e um histórico de suas exposições. Nesta entrevista, as perguntas são focadas na história da artista, suas produções de arte política e como migrou para a litografia, deixando o figurativismo de lado, suas relações com outros artistas e suas referências. Estas entrevistas serão utilizadas como fontes de pesquisa para este trabalho. Além destas, foram encontradas também pesquisas acadêmicas como a de Gloria Cristina Motta (2007), voltada para o processo de criação de Renina e sua relação com o papel, a de Regiane A. Claire da Silva (2009), que foca na acessibilidade aos documentos do processo de criação de Katz e a de João Paulo Ovídio (2019), que destaca a vida da artista e os discursos críticos sobre as gravuras sociais da artista.

Em relação à Virgínia Artigas, nenhum artigo ou tese foi encontrado. Em 2019, foi lançado o livro *Virgínia Artigas - histórias de arte e política* sobre a vida e obras de Artigas, escrito por sua filha Rosa Artigas, com capítulos reservados para suas relações com família e amigos, com o comunismo e com sua arte através da memória de Rosa Artigas, pelo que vivenciou e pelo que sua mãe contava. Além disso, existe um site dedicado à artista[1]. Devido à escassa produção acadêmica sobre as artistas citadas, esta pesquisa é relevante para o campo das Artes Visuais e da História da Arte para entendermos o contexto histórico-social

[1] Disponível em <https://virginiaartigas.com.br/>. Acesso em 06 de julho de 2020.

das artistas que serão pesquisadas, sua relação com a gravura e política e como isto se manifestou em suas produções artísticas.

As principais fontes utilizadas para esta pesquisa,[2] serão a Revista *Fundamentos* (1948-1955), de São Paulo, e os periódicos *Voz Operária* (1949-1959), *Imprensa Popular* (1948-1958) e *Momento Feminino* (1947-1956), do Rio de Janeiro, tendo em vista as edições presentes no recorte temporal de 1947 à 1955. Nestas fontes estão presentes artigos sobre as artistas, além de suas produções artísticas. Para a sistematização das fontes para sua análise foi elaborada uma tabela a qual encontra-se no segundo capítulo *Virgínia Artigas e Renina Katz na Imprensa Comunista.*

A dissertação está dividida em três capítulos e a seguir serão apresentadas as discussões expostas em cada um deles. O primeiro capítulo *Imprensa do Partido Comunista Brasileiro e Gravura Política nas décadas de 1940 e 1950* tem por objetivo introduzir o tema e compreender o contexto social e histórico no qual se situa a produção das artistas analisadas. O capítulo também discute a posição das mulheres frente à militância política progressista, assim como sua presença no ambiente artístico e político em produções artísticas divulgadas pela imprensa. Além disso, analisaremos a relevância da linguagem gráfica como forma de divulgação e reprodução nos periódicos e revistas, e qual foi o papel das gravuras comunistas estrangeiras para a gravura nacional.

Ainda no primeiro capítulo, é elaborada a contextualização sobre as influências estrangeiras na gravura comunista brasileira. Além do realismo socialista fundado na URSS como principal fonte de influência, inúmeros gravuristas brasileiros tiveram também como referências as gravuras mexicanas e as chinesas. No México, eram presentes artistas como Leopoldo Mendez, um dos criadores do Taller de Gráfica Popular, e, tendo contato com Carlos Scliar, este volta para o Brasil e cria a *Revista Cultural Horizonte* e "em consequência da *Revista Horizonte,* afirma o próprio Scliar, nasceriam os clubes de Gravura, cujo objetivo era levantar os meios financeiros para a sustentação da publicação." (AMARAL, 1987, p. 151). Além disso, os comunistas brasileiros tinham grande admiração pelas gravuras revolucionárias chinesas, escrevendo diversas homenagens a estas gravuras em suas edições dos periódicos, como veremos no primeiro capítulo. Os principais teóricos utilizados para a discussão são Dênis de Moraes (1994), João Falcão (1988), Andrei Zhdanov (2018) e Lenin (1965) sobre a imprensa comunista, Zuleika Alambert (1986) e Wendy Goldman (2014) sobre

[2] Disponível em <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em 15 de novembro de 2019.

gênero na teoria marxista, além de Walter Benjamin (2012) e Aracy Amaral (1987) sobre gravuras políticas.

Após trazermos o contexto do PCB e do local das mulheres nesse partido, assim como o espaço em que a gravura ocupava na imprensa comunista, o segundo capítulo *Virgínia Artigas e Renina Katz na Imprensa Comunista* analisa a presença das artistas nos periódicos e revistas já citados. A análise da quantidade de obras produzidas por Katz e Artigas divulgadas na imprensa objetiva compreender o papel das artistas e sua presença política e artística naquela época, além de analisar a elaboração de sua memória na História da Arte Brasileira, para refletirmos se houve ou não um apagamento na história destas mulheres. Neste capítulo são analisados os periódicos *Voz Operária*, *Imprensa Popular*, *Momento Feminino* e *Revista Fundamentos*, através da pesquisa pelos nomes das artistas para a realização de um levantamento das edições em que elas estiveram presentes e assim analisar como suas obras foram apresentadas e divulgadas na imprensa. Sobre a análise de imprensa são discutidos os teóricos Rafael Lapuente (2016) e Maria Helena Capelato (1988).

O terceiro capítulo, intitulado *A produção artístico-política de Renina Katz e Virgínia Artigas,* atenta-se para a questão das mulheres na arte. Para analisarmos a arte produzida e o espaço em que mulheres artistas estavam ocupando em determinado lugar e época, é necessário entendermos o lugar que artistas do gênero feminino ocuparam na história da arte, para compreendermos a necessidade desse recorte na pesquisa. Entendemos também, que a questão de gênero e de classe não são questões separadas. São, na verdade, entrelaçadas:

> No entanto, na medida em que a sociedade é estruturada por relações de desigualdade no ponto de produção material, também é estruturada por divisões e desigualdades sexuais. A natureza das sociedades em que a arte foi produzida tem sido não apenas, por exemplo, feudal ou capitalista, mas patriarcal e sexista. (POLLOCK, 1988, p. 27) [3].

Assim, não é possível fazer uma pesquisa sobre mulheres artistas que produzem arte revolucionária sem tratarmos das questões de classe e de gênero. Por isso, tratamos sobre a relação política que existe no ato de mulheres artistas produzirem arte em um sistema que tenta fazer com que não seja possível a presença delas nele, além de quando estas artistas tem os recursos e ambiente propícios para a produção de arte - por exemplo, nos séculos passados, XVIII, XIX, normalmente eram filhas, esposas ou parentes de artistas já renomados

[3] Tradução nossa. "Yet in as much as society is structured by relations of inequality at the point of material production, so too it is structured by sexual divisions and inequalities. The nature of the societies in which art has been produced has been not only, for example, feudal or capitalist, but patriarchal and sexist."

- após alguns anos, tem seu nome apagado dos registros, ou o gênero de arte que produziam é deslegitimado ou desprezado por historiadores da arte. “Mulheres foram, de fato, importantes para o desenvolvimento da natureza morta floral, um gênero altamente estimado no século XVII, mas, no século XIX, foi descartado como inferior, ideal para os talentos limitados de mulheres amadoras.” (CHADWICK, 1990, p. 118).[4]

Assim, tendo noção do espaço ocupado pelas mulheres tanto na militância comunista do Brasil, e também na arte, é necessário um recorte maior, portanto, esta pesquisa discorre também sobre o lugar da mulher na gravura, pois a presença destas nessa linguagem é justificada em alguns momentos devido a gravura já ter sido considerada arte menor: “a gravura era tradicionalmente considerada uma arte de segunda categoria e, por conseguinte, um meio tipicamente feminino, embora os grandes mestres fossem homens.” (BARBOSA, 2010, p. 1981). Ou seja, as mulheres, por não poderem ser os grandes mestres ou o artista “gênio”, eram destinadas a ocuparem espaços em que determinados gêneros ou linguagens artísticas eram menosprezados. Portanto, a existência dessas mulheres produzindo arte é, em si, um ato político e de resistência. Elas estavam atuando contra o sistema excludente que age diretamente sobre a censura de mulheres nesse espaço. Ao compreendermos o lugar político destas artistas entendemos a necessidade de uma pesquisa com um recorte específico de gênero.

O teórico utilizado para compreender a análise de imagens é Alberto Manguel (2001). Para o recorte de gênero na História da Arte foram utilizadas principalmente as teóricas Griselda Pollock (1988), Linda Nochlin (1988) e Madalena Zaccara (2017). Para a compreensão da biografia de Renina Katz, são discutidas Radhá Abramo (2003), Elaine Bittencourt (2009), Maria do Céu de Oliveira (1996), além de Rosa Artigas (2019) para a de Virgínia Artigas.

Após compreendermos a parte biográfica das artistas Renina Katz e Virgínia Artigas, tendo em vista que a necessidade de retomar o contexto histórico para análise das obras quando necessário, focaremos na análise de suas gravuras com temas sociais expostas na imprensa comunista do PCB durante o período já citado. As gravuras a serem analisadas de Renina Katz serão “Morte no Laranjal” e “Retirantes”, produzidas entre os anos de 1948 e

[4] Tradução nossa. “Women were, in fact, critical to the development of the floral still-life, a genre highly esteemed in the seventeenth century but, by the nineteenth, dismissed as an inferior one ideally suited to the limited talents of women amateurs.”

1956. De Virgínia Artigas serão analisadas seis gravuras que constituem o álbum de gravuras *II Conferência Nacional de Trabalhadores Agrícolas*. O objetivo é discutir a importância das artistas para a arte e política brasileira naquela época. Por fim, compreenderemos o lugar que Katz e Artigas ocupam na História da Arte brasileira e como suas memórias foram construídas, se estão presentes em catálogos ou livros de arte, ou se foram apagadas da história.

CAPÍTULO 1

IMPRENSA DO PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO E GRAVURA POLÍTICA NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950

Este capítulo objetiva compreender o contexto histórico em que as artistas pesquisadas estavam inseridas. Portanto, abordar parte da história do Partido Comunista Brasileiro durante as décadas de 1940 e 1950, torna-se relevante para entender a dimensão política estabelecida entre as artistas pesquisadas, suas obras, a imprensa, o PCB e o contexto histórico. O Partido Comunista apostou na difusão de periódicos e revistas culturais com o intuito de informar e conscientizar politicamente o povo. A frente cultural, então, tornou-se tão importante quanto a econômica e social para uma revolução política. Neste sentido, o PCB optou por um foco artístico dentro de seus periódicos e revistas, ressaltando a importância da cultura e arte na divulgação de seus ideais. João Falcão (1988, p.318) exemplifica o que foi o foco da imprensa comunista em 1946, quando o PCB estava legalizado e poderia lançar periódicos mais facilmente:

> O Partido foi inteiramente mobilizado para atingir seus objetivos da Campanha, que, além do lado financeiro, visava também a sacudi-lo e arregimentá-lo para manter o seu ritmo de crescimento, para mobilizar as massas e prepará-las para enfrentar as vicissitudes do momento: a ameaça de fracasso da Constituinte, dominada pelas pressões de direita; as perseguições e atentados do governo Dutra contra os comunistas e as liberdades públicas; a inflação e a carestia da vida, agravadas com a dilapidação das nossas divisas no exterior; e, finalmente, a sistemática campanha da imprensa reacionária e do governo para a cassação do registro do Partido Comunista.

A arte estava muito presente nos periódicos e principalmente nas revistas de cultura, como a *Fundamentos*, de São Paulo e a *Horizonte*, de Porto Alegre. A linguagem artística mais utilizada era a gráfica, por sua fácil reprodução e baixo custo. Com isso, compreenderemos o papel da gravura para a mobilização das massas através de sua divulgação na imprensa, e como ela transforma o papel da arte politicamente. De acordo com Dênis de Moraes (1994, p.87):

> A vontade coletiva relaciona-se organicamente com a reforma intelectual e moral. O partido não luta apenas por uma renovação política, econômica e social, mas também por uma revolução cultural. Na batalha pela conquista da hegemonia e da direção político-ideológica, a frente cultural ocupa lugar decisivo.

Além disso, temos como objetivo compreender o lugar das mulheres dentro do partido e como o recorte de gênero é feito através de estudos marxistas já que, em grande medida, a presença de mulheres no Partido foi invisibilizada por historiadores comunistas que escreveram sobre:

> Silêncio e esquecimento são coisas distintas. O que não é dito não significa, necessariamente, que foi esquecido. No caso específico das memórias produzidas pelos homens do partido, os silêncios e/ou esquecimentos sobre as mulheres podem ter relação com a ideia de que suas práticas não foram politicamente relevantes para o partido, ou representam uma tentativa de apagar da memória oficial do partido episódios que contrariam o ideal revolucionário que incluía o debate sobre a libertação feminina. (ALVES, 2017, 02).

As mulheres, então, têm em grande medida, sua presença apagada quando sua história é escrita por homens, tanto em sua atividade política quanto na História da Arte, por isto entendemos que é necessário dar um enfoque para a produção artístico-política de mulheres que foram divulgadas na imprensa comunista durante sua circulação.

Compreendemos neste capítulo, por último, as influências que os gravuristas comunistas brasileiros receberam de gravuras mexicanas e chinesas, assim como de Kathe Kollwitz, para a produção de gravuras divulgadas pela imprensa comunista. Assim obteremos uma melhor análise do contexto histórico, social e artístico para a produção das gravuras de Katz e Artigas publicadas nos periódicos vinculados ao PCB.

1.1. A IMPRENSA DO PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO

O Partido Comunista Brasileiro (PCB), formado em 1922, contou com muita repressão durante sua atuação política, com o Estado Novo de Vargas, o governo de Eurico Gaspar Dutra e o golpe militar de 1964. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, o país ainda estava sob o governo de Vargas, que iniciou a implementação de ideias mais democráticas para o Brasil. Com a derrota do fascismo na Europa, o Partido é legalizado entre 1945 e 1947 e durante este período:

> (...) Sua imprensa contava com uma grande rede de jornais, revistas, romances, panfletos e outros materiais. Artistas preocupados em dar destaque a uma arte de caráter crítico-social, “realista” ou ainda conforme a ideologia stalinista, conhecida como “realismo socialista”, contribuíram com seus traços nos periódicos comunistas. (TORRES, 2011, p. 1624).

O Partido que “antes desse período, o PCB tinha tido poucos e curtos momentos de vida legal” (KONDER, 1980, p. 49), investiu, então, na divulgação de suas teses e ideias através de uma imprensa comunista, com periódicos em diversos estados brasileiros, os quais Anita Prestes (2010, p.81) cita alguns:

> São lançados jornais comunistas diários por todo o Brasil: os mais importantes, *Tribuna Popular*, no Rio de Janeiro, e *Hoje*, em São Paulo. *Tribuna Popular*, que começou a circular em 22 de maio de 1945, alcançaria uma tiragem média diária de 90 mil exemplares, chegando aos 150 mil nos domingos, numa época em que o Rio de Janeiro contava com uma população de 2 milhões de habitantes (Souza, 2005: 17-18). Em 1947, começou a ser publicada a revista *Problemas*, órgão teórico do PCB. As editoras Vitória e Horizonte publicaram obras marxistas e documentos do PCB amplamente divulgados.

Porém, essa legalidade do Partido logo foi finalizada em 1947, com o governo de Eurico Gaspar Dutra, iniciado em 1946. Dentro de alguns anos, a imprensa do PCB começou a ser perseguida, com periódicos sendo fechados e censurados, fazendo com que se organizassem clandestinamente para continuar divulgando seus jornais e revistas.

O PCB utilizou a imprensa para trazer maior visibilidade para propagação das ideias progressistas, seguindo principalmente os conceitos de Lênin sobre propaganda e agitação, os quais consistiam em “educar as massas, organizar os setores da classe operária e propagar a linha ideológica” (MORAES, 1994, p.63). Sendo assim, a imprensa teve grande importância dentro do partido, sendo um dos principais meios para aproximar o PCB da população que não estava organizada politicamente. De acordo com João Falcão (1988, p.317) era de extrema importância que os periódicos tivessem investimento para poderem ser distribuídos:

> Em decorrência de uma resolução da III Conferência Nacional do Partido Comunista, realizada a 8 de julho de 1946, no Rio de Janeiro, Prestes lança a Campanha Pró-Imprensa Popular e por uma grande imprensa democrática. Tendo por objetivo angariar em todo o país dez milhões de cruzeiros, a fim de comprar máquinas, equipamentos e papel, o Partido Comunista queria transformar os seus jornais, espalhados por todo o Brasil, em grandes veículos de divulgação, à altura do seu crescimento (150 mil membros) e das importantes tarefas da reconstrução democrática.

Nos periódicos do Partido, a arte social e política recebeu muito investimento com a presença de obras de artistas que produziam arte com teor político, principalmente artistas locais, brasileiros e internacionais Neste último grupo destaca-se Kathe Kollwitz, artista alemã que focava nos horrores da guerra, sendo grande influência para vários artistas

brasileiros engajados com uma política anti-guerra e social, além de sempre homenagearem a arte revolucionária da China e do México, como será visto adiante.

Durante o período em que a imprensa foi um dos principais focos, o partido sofreu diversas formas de repressão, devido ao forte anticomunismo das elites, a ditadura de Getúlio Vargas e o Golpe Militar, sendo necessário em alguns momentos, alterar o nome dos jornais ou realizar publicações clandestinas. Porém, durante esse tempo de atividade da imprensa do Partido, houve muita resistência para não parar com a divulgação dos ideais comunistas, focando principalmente na área cultural como forma de propagação das ideias políticas do PCB. Os periódicos divulgavam diversas formas de arte, como literatura, artes visuais, música, entre outras e contaram com a publicação de algumas artes de poucas mulheres gravuristas, como Renina Katz e Virgínia Artigas, dentro de um espaço amplamente masculino. O periódico *Momento Feminino*, com foco no seu público feminino, divulgava maior quantidade de artes produzidas por mulheres.

Zhdanov (2018) acreditava que a arte deveria estar próxima do povo, que "a literatura e a arte são meios de combate e de luta pelos supremos ideais do povo." (ZHDANOV, 2018, p. 125). Em diálogo com o leninismo, defendia que a arte, através do realismo, deveria ser política e ao mesmo tempo "desempenhar um papel de vanguarda na vida social." (ZHDANOV, 2018, p. 127). Segundo tais preceitos, uma arte revolucionária seria capaz de combater a produção artística burguesa e apolítica, elevando seu papel artístico, com o objetivo de "ajudar o Partido e o povo a educar a juventude num espírito de fidelidade absoluta ao regime soviético, de abnegação aos interesses do povo." (ZHDANOV, 2018, p. 139). Ou seja, a arte deveria exercer o papel revolucionário de formar politicamente o povo, em conjunto com o Partido. É possível observar o PCB e sua imprensa focando em desempenhar este papel. De acordo com Lenin (1965, p.46) os jornais e a literatura, assim como as Artes Visuais deveriam:

> (...) tornar-se órgãos das diferentes organizações do partido. Os literatos devem obrigatoriamente fazer parte de organizações do partido. As editoras e depósitos, lojas e salas de leitura, bibliotecas e diferentes comércios de livros, tudo isto deve tornar-se do partido e ser sujeito a prestação de contas. (LENIN, 1965, p. 46).

Lenin (1965, p.48) defendia a criação de uma imprensa livre da polícia, do capital e do individualismo burguês, pois "numa sociedade baseada no poder do dinheiro, numa sociedade em que as massas dos trabalhadores vivem na miséria e em que um punhado de

ricos vive como parasitas não pode haver "liberdade" real e efectiva". Segundo Lenin (1965, p.49):

> Será uma literatura livre, que fecundará a última palavra do pensamento revolucionário da humanidade com a experiência e o trabalho vivo do proletariado socialista, que criará uma interacção constante entre a experiência do passado (o socialismo científico, que concluiu o desenvolvimento do socialismo desde as suas formas primitivas, utópicas) e a experiência do presente (a presente luta dos camaradas operários).

Estas ideias seriam a base para a construção da estética marxista e do realismo socialista na União Soviética a partir da década de 1920. Apesar de estarem focados na literatura, essas teorias também cabem às artes visuais, visto que a imprensa comunista brasileira e, especificamente os periódicos analisados nesta pesquisa, possuem foco nas imagens assim como na literatura.

1.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A HISTÓRIA DAS COMUNISTAS BRASILEIRAS

As discussões de gênero dentro de ambientes comunistas está mais presente e tem mais relevância em comparação a ambientes mais conservadores. É possível observar na Revolução Russa em 1917, a participação de mulheres no mundo do trabalho sem deixar de questionar a dupla jornada de trabalho dessas mulheres, como o doméstico e das indústrias:

> Os bolcheviques argumentavam que somente o socialismo poderia resolver a contradição entre trabalho e família. Sob o socialismo, o trabalho doméstico seria transferido para a esfera pública: as tarefas realizadas individualmente por milhões de mulheres não pagas em suas casas seriam assumidas por trabalhadores assalariados em refeitórios, lavanderias e creches comunitários. Só assim as mulheres se veriam livres para ingressar na esfera pública em condições de igualdade com os homens, desvencilhadas das tarefas de casa. As mulheres seriam capazes de buscar seu próprio desenvolvimento e seus objetivos pessoais. (GOLDMAN, 2014, 21).

Observamos que o recorte de gênero é frequentemente feito por teóricos marxistas e a importância que é dada à participação e emancipação da mulher na construção de revoluções comunistas. Apesar disso, ainda é possível observar este apagamento na história das mulheres, inclusive nas de militantes comunistas brasileiras.

Na historiografia do Partido, em sua maioria escrita por homens militantes, a participação das mulheres que fizeram parte do PCB muitas vezes foi silenciada, apesar do protagonismo e participação feminina em diversas lutas, inclusive contra o sexismo dentro do partido.

> Com participação significativa na composição do movimento operário, as mulheres também se aglutinaram no interior dos partidos políticos, mesmo que parte da historiografia não tenha atestado. Os indivíduos que compunham os quadros do Partido Comunista do Brasil ao realizarem o trabalho de rememoração de sua trajetória política e, principalmente, da trajetória do PCB, silenciaram personagens femininos de importante atuação. O reconhecimento da militância feminina no interior do Partido Comunista do Brasil se deu de forma controversa, devido ao fato de a história do PCB, escrita pelos militantes que o integravam, ter sido organizada de modo a ignorar o papel da militância feminina junto ao mesmo. (LÔBO, 2017, 46).

Além da historiografia silenciar a presença de mulheres dentro do Partido, também existia uma relutância em aceitar estas como iguais na militância. “De um lado o Partido expressava seu objetivo em fomentar a participação política feminina, porque também precisava desse setor enquanto aliado. Por outro havia uma tendência em deixar tais militantes em segundo plano.” (FERREIRA; LINS, 2015, p. 180). Durante a ditadura do Estado Novo de Vargas, entre 1937 e 1945, “algumas mulheres continuaram se movimentando politicamente, certamente enfrentando muito mais dificuldades, pois além de contarem com os empecilhos de uma cultura machista, tiveram de lidar com o aparato repressivo estadonovista.”. (ALVES, 2018, p. 450). Ou seja, além de enfrentarem a opressão do Estado, quando se organizavam para lutar contra, também encontraram um espaço machista no Partido. Porém com a legalização do PCB, houve um esforço para o aumento da participação de mulheres no Partido:

> Durante esse período o Partido atingiu o maior crescimento da sua história chegando a contar com mais de 100 mil filiados. A nova conjuntura permitiu abertura do PCB ao trabalho com as massas e simultaneamente maior participação feminina. A organização das mulheres passava a ter uma preocupação mais efetiva do que estava sendo dedicada até então.
> O momento oportuno para construção da base do movimento de mulheres incentivou a criação de células femininas em associações de bairro que seguiam as orientações políticas e foram encabeçadas pelas militantes do PCB. Essas organizações ganharam força em muitas regiões do país e desenvolveram um papel importante de unir mulheres de diferentes categorias, todos os credos religiosos, políticos e filosóficos. Ou seja, as células não apenas expressaram um teor classista como também objetivam debater a realidade das mulheres.(FERREIRA; LINS, 2015, 184).

Com uma maior abertura política, foi possível a procura de uma maior participação feminina. Sendo assim, dentro do PCB nota-se o destaque à algumas mulheres militantes, como é o caso de Zuleika Alambert, comunista que escreveu livros e artigos importantes para o feminismo marxista no Brasil e eleita Deputada Estadual de Santos em 1947. Alambert (1986) afirmou que a questão das mulheres foi de extrema importância para comunistas do

segmento marxista. Por exemplo, Marx, Engels e Lenin já discutiam sobre a questão da mulher na sociedade através de uma análise com o recorte de classe. Porém, ela também irá observar:

> É um fato porém que em sua vasta obra teórica e jornalística Marx e Engels raramente se ocuparam, explicitamente, da opressão específica da mulher na sociedade e das condições de sua libertação. A questão emergia de vez em quando, de modo secundário, durante o estudo de outros temas como, por exemplo, a análise da divisão social do trabalho, a crítica à família burguesa, o exame do processo da produção e do trabalho etc. (ALAMBERT, 1986, 15).

Observamos, então, que o recorte de gênero sempre foi considerado entre teóricos e militantes marxistas. Apesar disso, a participação política feminina encontrou diversos obstáculos e opressões não só com a repressão do governo, mas também dentro do Partido. Entretanto é possível constatar que as mulheres militantes sempre buscaram uma maior igualdade dentro e fora destes espaços. Analogamente, os silenciamentos desta História estão sendo revistos através de pesquisas e publicações como, por exemplo, as de Alambert (1986), Alves (2018), Ferreira; Lins (2015), Lôbo (2017), entre outras.

Apesar de uma maior participação de mulheres em ambientes progressistas, também observamos uma presença menor destas ocupando o espaço de artistas que se empenharam a produzir arte de temas sociais e políticos, se comparadas a presença masculina, como será aprofundado no capítulo *A Produção Artístico-Política de Renina Katz e Virgínia Artigas*. Portanto, o recorte de gênero será adotado nesta pesquisa a partir da análise dos espaços que as mulheres ocuparam no ambiente progressista de arte, focando na gravura. Para isto, precisamos compreender como a arte social se compõe e como estas artistas estiveram presentes na imprensa em contraste com seus colegas homens.

1.3. A GRAVURA COMO ARTE SOCIAL

A gravura tem como sua característica a reprodução. Pelo fato de não ser uma "obra única" como é o caso, por exemplo, da pintura e escultura, torna-se uma das linguagens artísticas principais de divulgação. Pela sua reprodutibilidade, o acesso a gravuras se torna mais fácil, pelo fato de ter uma praticidade para serem utilizadas em cartazes, ou em periódicos. Assim, a imprensa do PCB e artistas que trabalham com temas sociais e políticos se utilizam da gravura para divulgar suas produções artísticas que se preocupam com o social.

Walter Benjamin em seu ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936) discorre sobre como a obra de arte se modifica a partir da xilogravura, em que a sua reprodução provém de sua técnica, e não manualmente feita através de uma repetição do artista. Com essa reprodutibilidade técnica, a aura que envolve a arte começa a perder seu valor, por não ter a sua unicidade. E quanto mais a arte pode ser reproduzida tecnicamente, “não faz sentido indagar a respeito da autenticidade de cópias” (BENJAMIN, 2012). Ele elabora:

> Mas, a partir do momento em que o critério da autenticidade não mais se aplica à produção artística, também a função social da arte terá sido objeto de uma transformação radical. Em vez de se basear no ritual, ela terá agora outra práxis como seu fundamento: a política. (BENJAMIN, 2012, p. 16).

Ou seja, a obra de arte, ao perder a sua aura, sua autenticidade de cópias não ser mais algo de valor, sua função se transforma em uma função política, por ter um maior contato com as massas, e não ter mais um valor ritualístico voltado à apenas poucas pessoas. Notamos, então, que “a reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte” (BENJAMIN, 2012, p. 25).

Porém, ao observarmos a perda dessa aura, o deslocamento da arte de sua unicidade, também notamos que críticos e artistas se sentem acuados diante desse avanço, havendo muitas críticas em torno dessa evolução da reprodutibilidade da obra de arte. Como Walter Benjamin irá notar:

> Na medida em que diminui a significação social de uma arte, mais se separam no público o espírito crítico e a fruição, o que fica muito claro no caso da pintura. A arte convencional será apreciada sem crítica, enquanto aquilo que é verdadeiramente novo provocará aversão e crítica. (BENJAMIN, 2012, p. 25).

A partir disso, ao mesmo tempo em que notamos que a gravura é utilizada por artistas que recorrem à temas sociais, de um viés político progressista e muitas vezes revolucionário, também é possível observar o desdém à gravura que provém de outros artistas e críticos, justamente por seu caráter reprodutível. Um fator que causa também aversão a reprodutibilidade dessa linguagem técnica se dá pelo fato de sua reprodução se transformar em um fator de fácil divulgação. Artistas que participavam dos Clubes de Gravura do Brasil tinham como princípio a alta tiragem de suas obras, fazendo com que o custo fosse menor, criando assim mais acessibilidade às massas. É notado por Aracy Amaral:

> É fácil constatarmos a aversão que os artistas brasileiros, sejam arquitetos, pintores ou escultores, tiveram pela ilustração. Consideram-na uma arte 'inferior', e desse desprezo resultou um grande prejuízo para eles próprios. Porque a ilustração, com o

> seu cabedal de possibilidades, entre os quais podemos incluir as diversas técnicas ditas artísticas (como a xilogravura, a água-forte, a ponta-seca, o talho doce, etc.) lhes emprestariam uma contribuição de gosto, inteligência e sensibilidade que jamais um artista deve desprezar. (AMARAL, 1987, p. 179).

Apesar destas críticas, a produção proveniente dos Clubes de Gravura estiveram muito presentes nos periódicos do Partido Comunista Brasileiro. Os clubes, na década de 1950, estavam espalhados pelos estados do Brasil, em Bagé e Porto Alegre no Rio Grande do Sul, São Paulo, Rio de Janeiro e Recife. Esses espaços eram comunitários, onde artistas produziam em um ambiente com outros gravuristas. O artista, então, saía de seu lugar isolado e individualista, para produzir em um ateliê em comunidade. Acreditamos que esse método de produção artística também tem a ver com o social, por estar em contato com outros artistas que também produziam gravuras políticas.

A técnica da gravura tinha maior possibilidade de ser reproduzida nos periódicos, assim como também era possível diminuir o preço de sua venda, ao reproduzir mais vezes a mesma matriz. Com isto, a mensagem contida nas ilustrações feitas através da linguagem gráfica podia ser amplamente divulgada. Sendo assim, gravuras de cunho social poderiam atingir com maior amplitude a população que não pudesse ter um alcance às questões sociais de outra maneira a não ser pela imprensa. A gravura trazia maior acessibilidade a essas pessoas que poderiam não ter um contato maior com arte.

Por isso, acreditamos que a gravura seja uma linguagem artística que é muito eficaz ter como tema questões sociais, já que as mensagens contidas em suas matrizes ilustradas podem atingir mais pessoas que não estão necessariamente tão próximas de arte, as quais não costumam frequentar galerias ou museus, lugares muitas vezes considerados elitistas.

1.4. INFLUÊNCIAS NA GRAVURA COMUNISTA BRASILEIRA

Os gravuristas comunistas do século XX tinham como influência o realismo socialista que começou na URSS. Porém, os clubes de gravura brasileiros, os quais foram os principais meios de cultura vinculados à imprensa comunista, tiveram como maior influência o Taller de Gráfica Popular (TGP) no México, além das gravuras revolucionárias chinesas.

O movimento do realismo socialista tinha como objetivo principal ilustrar a revolução de uma forma otimista, prevalecendo a imagem de trabalhadores e camponeses após a revolução. Durante o governo de Stalin, outros movimentos artísticos da URSS foram

reprimidos ao serem considerados como burgueses. Portanto, o realismo socialista atuou "não apenas como instrumento de poder, mas como ideal de libertação e, aos olhos de muitos, conserva essa dupla natureza pelo menos no decorrer dos anos 30." (STRADA, 1987, p. 157). Os artistas brasileiros se inspiraram no realismo socialista da URSS na produção de suas obras, principalmente aqueles que denunciavam condições difíceis de camponeses e do proletariado, prevalecendo também nas imagens a figura heróica dos líderes e da revolução comunista.

O Taller de Gráfica Popular, fundado no México em 1937, agrupou artistas que produziam gravuras de teor revolucionário. Foi uma grande referência para a construção dos Clubes de Gravura no Brasil. Gravuristas que apoiavam a Revolução Mexicana produziam gravuras que tinham o intuito de conscientizar o povo, e eram distribuídas de forma panfletária. No mesmo ano de sua fundação, foi escrita uma Declaração de Princípios do coletivo:

> As intenções do TGP foram explicitamente descritas na *Declaração de Princípios* de 1937. Neste documento, os membros do coletivo articularam várias coisas: primeiro, eles prometem preservar e contribuir para a cultura nacional mexicana; segundo, expressam sua vontade de colaborar com vários grupos culturais e políticos, independentemente da localização geográfica; e três, juram 'defender a liberdade de expressão e os interesses profissionais dos artistas'. (ÁVILA, 2008, 62)[5]

Uma gravurista que fez parte da Gráfica Mexicana que podemos citar foi Mariana Yampolsky. Nascida nos Estados Unidos, ela foi para o México em 1945, como primeira mulher a integrar o grupo TGP. Suas gravuras focam na imagem dos revolucionários, como podemos verificar nas imagens a seguir:

[5] Tradução nossa.

Figura 1: Asalto al tren de Guadalajara, dirigida por el cura Angulo. 13 de abril de 1927. Mariana Yampolsky. 27x40 cm. Linoleogravura. 1947. **Fonte:** LACMA.[6]

Figura 2: Vivac de revolucionários. Mariana Yampolsky. 27x40cm. Linoleogravura. 1947. **Fonte:** LACMA.[7]

[6] Disponível em <https://collections.lacma.org/node/207595>. Acesso em 18 de outubro de 2019.
[7] Disponível em <https://collections.lacma.org/node/207601>. Acesso em 18 de outubro de 2019.

Podemos observar, na primeira gravura, os revolucionários em uma luta armada, com tochas em suas mãos, colocando fogo no trem de Guadalajara. Já na segunda imagem, os revolucionários estão acampados em volta do trem, em uma roda tocando música, com expressões alegres em seus rostos. As duas gravuras possuem traços característicos da linoleogravura, com grande iluminação. Os ataques às ferrovias eram uma forma de lutar contra as *haciendas* de açúcar no sul do México e eram comandados pelo exército zapatista, formado por camponeses e indígenas que lutavam ativamente para recuperar suas terras. Nestas imagens, a artista apresenta uma história sobre a revolução, na qual os revolucionários são humanizados, diferentemente das representações divulgadas pela mídia sobre esses atos. A artista lança um olhar sob o ponto de vista do grupo de camponeses. Nas duas linoleogravuras o ponto de vista e o foco estão nos revolucionários, tanto em situação de luta quanto em celebração, sendo eles os protagonistas das imagens. É possível fazer uma ligação dessas produções com o estilo do realismo socialista proveniente da URSS:

> A expressividade do realismo socialista ligava-se ao gênero figurativo. Não se toleravam o abstracionismo e o subjetivismo. A herança do realismo crítico seria interpretada conforme os princípios do partidarismo. Os artistas tinham que buscar uma representação nítida dos sentimentos e das emoções dos homens. Mas nada que lembrasse o expressionismo burguês, que transmitia o desespero, o pessimismo, descrédito nas pessoas e no futuro e, por conseguinte, acaba por deturpar a vida. (MORAES, 1994, 124).

Diferente do expressionismo burguês citado por Moraes (1994), observamos nas produções de Yampolsky um otimismo frente à Revolução, protagonizando os revolucionários considerados como heróis dessa história contada pela artista, seguindo o otimismo heróico característico do realismo socialista.

As gravuras revolucionárias chinesas também foram referências para os artistas brasileiros, como podemos notar em notícias sobre gravuras da China nos periódicos comunistas analisados no decorrer da pesquisa. As gravuras revolucionárias chinesas foram relevantes para a luta proletária e camponesa do país, e eram produções que inspiravam muitos gravuristas brasileiros durante a década de 40 e 50 do Século XX. Aracy Amaral (1987, p.178) aborda a influência chinesa, inclusive em gravuras de Renina Katz:

> No Brasil, alguns artistas do sul evidenciam a inspiração na gravura chinesa, não diríamos pela técnica - também comum aos gravadores mexicanos - como pela ampla espacialidade, em seus planos chapados, observado em vários trabalhos do grupo. Já em São Paulo, Renina Katz, em *Favela*, parece inspirar-se na "xilo" de composição "fechada" e aglutinada, a par da simplificação do motivo, também visível na estampa revolucionária chinesa.

Na *Revista Fundamentos*, tanto em 1950, na edição 12, quanto em 1952, na sua 30ª edição, uma página é separada para fazer uma homenagem à *Arte como Arma de Combate* e *Estampas Chinesas Revolucionárias*, declarando que "a gravura chinesa destinava-se a ser o sustentáculo das lutas populares, participando das suas aspirações de libertação e emancipação nacional." (CEZAR, *Fundamentos*, 1952, p. 42). Na Revista, na edição 12, é homenageada:

> Lealdade à nação, determinação de falar somente pelo e para o povo, tem sido a característica constante da moderna gravura chinesa em madeira. Através dos anos e das lutas ela não só progrediu tecnicamente como enriqueceu o seu conteúdo ideológico e político. E hoje, quando o povo chinês comemora a vitória da sua grande revolução agrária e anti-imperialista, torna-se necessário destacar o papel que os artistas da gravura, na sua maioria anônimos, desempenharam na grande luta. Foram eles que, junto aos outros artistas, escritores, professores e estudantes, serviram com humildade e coragem o seu povo e puderam, dessa forma, se transformar em verdadeiros "engenheiros de almas", em dignos e fiéis intérpretes das suas aspirações mais sentidas. (A ARTE, *Fundamentos*, 1950, p. 19).

Dois anos depois, na mesma Revista, gravuristas chineses foram homenageados por sua arte revolucionária e de extrema importância política e social para a China. Reiterando, também, o papel da linguagem gráfica e suas técnicas para levar informação ao povo através das imagens na luta revolucionária:

> Circulando de mão em mão, por toda parte, custando o mínimo, tomou o lugar do livro e do jornal, despertando a consciência daqueles que não sabiam ler. Realmente, os carregadores de fardo, os barqueiros, os "coolies", os camponeses e as mulheres aterrorizadas com "filhas inúteis", toda uma imensa multidão de anônimos trabalhadores, entravam em contacto com as populares estampas chinesas e sentiam-se tocados pela sua linguagem viva e transbordante de humanidade. (CEZAR, Fundamentos, 1952, p. 42)

A ARTE COMO ARMA DE COMBATE

Os artistas chineses e a gravura em madeira

Em excelente artigo publicado no número de março de 1949 de *Masses & Mainstream*, Israel Epstein, um dos críticos de arte daquela magnífica publicação, nos revela a importância do papel desempenhado pelos gravuristas chineses na frente de propaganda da gloriosa luta revolucionária de seu povo. Diz Epstein que nenhuma forma de arte esteve, nestes últimos anos, tão estreitamente ligada ao curso e aos objetivos da luta popular como a moderna arte da gravura em madeira desenvolvida pelos artistas da Nova China. Inicialmente a utilização da gravura como arma de propaganda revolucionária não foi feita por artistas, mas por escritores que *se encontravam amordaçados*. Quando o Terror Branco de Chiang Kai-Shek atingiu os escritores progressistas de Xangai em 1930, alguns dêsses jovens literatos procuraram um canal através do qual pudessem falar diretamente à massa trabalhadora que vivia na cidade bloqueada pela polícia e era em grande parte analfabeta. Eles encontraram êsse canal na gravura em madeira e souberam aproveitar todas as vantajens dêsse meio de expressão: — técnica pouco dispendiosa, facilidade de reprodução e de remessa pelo correio. Fôram êsses *escritores impossibilitados de escrever* os primeiros a aprender a gravar blocos de madeira e a usá-los como veículo de suas mensagens políticas.

Um dos pioneiros da moderna gravura em madeira na China foi o jovem contista Jou Shi, que mais tarde foi preso e fuzilado pela Gestapo do Kuomintang. Jou Shi inspirou-se nas gravuras revolucionárias de Kaethe Kollwitz (*) e seu maior desejo era realizar em Xangai uma exposição da obra do grande desenhista. Essa exposição foi organizada mais tarde sob o patrocínio de Lu Hsun, — o Gorki chinês que aproveitou a oportunidade para escrever um excelente ensaio sôbre o papel da gravura chinesa como uma afiada espada na luta do povo chinês pelo progresso e pela libertação nacional. Foi assim, no calor da luta revolucionária, que os artistas chineses se iniciaram na nova técnica. As primeiras gravuras eram de execução imperfeita, mas já possuiam um grande conteúdo ideológico. O efeito exercido por essas gravuras no espírito do povo foi tão forte que de 1932 a 1937 a polícia do Kuomintang passou oficialmente a considerar a nova técnica de arte como inimiga da ordem existente; e muitos de seus cultores sofreram prisões e torturas pelos simples fato de continuarem a se servir dela.

Lealdade à nação, determinação de falar somente pelo e para o povo, tem sido a característica constante da moderna gravura chinesa em madeira. Através dos anos e das lutas ela não só progrediu técnicamente como enriqueceu o seu conteúdo ideológico e político. E hoje, quando o povo chinês comemora a vitória da sua grande revolução agrária e anti-imperialista, torna-se necessário destacar o papel que os artistas da gravura, na sua maioria anônimos, desempenharam na grande luta. Foram eles que, junto aos outros artistas, escritores, professores e estudantes, serviram com humildade e coragem o seu povo e puderam, dessa forma, se transformar em verdadeiros "engenheiros de almas", em dignos e fiéis interpretes das suas aspirações mais sentidas.

Fundamentos, neste número de homenagem à Nova China, sente-se orgulhosa em poder enriquecer suas páginas com algumas reproduções das gravuras chinesas que constituíram eficiente arma de combate contra o imperialismo, a opressão e a miséria.

(*) Sôbre Kaethe Kollwitz vêr "Fundamentos" nos. 9-10, de Março-Abril de 1949.

DE QUEM A CULPA?, por *Shih Tse-Chin*

Figura 3: *A Arte como arma de combate*. **Fonte:** Revista *Fundamentos*, São Paulo, fevereiro de 1950, p. 19. Hemeroteca Digital.

A ESTAMPA CHINESA

OSORIO CEZAR

Nascida do povo e vivendo no meio dele, a gravura chinesa destinava-se a ser o sustentáculo das lutas populares, participando das suas aspirações de libertação e emancipação nacional.

Diversamente da pintura que, salvo raríssimos períodos, limitava-se aos salões e às classes privilegiadas, a estampa caminhava com os humildes, sentindo-lhes os anseios e traduzindo-lhes os pensamentos, fazendo rir ou chorar o povo.

Quando, no século XIV, surgia em Borgonha a gravura sôbre madeira, há quatro séculos já, tinha se manifestado na China em textos sagrados.

Mais tarde, falando à linguagem do povo, estreitamente ligada à vida do chinês submisso, tinha que se expressar em termos de dolorosos e violentos combates, servindo ao operário curvado sob uma feroz escravidão e ao camponês encadeado à miséria durante séculos.

Reproduzindo-se aos milhares, expandindo-se na sua liberdade de imaginação e de criação, essas estampas saídas das mãos humildes do gravados chinês, levavam aos seus irmãos a mensagem de queixa e de sofrimento que culminariam, mais tarde, num incentivo de revolta ao jugo opressor e sufocante de seus senhores.

Não necessitando de legenda, pois refletia por si mesma, tão expressiva era, os acontecimentos e as mortificações populares, passou a ser considerada mais perigosa que um fusil.

A reação aos clamores populares que se traduziam, não em orações públicas ou circulares impetuosas, mas através de comunicações transbordantes de fraternidade, sob a forma artística da gravura que se multiplicava, começou a ser considerada pelo Kuomitang que ordena, então a execução de um dos iniciadores da gravura chinesa de hoje: JOU SHOH.

Circulando de mão em mão, por toda parte, custando o mínimo, tomou o lugar do livro e do jornal, despertando a consciência daqueles que não sabiam ler. Realmente, os carregadores de fardo, os barqueiros, os "coolies", os camponeses e as mulheres aterrorizadas com "filhas inúteis", toda uma imensa multidão de anônimos trabalhadores, entravam em contacto com as populares estampas chinesas e sentiam-se tocados pela sua linguagem viva e transbordante de humanidade. Vai às casernas, interessando aos soldados combatentes. E quando o Kuomitang acovardado se rende ao invasor japonês que investe contra o solo da CHINA, ordenando às tropas regulares que não se oponham, os gravadores de SHANGAI reagem com violência. O insulto ao povo chinês, o sentimento nacional abafado, extravasa numa expressão sem precedentes, concitando a gente das ruas contra o invasor. Os artistas e os artesãos perseguidos, prosseguem num trabalho clandestino, amparados e agazalhados pelo povo. A estampa segue o seu caminho, refletindo, com toda a alma, as cidades destruídas e os campos devastados, mostrando toda a grandeza de uma arte que se traduz na existência sangrenta de um povo humilhado e explorado.

André Viollis, falando sôbre uma exposição de pintores e gravadores da China que, em 1934 se fazia em PARIS disse: "trabalhando nas piores condições de repressão e de terror fascista, esses homens, entre centenas de milhares de homens da China, criaram óbras de uma comovente simplicidade e de uma real grandeza revolucionária".

Todas essas nossas considerações nos são inspiradas pelo livro que temos em mãos: ESTAMPAS CHINESAS REVOLUCIONÁRIAS", belíssima edição "Cercle D'Art", ilustrada com as mais significantes gravuras populares e com uma expressiva introdução de HELENA PARMELIN.

Figura 4: *A estampa chinesa*. **Fonte:** Revista *Fundamentos*, São Paulo, 1952, p. 42. Hemeroteca Digital.

Vemos, assim, que os comunistas brasileiros consideravam as gravuras chinesas de grande importância para a divulgação dos ideais revolucionários, falando com grande orgulho da produção artística chinesa. Trazendo, então, como referência para as próprias produções gráficas revolucionárias do país.

Outras gravuras que também serviram de inspiração, tanto para os gravuristas chineses, mexicanos e soviéticos, quanto para os brasileiros, foram as da artista Kathe Kollwitz. Nascida na Prússia em 1867 e vivendo grande parte de sua vida na Alemanha, esteve viva durante as duas guerras mundiais, vindo a falecer em abril de 1945 antes de presenciar o fim da Segunda Guerra Mundial.

> A propagação da qualificação de Käthe como artista social ocorre, no Brasil, nos anos 1930 através dos discursos de intelectuais e artistas vinculados a correntes trotskistas do Clube dos Artistas Modernos e da Sociedade Pró-Arte Moderna, notadamente, pela voz de Mário Pedrosa. Nas décadas de 1940 e 1950, Kollwitz se torna uma referência importante para os seguidores do realismo socialista através de publicações como *Horizonte*, de Porto Alegre, e *Fundamentos*, de São Paulo. (DUPRAT, 2016, p. 744).

Suas gravuras, com traços do expressionismo alemão, denunciavam as perdas da guerra, focando principalmente no sofrimento de mulheres. Kollwitz perdeu um filho durante a Primeira Guerra Mundial, o que fez com que produzisse artisticamente contra a guerra. Em muitas gravuras denunciava a morte de soldados que iriam para o campo de batalha - incluindo seu filho -, assim como o sofrimento das mulheres viúvas e mães que perderam seus filhos pela guerra, sendo nas batalhas ou pela fome.

Figura 5: *A Viúva II.* Kathe Kollwitz. Xilogravura. 47,7x65,9cm. 1922. **Fonte:** Coleção do MoMA.[8]

Figura 6: *Os Voluntários.* Kathe Kollwitz. Xilogravura. 47,5x65,4cm. 1921-22. **Fonte:** Coleção do MoMA.[9]

[8] Museum of Modern Art. Disponível em <https://www.moma.org/s/ge/curated_ge/> Acesso em: 19 de outubro de 2019.

[9] Museum of Modern Art. Disponível em <https://www.moma.org/s/ge/curated_ge/> Acesso em: 19 de outubro de 2019.

A primeira xilogravura, *A Viúva II* (figura 5) pertence a uma série de gravuras chamada *Guerra*. Podemos observar como Kollwitz denuncia o sofrimento da mãe pela morte da criança, provocada pelos horrores da guerra. A figura 6, com o título irônico *Os Voluntários*, apresenta os soldados, incluindo seu filho morto durante a guerra, seguindo a Morte. A artista faz uso da xilogravura para tratar de temas sombrios, utilizando-se da caracterização do preto e branco que pertence à técnica, com um intenso jogo de sombras que fortalecem o tom melancólico das gravuras. Kollwitz foca principalmente em imagens sociais com tom de denúncia, as quais diversos artistas irão se inspirar e criar outras gravuras políticas. Portanto, gravuristas brasileiros envolvidos com a política comunista tiveram influências das produções artísticas da URSS, México, China, e também da Alemanha, através de Kollwitz. É possível notar as influências nas gravuras de artistas brasileiros, como será observado a seguir:

> A importância da gravura fundamentava-se na experiência mexicana, que utilizava a imagem gravada para ilustrar panfletos e material para mobilizar e informar os trabalhadores rurais e urbanos, de acordo com a luta iniciada pela revolução social mexicana. Inexistindo no Brasil uma "revolução em marcha" as gravuras realizadas a partir dos clubes de Gravura criados (Bagé, Porto Alegre, São Paulo, Santos, Rio de Janeiro, Recife), e sendo o único de regular funcionamento o de Porto Alegre, seu aspecto "subversivo" se limitava ao tema, rural ou urbano, mas sempre focalizando o trabalhador, seu ambiente de trabalho, seu entorno, o trabalho propriamente dito, e suas lutas reivindicatórias como classe. (AMARAL, 1987, p. 177).

Podemos citar alguns gravuristas brasileiros que produziram gravuras comunistas no Brasil no século XX, principalmente entre as décadas de 40 e 50, onde mais estiveram presentes na imprensa do Partido Comunista Brasileiro. Entre os principais estão Carlos Scliar, Vasco Prado, Lívio Abramo, Glênio Bianchetti, Glauco Rodrigues, Danúbio Gonçalves. De mulheres, que tiveram suas gravuras publicadas na imprensa comunista, podemos citar Renina Katz e Virgínia Artigas, artistas as quais entraremos em mais detalhes no terceiro capítulo, no qual discutiremos suas gravuras incluindo o contexto histórico-social e principalmente de gênero, compreendendo a menor quantidade de mulheres neste espaço em contraste com a quantidade de homens artistas.

Utilizando o catálogo *Gravura e Modernidade* (2016) da Pinacoteca de São Paulo na seção de *Gravura de cunho social*, analisaremos a seguir semelhanças e diferenças de artistas brasileiros que produziram gravuras políticas durante a década de 1950 e em sua maioria tiveram suas gravuras divulgadas pela imprensa comunista. Ladjane Bandeira, uma das

únicas duas mulheres na seção do catálogo, não foi encontrada produção divulgada pela imprensa, já Virgínia Artigas não faz parte do catálogo.

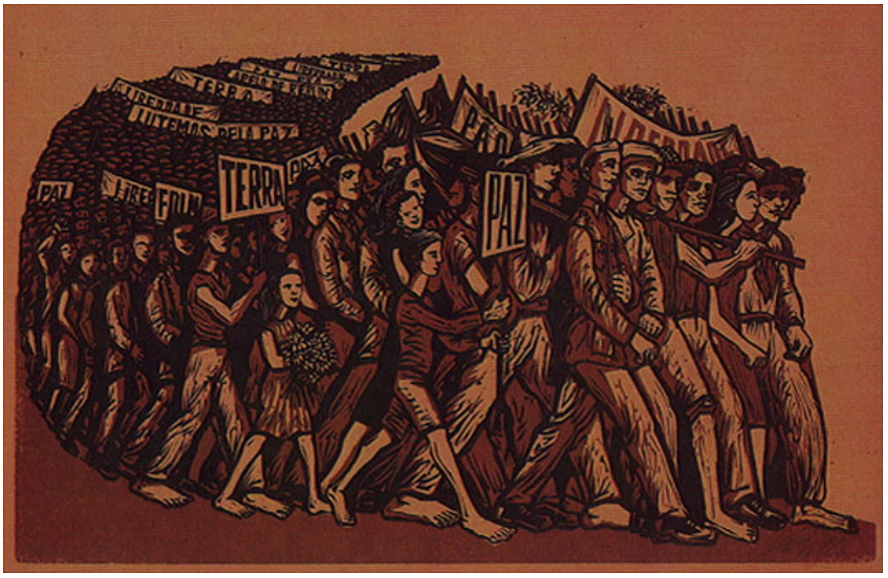


Figura 7: *Assine o apelo da paz,* Carlos Scliar, 33x49cm. Linoleogravura, 1952. **Fonte:** Pinacoteca de São Paulo, 1994.

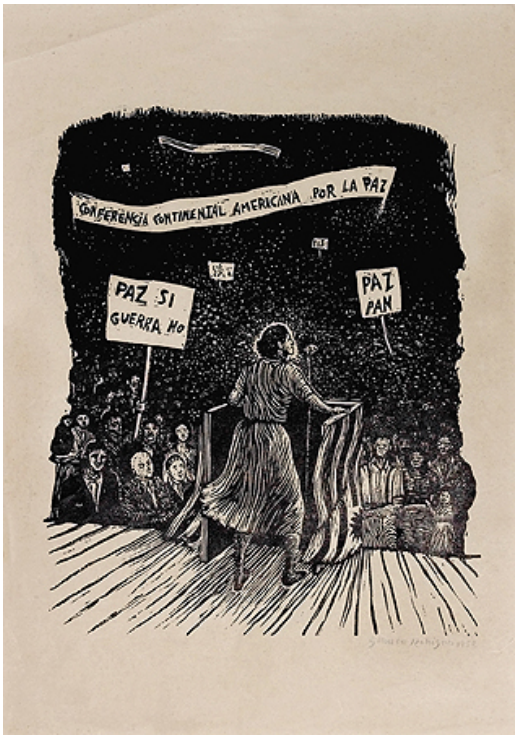


Figura 8: *Conferência Continental Americana pela Paz*, Glauco Rodrigues, 28x22cm. Linoleogravura, 1952. **Fonte:** Pinacoteca de São Paulo, 1994.

Figura 9: *Emboscada*, Renina Katz, 15,9x25cm. Xilogravura, 1955. **Fonte:** Pinacoteca de São Paulo, 2010.

Figura 10: *Batalha*, Ladjane Bandeira, 32,7x45,2cm. Xilogravura, 1953. **Fonte:** Pinacoteca de São Paulo, 1994.

Figura 11: *Sem título (Série Xarqueada)*, Danúbio Gonçalves, 22x29cm. Xilogravura, 1952. **Fonte:** Pinacoteca de São Paulo, 1994.

Com as poucas gravuras apresentadas, já podemos observar a semelhança de temas entre os artistas. O foco estava sempre no povo, sendo marchando em manifestações, com cartazes, como na gravura de Carlos Scliar, em Conferências e Assembleias, como na gravura de Glauco Rodrigues, ou em batalhas, como na de Renina Katz e Ladjane Bandeira. Existia também o foco nos trabalhadores como na de Danúbio Gonçalves, com enfoque no trabalho árduo de camponeses. Todas as linoleo e xilogravuras são semelhantes entre si, os traços, a iluminação. Em todas existe a apreciação da técnica de gravura, não disfarçando as aberturas feitas com goivas, o que forma um contraste com trabalhos em desenho feitos com lápis, além do contraste preto com o branco.

São imagens que denunciam tanto situações de violência e trabalho pesado e desumano, como Gonçalves ilustra, quanto situações de organização da classe trabalhadora que clamam por terra e paz. É possível notar a semelhança não apenas entre os artistas brasileiros, mas também com as gravuras revolucionárias dos países já citados e de artistas de referência como Kathe Kollwitz:

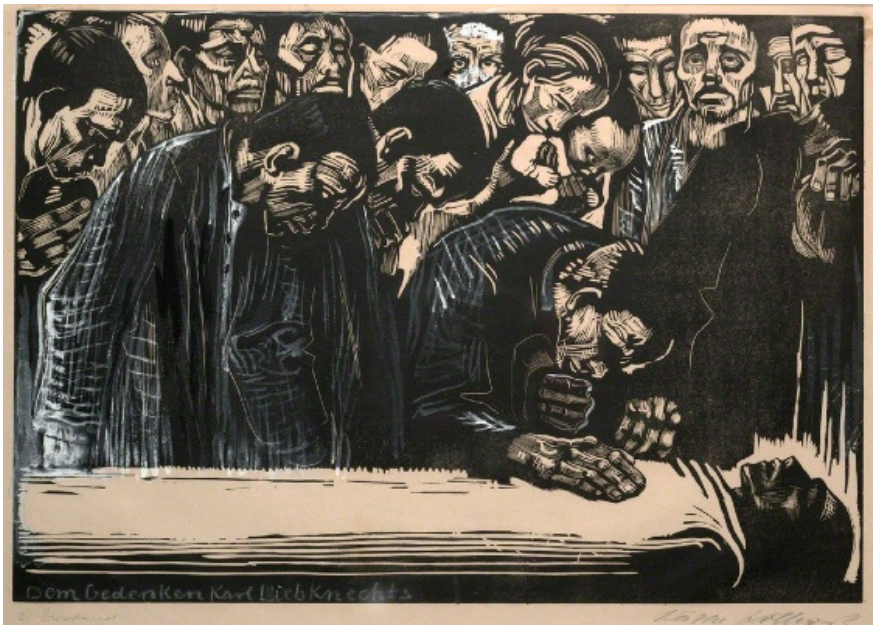


Figura 12: *Memorial Sheet of Karl Liebknecht (Gedenkblatt für Karl Liebknecht)*, Kathe Kollwitz, 37.1 × 51.9 cm, Xilogravura e nanquim, 1919-20. **Fonte**: Art Institute of Chicago[10]

Figura 13: *Arise, série Suffering Slaves from The Tide of Anger*, Li Hua, 19x27cm. Xilogravura, 1947. **Fonte:** Galeria Arcimboldo[11].

[10] Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/modernity-ap/a/kthe-kollwitz-in-memoriam-karl-liebknecht> Acesso em 03 de dezembro de 2019.
[11] Disponível em: <https://www.invaluable.com/auction-lot/li-hua-1907-1994-a-collection-of-eight-woodcut-pr-46-c-15ec0d63ee> Acesso em 03 de dezembro de 2019.

Figura 14: *Las Antorchas*, Leopoldo Mendéz, 32,7x42,86 cm. Linoleogravura, 1948. **Fonte:** LACMA[12]

Figura 15: *Soldado Morto*, Vasco Prado, 22x28cm. Xilogravura. 1950. **Fonte:** Itaú Cultural.[13]

[12] Disponível em: <https://collections.lacma.org/node/207421>. Acesso em 03 de dezembro de 2019.
[13] Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra43763/soldado-morto>. Acesso em: 03 de dezembro de 2019.

Se compararmos tecnicamente, as xilogravuras da alemã Kathe Kollwitz, do chinês Li Hua, do mexicano Leopoldo Méndez e do brasileiro Vasco Prado têm muito em comum. Todas elas têm como centro figuras humanas, com o tema principal envolvendo a guerra. São gravuras trágicas, que demonstram batalhas em acontecimento ou seu resultado, com o preto sendo a cor predominante. Até mesmo na obra de Méndez, em que a figura principal está segurando uma tocha, vemos que o artista utiliza principalmente das sombras como característica.

Na gravura de Kollwitz, as figuras principais são as pessoas que sofrem pelo resultado das batalhas mas que ainda continuam vivas, diferente de Vasco Prado, que foca no resultado de quem participou ativamente de uma batalha e, no final, acabou sendo morto. Nessas duas gravuras, observamos o depois, enquanto nas obras de Li Hua e Leopoldo Méndez, a guerra está em andamento, sendo muito semelhantes entre si. Com dois protagonistas em posição de ataque, com a mão apontando para a frente e companheiros em segundo plano, em posição de avanço. Compreendermos que essas produções, seguindo as ideias do realismo socialista, apesar de diferentes países e contextos, se assemelham não apenas na técnica, mas também em seus temas, estética e mensagens.

Observamos que a imprensa comunista brasileira tinha como intuito divulgar a produção cultural nacional e mundial em seus periódicos e revistas. Porém, mesmo em contextos progressistas, as mulheres presentes na militância sofreram um apagamento histórico, além de pouco espaço para a produção artística, considerando a quantidade de mulheres em comparação à de homens produzindo arte social e divulgados na imprensa. Apesar disso, a produção destas mulheres constituíram grande importância para o momento, como veremos nos capítulos a seguir, especificamente a partir de obras de Renina Katz e Virgínia Artigas e analisaremos também a relevância destas produções para o momento atual. Foi possível observar também o mérito da linguagem gráfica na divulgação de temas políticos progressistas, focados no povo e no proletariado, assim como as influências que as gravuras brasileiras tiveram pelo realismo socialista, pelas gravuras chinesas, mexicanas e de Kathe Kollwitz.

CAPÍTULO 2

VIRGÍNIA ARTIGAS E RENINA KATZ NA IMPRENSA COMUNISTA

O objetivo deste capítulo é analisar os trabalhos artísticos, especificamente as gravuras produzidas por Renina Katz e Virgínia Artigas publicadas em jornais e revistas vinculados ao Partido Comunista Brasileiro durante as décadas de 1940 e 1950. A análise dos periódicos em que as artistas Renina Katz e Virgínia Artigas são citadas e têm suas gravuras divulgadas é imprescindível para compreendermos o contexto histórico, político, social e cultural das artistas e de sua época. Para isto, foram escolhidas quatro fontes principais vinculadas ao PCB, pesquisadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional[14], são eles: os jornais *Voz Operária*, *Imprensa Popular* e *Momento Feminino*, do Rio de Janeiro e a *Revista Cultural Fundamentos*, de São Paulo. A escolha foi feita a partir do viés revolucionário dos jornais e pelas menções às artistas e suas obras, assim como a acessibilidade às fontes.

As fontes serão analisadas em diálogo com seu contexto histórico e de forma sistemática, examinando as edições em que as artistas pesquisadas foram mencionadas ou tiveram produções artísticas publicadas, levando em consideração a disposição visual dos periódicos e as relações entre imagem e texto a partir de um diálogo. Compreendemos que é necessário "entender a influência que o jornal exerce em seu contexto, seus interesses e a atuação junto ao seu público leitor, para o qual o periódico se direciona, evitando que ocorra uma análise precipitada, acrítica e superficial." (LAPUENTE, 2016, p. 19). Neste sentido, foram escolhidos periódicos com uma visão progressista e revolucionária, ligada ao programa político do PCB, voltados para o público que consistia em homens e mulheres comunistas, trabalhadores, camponeses, estudantes, artistas, entre outros. Com isto, é possível elaborar uma análise comparativa em diálogo com o recorte político, além de ser possível uma comunicação entre as produções artísticas e os jornais, assim como a presença das artistas e seu contexto. Foi produzida uma tabela para melhor visualização das fontes e edições pesquisadas e a participação das artistas Renina Katz e Virgínia Artigas nos periódicos analisados:

[14] Disponível em <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 18 de julho de 2020.

Nome	Tipo	Local	Ano de Publicação	Ligação Política	Ano do Recorte	Recorte das Edições	Presença das Artistas
Voz Operária	Jornal	RJ	1949 a 1959	PCB	1949 e 1954	30, 280, 281	Desenhos de Renina Katz e Virgínia Artigas
Imprensa Popular	Jornal	RJ	1948 a 1958	PCB	1951 a 1956	627, 923, 1241, 1247, 1289, 1356, 1357, 1359, 1365, 1393, 1412, 1426, 1428, 1429, 1487,1488, 1489, 1490, 1562, 1563, 1595, 1768	Gravuras de Virgínia Artigas e de Renina Katz
Momento Feminino	Jornal (voltado para mulheres)	RJ	1947 a 1956	PCB	1947 a 1949	3, 19, 44, 61, 62, 63	Gravuras e desenhos de Renina Katz e outras artistas
Fundamentos	Revista de Cultura	SP	1948 a 1955	PCB	1950 a 1955	11, 17, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 29, 31, 34, 37	Gravuras de Renina Katz e desenhos de Virgínia Artigas

Tabela 1: Edições das revistas vinculadas ao PCB onde são divulgadas obras de artistas mulheres.

Fonte: Sistematização de dados dos documentos pesquisados na Hemeroteca Digital. Organização: Gabriela Hermenegildo.

Além disso, acreditamos na importância de analisarmos os periódicos para assimilar a visão progressista nas décadas de 1940 e 1950, quando estes obtiveram maior liberdade em sua circulação do que durante a ditadura de Getúlio Vargas e posteriormente, na ditadura militar. Comunistas sempre foram censurados e caçados por forças conservadoras, como observou Capelato (1988, p.30):

> Os jornais políticos, questionadores da ordem burguesa, sempre foram os mais visados. Essa "má" imprensa (anarquista, comunista, socialista, etc.) em raros momentos gozou de liberdade. A pesquisa desses periódicos é de extrema importância para o estudo dos movimentos sociais, mas há dificuldade de acesso a eles porque sempre viveram escondidos e perseguidos.

Sendo assim, é possível compreender a importância da análise dos periódicos citados e como estes irão garantir uma maior visibilidade aos artistas progressistas que não contaram com a divulgação de seus trabalhos pela mídia burguesa, que não só os reprimiu, como também os perseguiu. A análise das fontes citadas, possibilita maior acesso e visibilidade a tais artistas e especificamente às artistas mulheres analisadas nessa pesquisa, que não sofreram apenas com a repressão do capital, como também do patriarcado, e tiveram grande parte de sua produção apagada pela História da Arte hegemônica.

2.1 VOZ OPERÁRIA (1949-1959)

O periódico V*oz Operária* foi vinculado ao PCB e começou a funcionar em 1949, no Rio de Janeiro. Em 1959, o Partido fechou o jornal, com este voltando a circular clandestinamente em 1964, durante a ditadura militar, até 1975. Era um "jornal destinado à divulgação e à discussão das principais teses do PCB entre seus próprios militantes, mas também voltado para um noticiário mais amplo, preocupado com as condições de vida dos trabalhadores e com sua mobilização política."[15]. O jornal *Voz Operária* fez inúmeras referências às gravuras e arte chinesa, em conjunto com artigos sobre a Revolução Chinesa de 1949.

Diversos estudos e pesquisas foram realizados sobre o jornal, com destaque para *O despertar do feminismo na Voz Operária* de Barcelos (2012) focando no recorte de gênero presente no periódico entre os anos de 1976 e 1979, e *Debates e cisões no jornal Voz Operária: o PCB e o relatório Kruschev,* de Lohan Oliveira (2013), o qual discute o debate do jornal sobre o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS).

Para esta pesquisa, o recorte temporal foi definido entre o ano de 1949 até 1954. Durante esse período, o jornal contou com 293 edições, que estão disponibilizadas digitalizadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Entre estas, foram escolhidas três edições para análise: edição 30, do ano de 1949, e 280 e 281, lançadas em 1954. Para este recorte foi levado em conta a presença de trabalhos das artistas Renina Katz e Virgínia Artigas.

[15] Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC/FGV). Disponível em <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/voz-operaria>. Acesso em 03/07/2020.

Nas edições analisadas foram recorrentes os temas que versaram sobre: o Movimento Nacional de Defesa da Paz, no qual diversos artistas ilustraram gravuras a favor; artigos sobre Marx e Engels; a união da América Latina contra o imperialismo estadunidense; denúncias de opressões sofridas pela classe operária; a luta de trabalhadores contra leis reacionárias e críticas ao governo de Dutra; a luta contra a política de Café Filho e Alencastro Guimarães, chamados de entreguistas por serem acusados de querer entregar as riquezas e o país aos Estados Unidos e artigos sobre o programa do PCB.

Sobre esta questão, o artigo *Comunistas e trabalhistas ombro a ombro na luta contra o inimigo comum* de Luiz Carlos Prestes (1954, p. 3) foi publicado e referenciado diversas vezes. Prestes prezava pela união dos comunistas com a classe trabalhadora para lutar contra a política voltada à entrega do país para os Estados Unidos. Além disso, a *II Conferência Nacional de Trabalhadores Agrícolas Camponeses* teve grande destaque, celebrando a união entre operários e camponeses, além de dar forças às denúncias contra crimes de latifundiários, também publicadas no jornal.

Visualmente, o jornal tem maior foco nos artigos escritos, com uma ou duas ilustrações, desenhos, gravuras ou fotografias em suas páginas. As produções artísticas que fazem parte do periódico consistem principalmente em desenho e gravuras, por terem como característica o preto e branco. Espalhadas pelas páginas, sem um tamanho padrão, divergindo entre tamanho pequeno e médio - as ilustrações maiores normalmente pertenciam à capa -, muitas das produções não tinham créditos ao artista e apenas algumas tinham suas assinaturas.

A edição 30 é inteiramente dedicada a Stalin. Lançada em 17 de dezembro de 1949, contou com diversos artigos sobre Joseph Stalin, além de parabenizações, já que seu aniversário seria no dia 18 de dezembro. Em uma página, no artigo *Stalin, um homem simples* de A. S. Yakovlev (1949, p. 17), encontra-se um desenho creditado embaixo “Desenho de Renina” (figura 16). O desenho encontra-se quase centralizado no artigo, à esquerda da página, que também contém uma fotografia a qual estão presentes Stalin, Budienny e Voroshilov.

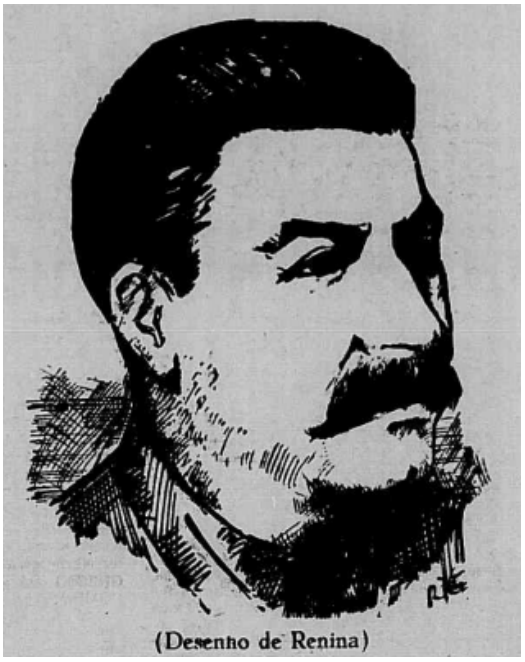


Figura 16: Desenho de Renina. **Fonte**: Jornal Voz Operária, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1949, p. 17. Hemeroteca Digital.

O *Desenho de Renina* conta com alguns sombreamentos feitos por hachuras, principalmente na parte inferior da imagem. O cabelo, bigode e olhos de Stalin apresentam forte sombreamento, preenchendo as sombras totalmente com o preto. Porém, o restante do rosto permanece bem iluminado, ganhando maior contraste devido as sombras na parte inferior da imagem.

Em 1949, as ações de Stalin ainda não haviam sido denunciadas por Nikita Khrushchov no *XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética*, em 1956, o que fez com que o PCB rompesse com a admiração do já falecido Joseph Stalin. Sendo assim, de acordo com a época, o jornal publicou diversas matérias exaltando sua imagem. Artigos como *O orgulho e a honra de ser Stalinista*, por Diógenes Arruda (1949, p. 3), *Aprender com o Grande Stalin* de Carlos Marighella (1949, p. 6 e 7) fizeram parte da 30ª edição.

A edição 280, lançada em 25 de setembro de 1954, teve como tema central a *II Conferência Nacional de Trabalhadores Agrícolas e Camponeses*, descrita pelo jornal como "uma reunião camponesa tão grandiosa e tão importante para os dias de hoje e para o nosso futuro" (NA II CONFERÊNCIA, *Voz Operária*, 1954, p. 6). Foi considerada uma conferência de grande importância para a união entre operários e camponeses, visando a melhoria da qualidade de vida camponesa. Renina Katz e Virgínia Artigas, tendo participado da

conferência, foram brevemente referenciadas em um canto pequeno da página ao lado de um desenho de Artigas (figura 17), especificamente artigo *Na II Conferência Nacional de Trabalhadores Agrícolas: Um triunfo da aliança dos operários e camponeses*:

> Os artistas populares de São Paulo encontraram na Conferência a fonte riquíssima da mais pura e alta inspiração. A Conferência foi para os artistas o grande encontro com o povo. E os camponeses de todos os recantos do país os receberam de braços abertos, como gente sua, como companheiros fiéis e leais. Rui Santos filmou um completo documentário da Conferência. Renina Katz e Virgínia Artigas eram vistas em tôda parte, absorvidas por aqueles modelos estuantes de vida. O clichê reproduz um dos esboços que Virgínia Artigas realizou em plena Conferência para o álbum que dedicará ao conclave histórico. (NA II CONFERÊNCIA, Voz Operária, 1954, p. 6).

tamos do congelamento. Que se repartam as terras e nós abarrotaremos os mercados, acabaremos com a miséria, faremos o congelamento por meio da fartura.

★

Os artistas populares de São Paulo encontraram na Conferência a fonte riquíssima da mais pura e alta inspiração. A Conferência foi para os artistas o grande encontro com o povo. E os camponeses de todos os recantos do país os receberam de braços abertos, como gente sua, como companheiros fiéis e leais Rui Santos filmou um completo documentário da Conferência. Renina Katz e Virginia Artigas eram vistas em tôda parte, absorvidas por aqueles modelos estuantes de vida. O clichê reproduz um dos esboços que Virginia Artigas realizou em plena Conferência para o album que dedicará ao conclave histórico.

Figura 17: Desenho de Virgínia Artigas. **Fonte**: Jornal *Voz Operária*, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1954, p. 6. Hemeroteca Digital.

Nesta mesma edição, aparece outro trabalho de Virgínia Artigas (figura 18), apesar de não ser creditado à artista. O desenho que foi o estudo para a produção desta imagem está presente no livro de Rosa Artigas (2019). Na edição 281, lançada em 2 de outubro de 1954, está presente outro desenho de Virgínia Artigas sobre a Conferência (figura 19). Esta foi celebrada pela vitoriosa união entre camponeses e operários. Com esta vitória, o periódico aproveitou para fazer denúncias à opressão de latifundiários contra camponeses, denunciando logo em seguida aos artigos sobre a Conferência dos Trabalhadores Agrícolas. Artigas produziu esboços publicados no jornal (figura 17 e 19), ilustrando os trabalhadores presentes

na Conferência. Em seguida, produziu um álbum de gravuras com estas referências, sendo melhor explorado no periódico *Imprensa Popular,* o qual veremos a seguir.

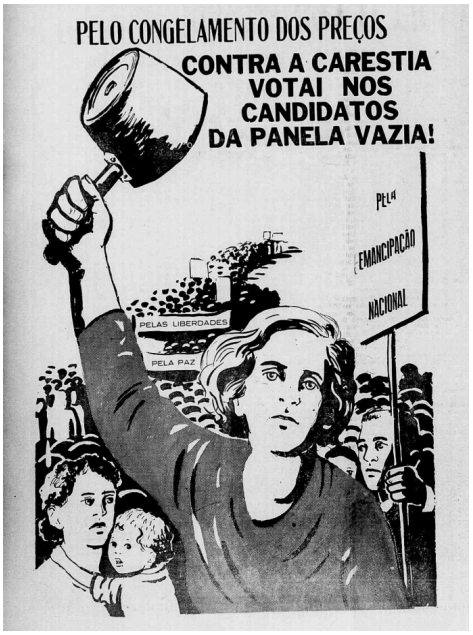


Figura 18: Desenho de Virgínia Artigas pelo congelamento dos preços. **Fonte:** Jornal Voz Operária, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1954, p. 14. Hemeroteca Digital.

.

Figura 19: Desenho de Virgínia Artigas, Retrato de Pedro Rafael de Lima. **Fonte:** Jornal Voz Operária, Rio de Janeiro, 02 de outubro de 1954, p. 6. Hemeroteca Digital.

Os desenhos de Artigas feitos na *II Conferência* (figura 17 e 19) são retratos simples, com pouco sombreamento e traços corridos. Com apenas alguns riscos para referenciar expressões, rugas e panejamento dos tecidos, os desenhos focam mais no rosto e na expressão de quem está sendo retratado do que na técnica. Já o desenho *Pelo congelamento dos preços* (figura 18) conta com um sombreamento mais complexo e traços mais limpos. A figura central, em primeiro plano, compreende o foco da imagem e dialoga com o fundo em uma composição marcada pela manifestação de diversas pessoas, com suas silhuetas brevemente referenciadas pelo sombreamento.

É possível afirmar que o periódico *Voz Operária* estava focado em divulgar os interesses de operários e camponeses, assim como denunciar as opressões sofridas pelos mesmos e as injustiças cometidas pelo imperialismo norte-americano. Também estavam presentes denúncias sobre o governo brasileiro quando suas intenções eram contrárias à melhoria da qualidade de vida do povo. O jornal tinha maior enfoque em assuntos políticos que cotidianos, com desenhos, gravuras e ilustrações em diálogo com sua produção escrita.

2.2 IMPRENSA POPULAR (1948-1958)

O periódico *Imprensa Popular,* também vinculado ao Partido Comunista Brasileiro, circulou de 1948 até 1958, ao encerrar suas atividades por conflitos entre redatores do jornal a direção do PCB. O jornal, antes dos conflitos, "tinha uma posição mais estreita e sectária, reflexo das novas condições de atuação dos comunistas. Os assuntos ligados ao dia-a-dia da cidade passaram a ser focados de maneira limitada."[16]

O jornal contou com mais de 2000 edições e devido a seu foco ser direcionado para as artes plásticas e portanto, com maior incidência de obras das artistas pesquisadas, foram analisadas vinte e duas edições, entre o período de 1951 a 1956. Uma das primeiras menções ao nome de Renina Katz foi detectada no artigo *Artistas Novos e Arte Nova*[17], de Fernando Pedreira (1951). O artigo é iniciado com um tom agressivo em direção à artistas novatos, porém, ao falar da exposição de Katz, Fernando Pedreira (1951) adota um tom positivo ao afirmar que ao examinar o "conjunto de seus trabalhos, notamos uma unidade de orientação que revela, a um tempo, modéstia e segurança." (PEDREIRA, 02/1951, p. 3). O artigo critica

[16] Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC/FGV). Disponível em <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/imprensa-popular>. Acesso em 03/07/2020.
[17] Edição 627, lançada em 24/02/1951.

os artistas com ideias modernistas e elogia Katz por adotar uma direção oposta ao modernismo. Ao mesmo tempo, a artista é criticada em relação à técnica e sugestionada pelo autor a trabalhar em relação a isto ao passo que questiona também o realismo crítico que acredita estar presente em sua exposição:

> No caso de Renina Katz isto é bastante evidente. Voltando-se para a representação realista de certos aspectos da vida da gente humilde, ela falseia flagrantemente a realidade do mundo dos nossos dias. Suas gravuras transpiram um clima de resignação e pessimismo que é exatamente o oposto do que se pode sentir na humanidade de hoje. (PEDREIRA, 02/1951, p. 3).

Ao mesmo tempo em que Fernando Pedreira (1951) elogia Katz por se diferenciar dos artistas principiantes que tendem a produzir a estética modernista, ele também a criticou por sua técnica e seu pessimismo frente ao futuro do povo humilde. O autor declarou que tal pessimismo seria infrutífero e acreditava na possibilidade de mudança daquela situação.

ARTISTAS NOVOS E ARTE NOVA

Fernando Pedreira

A NOTA DO ITAMARATI

TÓPICOS

HOMENS E FATOS

FAGUNDES VARELA E A QUESTÃO CHRISTIE

A dois passos de Thaelmann

MOACYR WERNECK DE CASTRO

Figura 20: Artistas Novos e Arte Nova. **Fonte**: Jornal *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1951, p. 3. Hemeroteca Digital.

Em outra edição de 1951, o nome de Renina Katz é citado devido ao recebimento do Prêmio da Divisão Moderna do Salão de Belas Artes, junto de Zélia Nupes, que ganhou com uma escultura. Ao lado do artigo *Os prêmios do salão,*[18] está presente a água forte de Katz (figura 21), vencedora do prêmio de uma viagem por todo o país com o objetivo de expor suas gravuras. Neste artigo, Renina não é criticada, apenas elogiada por sua arte social, afirmando que o prêmio fora mais que acertado para as duas artistas, aproveitando para criticar a Bienal.

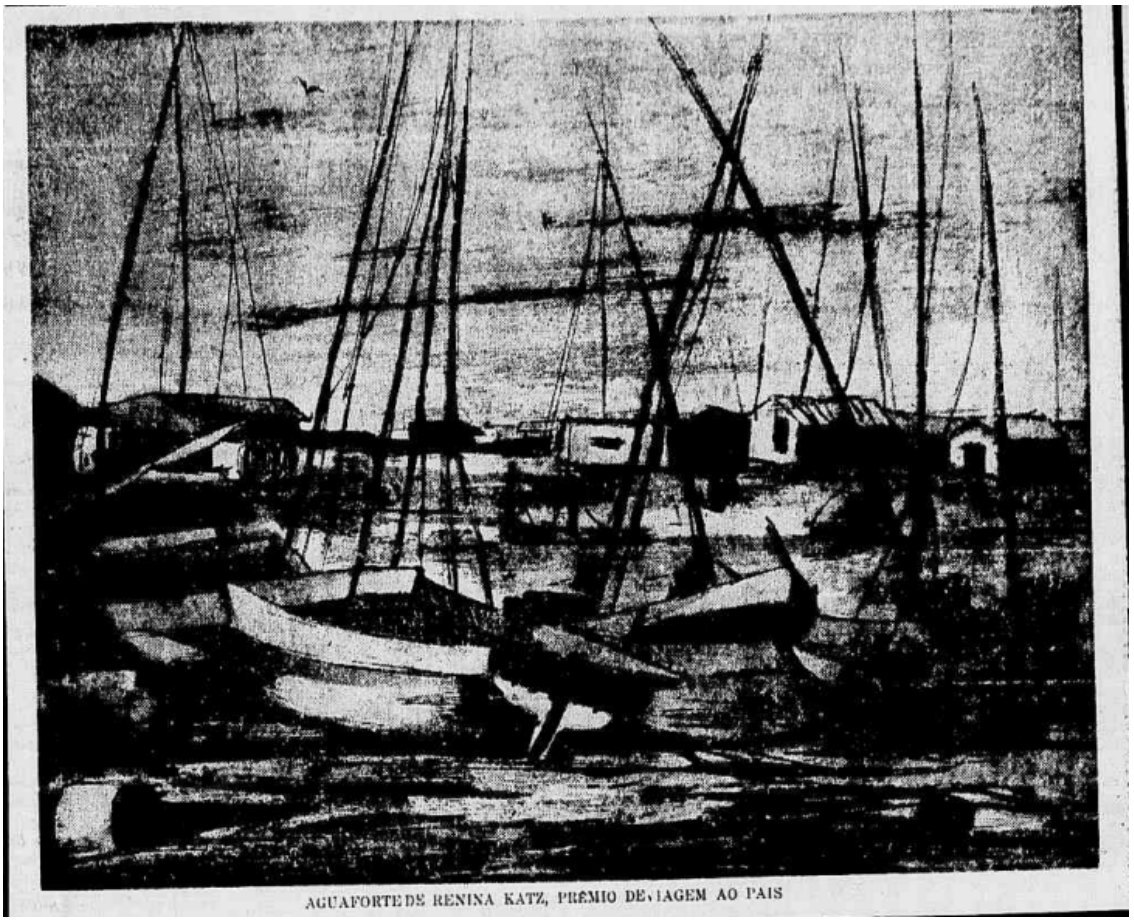

AGUAFORTE DE RENINA KATZ, PRÊMIO DE VIAGEM AO PAIS

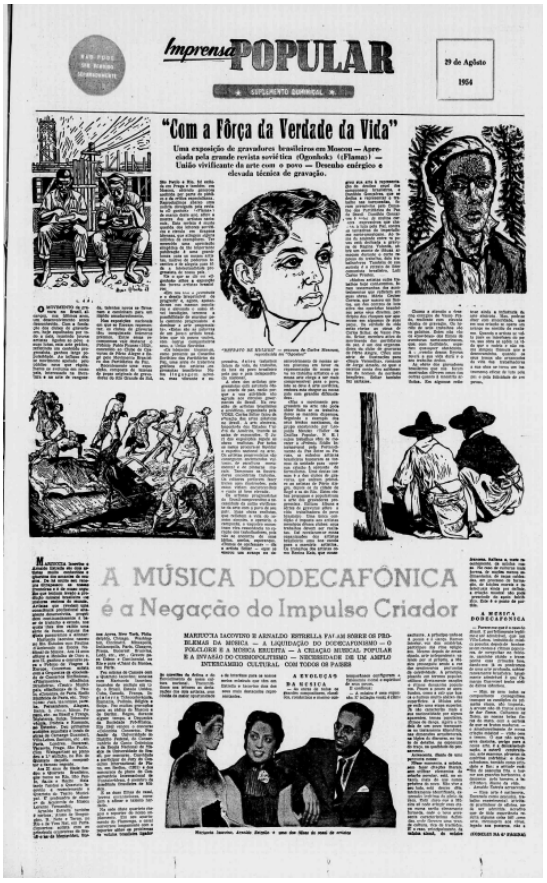
Figura 21: Água-forte de Renina Katz. **Fonte:** *Jornal Imprensa Popular,* Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1951, p. 9. Hemeroteca Digital.

A gravura de Katz tem o cinza e o preto característicos da gravura em metal, utilizando-se da tinta na matriz para obter o céu cinzento da imagem. A água forte tem grandes quantidades de sombra, as quais são usadas para criar manchas escuras que

[18] Edição 923, publicada em 11/11/1951.

determinam os objetos presentes na gravura, os barcos, a água e as casas ao fundo. A imagem não possui um ponto focal, com barcos e casas dispersos em quantidade semelhante no espaço.

A partir de 1955, o periódico, em seis edições[19], comentou sobre a exposição da artista em Moscou, na URSS. Antes disso, em 1954, o jornal já tinha comentado em um pequeno espaço de uma página, a *Exposição de gravura brasileira na U.R.S.S.*[20], contando com vários artistas brasileiros, incluindo Katz, e expondo sua gravura no cabeçalho da página, ocupando quase sua metade. Outra edição[21] comenta sobre esta exposição dedicando quase uma página inteira para falar sobre a gravura e expor trabalhos de outros artistas (figura 22).


Imprensa POPULAR

29 de Agôsto 1954

"Com a Fôrça da Verdade da Vida"

A MÚSICA DODECAFÔNICA é a Negação do Impulso Criador

Figura 22: Página 9. **Fonte**: Jornal *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1954, p. 9. Hemeroteca Digital.

[19] Edição 1487, publicada em 28/04/1955; edição 1488, publicada em 29/04/1955; edição 1489, publicada em 30/04/1955; edição 1490, publicada em 01/05/1955; edição 1562, publicada em 24/07/1955; edição 1563, publicada em 26/07/1955.
[20] Edição 1241, publicada em 04/07/1954.
[21] Edição 1289, publicada em 29/08/1954.

A gravura *Colheita* (figura 23), aparece em duas edições, no mesmo local central superior da página, a primeira vez em 1954[22] e a segunda em 1955[23], quando Katz estava expondo em Moscou. Uma xilogravura que mostra camponeses trabalhando e como o próprio nome explicita, os trabalhadores estão realizando a colheita de suas produções. O foco desta gravura, como a maioria de Katz nessa época, são as pessoas e o trabalho por elas realizado.

Figura 23: "Colheita", gravura de Renina Katz. **Fonte**: Jornal *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 1954, p. 4. Hemeroteca Digital.

A gravura *Colheita* tem um um fundo simples, sem sombras e composta com alguns traços de sugestão. Característico da xilo e linoleogravura, a imagem é completamente em preto e branco, com a transição entre sombra e luz produzida por traços específicos pelas goivas ao marcar a matriz. A artista utiliza do material para trabalhar uma textura interessante no chão, com foco nas sombras das figuras realizando a colheita. A gravura se divide com a parte superior iluminada, com grandes partes em branco, enquanto a parte inferior contém pesadas sombras em preto, com pouca iluminação nos trabalhadores e em sua produção.

A exposição de gravuras brasileiras em Genebra foi mencionada em duas edições[24] do periódico, mencionando também Renina Katz, além de comentar sobre a Revista

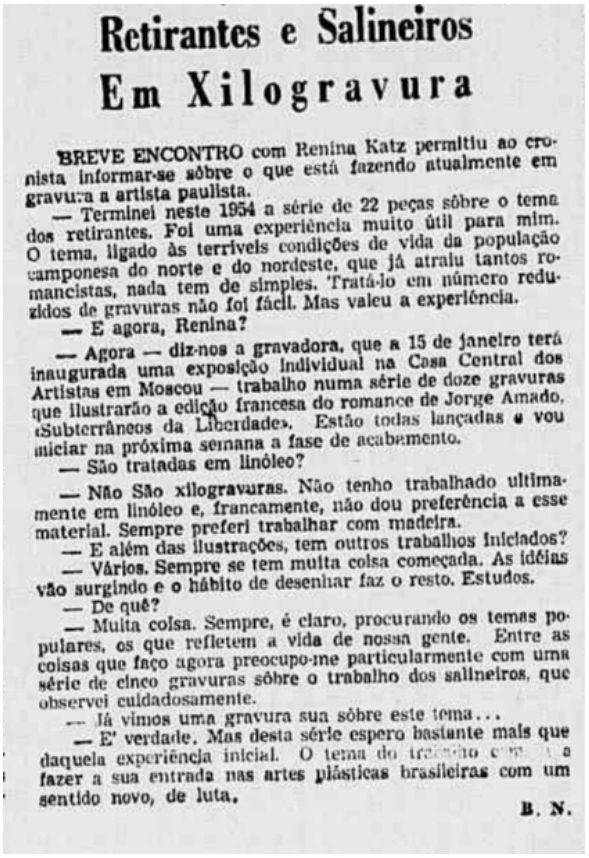
[22] Edição 1247, publicada em 11/07/1957.
[23] Edição 1412, publicada em 26/01/1955.
[24] Edição 1356, publicada em 18/11/1954; edição 1357, publicada em 19/11/1954.

estadunidense *Masses & Mainstream*, que dedicou quatro páginas para expor as gravuras da artista. Além de elogiar Katz, o jornal considerou a exposição em Genebra e a publicação internacional na revista estadunidense sobre a obra de Katz como um grande passo para a gravura brasileira. Renina é mencionada[25] também quando anuncia exposições individuais em diversos países da Europa, com uma gravura que foi divulgada na Revista estadunidense, que novamente foca em camponeses, desta vez crianças, como em muitas de suas gravuras. Além disso, a gravura, analisada no capítulo seguinte, aparece também na revista *Fundamentos*.

Figura 24: *Éxodo.* Gravura de Renina Katz. **Fonte:** Jornal *Imprensa Popular,* Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1954, p. 4. Hemeroteca Digital.

[25] Edição 1359, publicada em 21/11/1954.

As gravuras da série *Retirantes* receberam grande atenção no periódico. Uma gravura da série aparece no topo da página da Edição 1365[26]. Em algumas edições posteriores uma parte da sessão *Artes Plásticas*[27] dedica uma breve entrevista com a artista sobre sua produção (figura 24). Esta comenta que terminou a série de 22 gravuras e que irá expor individualmente em Moscou em janeiro de 1955.



Retirantes e Salineiros
Em Xilogravura

BREVE ENCONTRO com Renina Katz permitiu ao cronista informar-se sôbre o que está fazendo atualmente em gravura a artista paulista.

— Terminei neste 1954 a série de 22 peças sôbre o tema dos retirantes. Foi uma experiência muito útil para mim. O tema, ligado às terríveis condições de vida da população camponesa do norte e do nordeste, que já atraiu tantos romancistas, nada tem de simples. Tratá-lo em número reduzidos de gravuras não foi fácil. Mas valeu a experiência.

— E agora, Renina?

— Agora — diz-nos a gravadora, que a 15 de janeiro terá inaugurada uma exposição individual na Casa Central dos Artistas em Moscou — trabalho numa série de doze gravuras que ilustrarão a edição francesa do romance de Jorge Amado, «Subterrâneos da Liberdade». Estão todas lançadas e vou iniciar na próxima semana a fase de acabamento.

— São tratadas em linóleo?

— Não São **xilogravuras**. Não tenho trabalhado ultimamente em linóleo e, francamente, não dou preferência a esse material. Sempre preferi trabalhar com madeira.

— E além das ilustrações, tem outros trabalhos iniciados?

— Vários. Sempre se tem muita coisa começada. As idéias vão surgindo e o hábito de desenhar faz o resto. Estudos.

— De quê?

— Muita coisa. Sempre, é claro, procurando os temas populares, os que refletem a vida de nossa gente. Entre as coisas que faço agora preocupo-me particularmente com uma série de cinco gravuras sôbre o trabalho dos salineiros, que observei cuidadosamente.

— Já vimos uma gravura sua sôbre este tema...

— E' verdade. Mas desta série espero bastante mais que daquela experiência inicial. O tema do trabalho [illegible] a fazer a sua entrada nas artes plásticas brasileiras com um sentido novo, de luta.

B. N.

Figura 25: *Retirantes e Salineiros em Xilogravura*. **Fonte**: Jornal *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 01-03 de janeiro de 1955, p. 4. Hemeroteca Digital.

Outra exposição coletiva de Katz é mencionada pelo periódico, no artigo *No IV Salão Nacional de Arte Moderna: reune-se hoje a comissão para conceder os prêmios*[28]. Com o subtítulo *Destaca-se a seção de Artes Gráficas,* a artista é mencionada em conjunto com outros membros do Clube de Gravura de Porto Alegre. É escrito que "os gravadores, principalmente, mostram ter atingido um nível de qualidade apreciável, resultado do intenso movimento verificado nos últimos anos e que congrega quase exclusivamente, artistas

[26] Edição 1365, publicada em 29/11/1954.
[27] Edição 1393, publicada em 01-03/01/1955.
[28] Edição 1595, publicada em 01/09/1955.

jovens." (NO IV SALÃO, Imprensa Popular, 1955, p. 4), observando a mudança de tom frente aos artistas jovens, se comparado com o artigo de quatro anos atrás.

Em 1956[29], a artista é mencionada com a gravura *Camponesa morta,* também conhecida como *Morte no Laranjal,* acima do texto, que será analisada no próximo capítulo, já aparecendo como a capa da *Revista Fundamentos* em 1955. A gravura é elogiada e a exposição da série de gravuras de Renina na Europa é frisada pelo jornal, ao comentar: "Reunindo a maestria técnica e o interesse pelos temas populares refletidos de um ponto de vista progressista, Renina Katz coloca-se num plano de especial destaque no movimento de gravadores brasileiros." (CAMPONESA MORTA, *Imprensa Popular*, 1956, p. 4).

Podemos observar que ao decorrer dos anos, houve uma escalada de sentimentos em relação à Katz como artista. Ela se tornou querida pelo jornal, sendo várias vezes mencionada, principalmente quando expôs individualmente na União Soviética em 1955. Enquanto no ano de 1951, tem sua técnica e temas pessimistas criticados, em 1956 o periódico percebe Renina como uma artista que só tem a acrescentar para o Brasil e outros países, tratando de temas especialmente progressistas e ilustrando a realidade brasileira.

Já a artista Virgínia Artigas é mencionada em três edições[30]. Esta produziu um álbum de gravuras dedicado à *II Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas*. O jornal dedicou a seção de *Artes Plásticas* à artista e seu álbum durante tais edições, elogiando a escolha de seus temas para a produção das gravuras:

> A jovem artista buscou penetrar fundamente o espírito e o significado da Conferência e refletir em suas gravuras o típico deste acontecimento: a importância da unidade de ação e de organização dos trabalhadores do campo em sua luta pela reforma agrária, por uma vida melhor, pela paz e pela emancipação nacional. Este assunto está claro nos temas escolhidos: a peça alegórica da unidade com os trabalhadores de mãos dadas; a participação da mulher nos trabalhos da conferência documentada na gravura que publicamos em nosso suplemento [...] (IMPRENSA POPULAR, 02/1955, p. 4).

Porém, na última seção de *Artes Plásticas* sobre o álbum de Artigas, a técnica da artista é criticada sob a justificativa de que não estaria em par de igualdade com a escolha das temáticas adotadas pela artista. Foram utilizadas palavras ríspidas para ilustrar sua técnica, como traço "rude", "bruto" que "suja a peça, prejudicando ora a expressão das figuras ora

[29] Edição 1768, publicada em 24/03/1956.
[30] Edição 1426, publicada em 11/02/1955; edição 1428, publicada em 13/02/1955; edição 1429, publicada em 15/02/1955.

deixando de mostrar a riqueza plástica do tema." (IMPRENSA POPULAR, 1955, p. 4). Na edição 1428, a gravura *Camponesas* (fig. 26) que pertence ao seu álbum *II Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas* aparece algumas páginas após o artigo, e será analisada no próximo capítulo.

Camponesas — gravura de Virgínia **ARTIGAS**, do álbum de artista dedicado à II Conferência Nacional dos Trabalhadores —— Agrícolas ——

Figura 26: *Camponesas*, Gravura de Virgínia Artigas. **Fonte**: Jornal *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, Domingo, 13 de fevereiro de 1955. Hemeroteca Digital.

As edições analisadas do *Imprensa Popular* assemelham-se às do *Voz Operária* em vários assuntos e temas como movimentos a favor da defesa da paz, denúncias contra a opressão do imperialismo norte-americano, luta de trabalhadores e camponeses contra exploração e condições injustas de trabalho, notícias sobre manifestações, congressos, assembleias e greves, sobre a União Soviética, outros governos socialistas como o da China, o programa do Partido Comunista Brasileiro, denúncias contra injustiças do governo, entre outros. Porém, as páginas do *Imprensa Popular* também continham assuntos cotidianos como

futebol, aumento de preço de produtos, propagandas e anúncios, além de artigos voltados para mulheres e páginas dedicadas à assuntos culturais como cinema, teatro, literatura, música, artes plásticas, educação e ensino.

Supressão da «Ajuda» Ianque à França e à Itália

Imprensa POPULAR

COMPLETO ÊXITO NA GREVE DO PESSOAL DA LEOPOLDINA

AMPLIA-SE O MOVIMENTO CONTRA O INCONSTITUCIONAL ARTIGO 32

MAIS DE MIL PREDIOS INVADIDOS PELA ÁGUA

ATIRADO NUMA CELA SEM AR E SEM LUZ

AMEAÇAM OS IANQUES SUPRIMIR A "AJUDA" A FRANÇA E A ITÁLIA

CINEMA

TEATRO

ARTES PLÁSTICAS

Agulhas e Microfones

FOLIÕES CARIOCAS

ATENÇÃO! ATENÇÃO!

FESTIVAL DE FILMES SOVIÉTICOS

SANDÁLIAS

Tome Nota Deste Aviso

Figura 27 e **28:** Página 1; Página 4. **Fonte**: Jornal *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro. 11 de julho de 1954 e 13 de fevereiro de 1955. Hemeroteca Digital.

Diferentemente do jornal *Voz Operária*, *Imprensa Popular* foca tanto nas imagens quanto nos artigos. Desenhos, gravuras, fotografias estão presentes em grande quantidade nas páginas do periódico. A escrita e as imagens conversam visualmente e são dispostas nas páginas em diversos tamanhos. A maioria dos artigos são acompanhados por imagens, contendo mais de uma ilustração em quase todas as páginas. A maioria das propagandas e anúncios tem em seu conjunto pequenas ilustrações do que está sendo anunciado. É possível observar que para o jornal *Imprensa Popular* as imagens são tão importantes quanto o que está sendo escrito.

2.4 MOMENTO FEMININO (1947-1956)

Também vinculada ao PCB, o periódico *Momento Feminino* era dedicado às mulheres, este "foi além das prendas domésticas e dicas de beleza, assumindo a tarefa de contribuir com a formação política das leitoras." (ALVES, 2019, p. 266). Circulando de 1947 até 1956, no Rio de Janeiro, o periódico divulgou muitas produções de Renina Katz, além de gravuras e desenhos de outras artistas em grande peso, comparado com outros periódicos e com a presença de artistas homens no *Momento Feminino*.

A estética deste jornal é diferente daquela adotada nos jornais *Voz Operária* e *Imprensa Popular*. Suas páginas contém grande quantidade de fotografias e ilustrações, podendo ser desenhos ou gravuras. *Momento Feminino* possui uma maior atenção à publicação de produções de artistas mulheres que não estavam tão presentes em outros periódicos, como por exemplo, a artista Helvidia, do Paraná[31]; Ediria Carneiro[32]; Maria Dulce e Marina Machado da Silva[33], entre outras.

Do jornal *Momento Feminino* foram analisadas quatro edições, publicadas durante o ano de 1949, sendo estas: 19, 61, 62, e 63. Disponibilizadas pela Biblioteca Nacional em sua Hemeroteca Digital, novamente o recorte foi feito para as edições as quais as artistas pesquisadas estão presentes, porém Virgínia Artigas não é mencionada no jornal.

Os artigos das edições analisadas consistem em assuntos focados principalmente em mulheres. Diversas matérias sobre congressos e conferências de mulheres, greves femininas estavam sempre presentes nas edições do jornal. Além disto, vários artigos focados na luta de trabalhadoras, de operárias, donas de casa, camponesas, assim como denúncias de opressões contra estas. O periódico também continha seções dedicadas ao cinema, teatro, literatura, receitas, moda e beleza. Matérias sobre crianças e mães estavam presentes em grande quantidade no jornal, além de que anúncios também faziam parte de suas páginas.

Momento Feminino direcionou sua atenção para imagens na constituição de suas edições, com muitas ilustrações de tamanho pequeno conversando com os artigos escritos. As palavras, desenhos, gravuras e fotografias estão presentes na mesma quantidade, com muitas páginas dedicadas a desenhos e gravuras, assim como ilustrações para os anúncios.

[31] Edição 44, publicada em julho de 1948.
[32] Presente em diversas edições.
[33] Edição 3, publicada em agosto de 1947.

A edição 19 foi lançada em 28 de novembro de 1947. Sua capa conta com um desenho de Renina ocupando a maior parte da página (figura 29). A imagem apresenta meninas brincando, referenciadas como "meninazinhas de hoje, grandes mulheres de amanhã." (MOMENTO FEMININO, 1947, p.1). Sem muitos detalhes e sombreamento, o desenho é traçado para compreendermos as silhuetas das crianças, com apenas um rosto de frente, pouco detalhado. As sombras são simples, constituindo os cabelos e um pouco da vestimenta. A pele das meninas não possui nenhum sombreamento e as linhas servem como guia para entender o que está sendo ilustrado. A composição da imagem é estabelecida centralmente. Ausente de um fundo, o centro da imagem é o lugar que possui mais informação.

Figura 29: Momento Feminino. Um jornal para o seu lar. **Fonte**: Jornal Momento Feminino, Rio de Janeiro, Sexta Feira, 28 de novembro de 1947, p. 1. Hemeroteca Digital.

Em sequência, nas edições 61, 62 e 63, gravuras de Renina Katz são divulgadas nas páginas do periódico. Na 61ª, lançada em 30 de agosto de 1949, uma xilogravura de Katz (fig. 17) aparece no meio de duas páginas que contam com o artigo principal *As mulheres do Brasil preparam a Conferência do México,* além de outros artigos presentes como *Manifesto*

das mulheres do Norte às mulheres de todo o Brasil. Descrita apenas como *Gravura de Renina*, mostra uma mulher arqueada segurando o corpo de uma criança desacordada. Estão presentes outras pessoas atrás desta mulher que, sem os rostos detalhados, é possível observar que estão tristes pela sua postura arqueada.

A gravura (figura 30), em contraste com o desenho acima (figura 29), tem a sombra como principal constituição. Com o fundo e a figura em primeiro plano cobertos de sombras, a imagem adquire um tom dramático e melancólico em diálogo com os sentimentos das pessoas ilustradas na gravura. Com traços característicos do corte feito com goivas na matriz, a artista conta com blocos de iluminação e sombra, predominando uma composição geométrica. O arranjo da imagem estabelece a figura em primeiro plano como a principal, com centralização e maior detalhe no rosto, diferente das figuras anteriores com rostos fortemente marcados pela sombra.

Figura 30: Gravura de Renina. **Fonte**: Jornal Momento Feminino, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1949, p. 8 e 9. Hemeroteca Digital.

A edição 62, lançada dois meses após a anterior, em 30 de outubro de 1949, também contou com uma gravura de Katz ilustrando mulheres (fig. 31). Descrita como *Um quadro do*

pauperismo da família brasileira fixado numa gravura de Renina, especialmente para o nosso jornal. A gravura também fez parte da edição 627 do periódico *Imprensa Popular*, com o título de *Lavadeiras* (figura 20). Presente no canto superior direito da página, a linoleogravura conta com o cotidiano de mulheres trabalhadoras, algumas estão sentadas em volta de uma mesa descansando, enquanto outras estão trabalhando, lavando e estendendo roupas.

A imagem não conta com sombras, é uma gravura que utiliza o destaque preto característico da xilo e linoleogravura apenas para formar os traços da imagem, de diversos tamanhos, dependendo do que está sendo ilustrado. A mesa, em primeiro plano, se encontra centralizada na parte inferior da imagem, porém, todas as trabalhadoras possuem destaque e gestos semelhantes na composição.

Um quadro do pauperismo da familia brasileira fixado numa gravura de Renina, especialmente para o nosso jornal

Figura 31: *Um quadro do pauperismo da família brasileira fixado numa gravura de Renina, especialmente para o nosso jornal.* **Fonte**: Jornal Momento Feminino, Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1949, p. 5. Hemeroteca Digital.

A edição 63 foi lançada em 31 de dezembro de 1949. Foi inteiramente dedicada para homenagear Zélia Magalhães, assassinada pela polícia em um protesto, enquanto grávida. O artigo *Zélia, nossa heroína* ocupa duas páginas da edição, no qual a gravura de Renina Katz *O enterro de Zélia* ocupa a metade superior da segunda página. Com vários retratos de Zélia e

a gravura de Renina, a matéria possui mais imagens do que palavras, apesar do artigo ser dedicado à sua vida e entrevista com a família em luto.

> Boa, simples, doce e alegre Zélia, arrancada do bonde 36 e assassinada com um tiro na nuca. Ela queria um Brasil de Liberdade e de Justiça, queria um país sem leis de apoio ao crime; queria ser feliz em sua Pátria, independente do jugo estrangeiro, queria felicidade para o seu lar e para todos os lares brasileiros. Queria a Paz para o mundo e lutava para que o povo brasileiro tivesse mais conforto, mais comida, as crianças mais escolas, lutava contra as Leis de Segurança e contra as arbitrariedades policiais. Por isso mataram. (ZÉLIA, NOSSA HEROÍNA, Momento Feminino, 1949, p. 5).

A xilogravura de Renina se refere ao enterro de Zélia, como o título ilustra. Com duas figuras centrais e protagonistas, um homem e uma mulher, além de outras duas pessoas atrás e outras de costas, todas as figuras estão com olhares tristes e cabeça baixa, claramente enlutadas. A imagem, em conjunto com o artigo, carrega grande peso e melancolia para esse momento e para o assassinato de Zélia Magalhães.

Novamente Katz conta com a composição geométrica de sombras para criar um ambiente dramático e melancólico para sua gravura. Os traços da imagem são compostos por blocos de preto ou branco, formando a luz ou a sombra. Enquanto a figura masculina central possui mais iluminação, a figura feminina central possui maior sombreamento. As duas figuras centrais, em primeiro plano, recebem maior destaque com duas pessoas atrás destas, com menos destaques que as figuras centrais, porém com maior atenção do que os outros personagens que compõem o fundo da gravura.

Figura 32: O Enterro de Zélia - Gravura de Renina. **Fonte**: Jornal Momento Feminino, Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1949, p. 5. Hemeroteca Digital.

O *Momento Feminino* foi um periódico que direcionou grande destaque à Renina Katz e apesar de não ter menção à Virgínia Artigas, impulsionou a produção de outras artistas mulheres. Foi um jornal predominantemente ilustrado com desenhos, gravuras e fotografias, além de adotar um importante recorte de gênero para a época, focado no público feminino, compreendendo a necessidade de assuntos voltados à mulheres, não se afastando do viés progressista que outros periódicos vinculados ao Partido Comunista possuíam. Não se detendo apenas ao público, *Momento Feminino* contou com uma equipe formada por mulheres, como a princípio "diretora-chefe, Lia Corrêa Dutra (1908-1989); secretária, Silvia Leon Chalreo (1905-1991); redatoras, Eneida Costa de Moraes (1903-1971) e Maura de Sena Pereira (1904-1991); gerente, Heloísa Ramos (1910-1999)." (ALVES, 2019, p. 266).

2.3 REVISTA FUNDAMENTOS (1948-1955)

Revista cultural vinculada ao PCB, a *Fundamentos* foi criada no ano de 1948 em São Paulo e circulou até 1955. Sua fundação ocorreu em um período de "intenso debate em torno

da exploração do petróleo brasileiro"[34], portanto, um dos objetivos adotados pela revista foi "compreender o Brasil, seus problemas e sua posição no cenário político e econômico internacional"[35] através de uma visão revolucionária. "Sob responsabilidade de Armênio Guedes, Villanova Artigas, Monteiro Lobato, Caio Prado Júnior"[36], a revista divulgava diversas gravuras, incluindo algumas de Renina Katz como *Morte no Laranjal*[37], capa da 37ª edição[38], além de inúmeros desenhos de Virgínia Artigas que ocupavam grande parte das páginas do periódico.

Por ser uma revista com viés cultural, foram publicados inúmeros artigos relacionados às artes visuais, literatura, cinema, teatro e música. Além de críticas à Bienal de São Paulo, diversas publicações eram destinadas para a admiração do realismo socialista, assim como o papel do artista frente à luta contra o capitalismo. Artigos como *O realismo socialista e a criação artística*[39], *A Bienal é contra os artistas brasileiros*[40], *O papel das artes e ciências na construção do comunismo*[41], *O artista e as lutas da classe operária*[42] são apenas alguns exemplos do enfoque temático adotado pela revista. Além disso, a *Fundamentos* divulgou a fundação do Clube de Gravura de São Paulo, publicando uma fotografia na qual Renina Katz aparece. A revista também publicou, com grande orgulho, a exposição de Katz em Moscou, em 1954. *Fundamentos* era uma grande admiradora das gravuras chinesas, mexicanas e de Kathe Kollwitz, aparecendo em mais de uma edição.

Para esta pesquisa foram analisadas nove edições disponibilizadas pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, lançadas entre 1950 e 1955. O recorte foi feito visando a presença de Virgínia Artigas e Renina Katz na revista. Nestas edições, a revista cultural *Fundamentos* publicava artigos a favor da democracia e paz, além de informações sobre congressos; homenagens a Stalin e Luís Carlos Prestes; defesa e publicação de manifestos; matérias sobre o realismo socialista, estética marxista, artistas revolucionários e suas obras;

[34] Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em <http://bndigital.bn.br/projetos/expo/caioprado/pubrevistasfb.htm> Acesso em 03/07/2020.
[35] Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em <http://bndigital.bn.br/projetos/expo/caioprado/pubrevistasfb.htm> Acesso em 03/07/2020.
[36] "A produção político-cultural do PCB dos anos 30 aos 60" Partido Comunista Brasileiro. Disponível em <https://pcb.org.br/portal2/1222/a-producao-politico-cultural-do-pcb-dos-anos-30-aos-60/> Acesso em 03/07/2020.
[37] Também intitulada *Camponesa Morta* no periódico Imprensa Popular.
[38] Publicada em jul/ago de 1955.
[39] Edição 21, publicada em agosto de 1951.
[40] Edição 23, publicada em dezembro de 1951.
[41] Edição 31, publicada em janeiro de 1953.
[42] Edição 34, publicada em janeiro de 1954.

poemas e contos de autores brasileiros e estrangeiros; a batalha pelo petróleo brasileiro; críticas ao fascismo; atualizações sobre a União Soviética, entre outros.

Em termos de visualidade, a revista não tem as imagens como foco. Apesar de ter fotografias, desenhos e gravuras em grande quantidade, a atenção da revista era direcionada à matérias escritas com ilustrações pontuais para ilustrar o artigo presente. Apesar disso, a maioria de suas imagens aparecem em tamanho grande, com bastante destaque. Porém, a revista possui maior quantidade de matérias escritas do que ilustrações e fotografias, diferenciando-se dos periódicos *Imprensa Popular* e *Momento Feminino*, que tiveram uma equidade entre palavras e imagens.

Na 11ª edição de *Fundamentos*, está presente um desenho de Virgínia Artigas (figura 33), que consiste em um retrato de Stalin, um pouco mais velho do que o retrato feito por Renina (figura 16) para o jornal *Voz Operária*. Lançada em janeiro de 1950, a edição possui várias páginas de homenagem e parabenização à Stalin, que estaria fazendo 70 anos naquele mês. O desenho, com traços leves e pouco sombreamento, ocupa uma página inteira da revista. A artista compõe o retrato de Stalin com uma expressão séria através de um sombreamento feito com traços rabiscados, criando uma dinâmica em um desenho estruturado apenas por riscos finos, que aumentam levemente ao sombrear áreas do rosto, cabelo e roupa da figura. A composição da imagem é simples, sem um fundo, com a centralidade e o foco totalmente em Stalin e sua expressão.

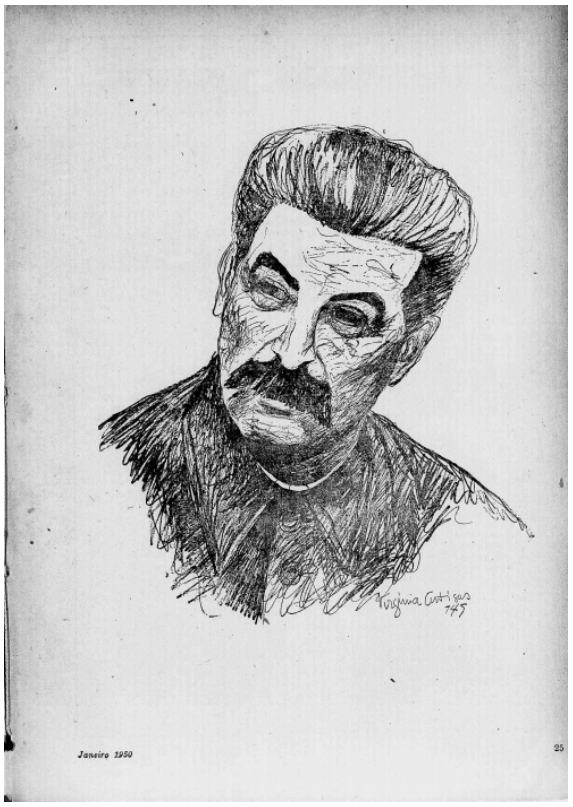


Figura 33: Desenho de Virgínia Artigas. **Fonte**: Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, janeiro de 1950, p. 25. Hemeroteca Digital.

Também estão presentes desenhos de Artigas nas edições 17 e 19. Na 17ª edição, no canto superior, ocupando metade da página, o desenho (figura 34) está presente em conjunto com uma poesia de Antonieta D. Moraes Silva, *Nove Estrelas Vermelhas*:

> Ombro a ombro, companheiros,
> caminhemos olhos fitos
> nas noves estrelas vermelhas,
> nove pontos, nove estas,
> indicando o rumo certo. (SILVA, Fundamentos, 1950, p. 23).

Uma mulher ocupa a frente da imagem composta por montanhas ao fundo, o desenho remete a uma sensação de esperança e luta, com crianças brincando de roda, ao lado de homens e uma mulher de punho erguido e outros camponeses atrás. Na edição 19, o desenho (figura 35) está em conjunto com o artigo *A paz é o bem supremo*, demonstrando uma mulher e um homem abraçados em primeiro plano, com flores e soldados caídos ao fundo. O artigo se refere à luta do movimento pela paz, e como esta é importante para o progresso da humanidade:

> O ideal secular da humanidade - viver em paz, e não, morrer na guerra - aproxima-se cada vez mais da sua concretização plena e efetiva. Para isso, o ideal da paz em nossos dias, se reveste de características novas, anunciadoras dos novos tempos. Não se trata mais, somente, da aspiração à paz como o único clima para o progresso humano. Trata-se, agora, da vontade consciente e esclarecida, e da firme determinação, de assegurar êsse clima indispensável ao progresso humano. Trata-se de lutar contra todas as forças, que conjunta ou separadamente, contrariam o ideal da paz, e vencê-las, organizadamente. (A PAZ É O BEM SUPREMO, Fundamentos, 1951, p. 4).

Juntamente com a matéria afirmando a importância da paz e de como ela anda de mãos dadas com o socialismo, a ilustração de Artigas demonstra as tragédias da guerra, com soldados caídos, ao mesmo tempo em que a mulher e o homem à frente têm expressões fortes e de preocupação.

Os dois desenhos têm características semelhantes, com figuras centrais em primeiro plano. Com traços grossos, as figuras à frente possuem pouco sombreamento, este sendo reservado principalmente para o fundo, com suas bordas contornadas em grandes áreas de preto. O traço do desenho é contínuo, com algumas sugestões para as dobras de roupas, cabelos e expressão facial. Na figura 35, as duas pessoas centralizadas na imagem servem como um tipo de separação entre o fundo, do lado esquerdo ilustrando soldados caídos, enquanto o lado direito mostra flores e acima podendo ser o sol ou a lua, atrás de pequenas nuvens.

Figura 34: Desenho de Virgínia Artigas. **Fonte**: Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, janeiro de 1951, p. 23. Hemeroteca Digital.

Figura 35: Desenho de Virgínia Artigas. **Fonte**: Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, junho de 1951, p. 4. Hemeroteca Digital.

Na edição 22, lançada em setembro de 1951, está presente uma gravura de Renina Katz. A xilogravura ocupa mais da metade da página com duas mulheres trabalhando, lavando roupas com uma criança próxima a elas. A imagem faz parte de uma página dupla da revista, em conjunto com os artigos *Moção pela Paz, Congresso de paz em Chicago* e *A música na Polônia*. Este último, trata-se de uma transcrição de trechos de uma fala do maestro Edoardo de Guarnieri no Museu de Arte Moderna, comentando sobre a importância dos artistas e da arte. As outras matérias fazem referência novamente ao movimento pela paz.

A gravura (figura 36) conta com duas figuras em primeiro plano centralizadas, com o foco presente nelas e em suas cestas, com o ato do trabalho em destaque. A artista utiliza o preto e branco para caracterizar o tom de pele das trabalhadoras, além de utilizar o preto para suas sombras. O fundo, apesar de presente, tem pouco destaque na imagem, serve apenas de contexto para o lugar em que as figuras estão presentes. Os traços se assemelham a traços de desenho feitos a lápis ou caneta, com pequenas e poucas partes caracterizadas pelo corte de goivas na matriz.

Figura 36: Gravura de Renina Katz. **Fonte**: Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, setembro de 1951, p. 16. Hemeroteca Digital.

Uma litografia de Renina Katz está presente na 23ª edição da revista, lançada em dezembro de 1951. Com a legenda *Litografia de Renina Katz que obteve o Prêmio de Viagem ao País no Salão Nacional de Belas-Artes dêste ano*, a gravura é um retrato de uma criança. Ocupando o canto inferior direito e um pouco menos da metade da página, a imagem tem bastante foco, em conjunto com o artigo *O sôro da esterilidade*. A matéria faz críticas à Primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, questionando a Semana de Arte Moderna de 22, comentando ser uma arte feita para a burguesia ao contrário de ser revolucionária.

A gravura tem traços característicos de lápis litográfico ou dermatográfico. Estes possuem grande quantidade de gordura, e assim se tornam propícios para a produção da litografia, que permanece com a aparência de um desenho feito com carvão, com traços grossos e sombras ásperas. O retrato tem a composição da figura centralizada, compreendendo assim, todo o foco nesta. O fundo não ganha nenhum destaque, sendo utilizado apenas para um sombreamento uniforme.

Litografia de Renina Katz-q ue obteve o Prêmio de Viagem ao País no Salão Nacional de Belas-Artes dêste ano

Figura 37: *Litografia de Renina Katz que obteve o Prêmio de Viagem ao País no Salão Nacional de Belas-Artes dêste ano.* **Fonte**: Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, dezembro de 1951, p. 9. Hemeroteca Digital.

A edição 25 da revista *Fundamentos*, lançada em fevereiro de 1952, apresenta dois desenhos de Virgínia Artigas e uma menção à Renina Katz, em uma matéria sobre a fundação do Clube de Gravura de São Paulo. Com uma página inteira dedicada ao primeiro desenho de Virgínia Artigas da edição, está presente um retrato do escritor Victor Hugo (figura 38) de tamanho grande, ocupando a página inteira. Acompanha, na página seguinte, o artigo *Hugo, a Paz e o Futuro*, sobre o escritor francês. O retrato de Victor Hugo que Artigas compõe utiliza como referência a pintura feita em 1879, por Léon Bonnat, com a característica mão levada à cabeça, como o escritor aparece em diversas fotografias. Ausente de fundo, a figura é central à sua composição, com sombras cinzas, aguadas e traços finos. A imagem é iluminada, com pouco sombreamento em seu rosto, o qual é o foco principal do desenho.

O outro desenho de Virgínia (figura 39) ilustra homens conversando em volta de uma mesa, ocupando metade de uma página, em conjunto com o artigo *O "cometa" de Manchester,* de Afonso Schmidt, sobre a criação de uma gráfica libertária, chamada Cooperativa Gráfica, lançando um diário com o título de *A Vanguarda* e seu papel na criação do Partido Comunista Brasileiro, quando um militante de Londres fez uma visita à gráfica.

Diferente do retrato de Victor Hugo, a imagem é composta por um fundo nas sombras, com o sombreamento das figuras centrais sem muitos detalhes, com traços grossos e aguados, são feitos sem muita precisão, colocados dinamicamente em sua pintura, não acompanhando os traços mais finos das figuras,.

O artigo sobre o Clube de Gravura de São Paulo ocupa um pequeno pedaço de uma página da revista, junto de uma reprodução de Clóvis Graciliano, ao qual é creditado. Após explicar que o clube distribuirá todo mês uma reprodução feita pelos artistas para os associados, a matéria menciona que a gravura do mês será "um trabalho de Renina Katz, Prêmio de Viagem ao País do Salão Nacional de 51" (FUNDAMENTOS, 1951, p. 31). A gravura distribuída em janeiro é a reprodução de Graciliano presente na página.

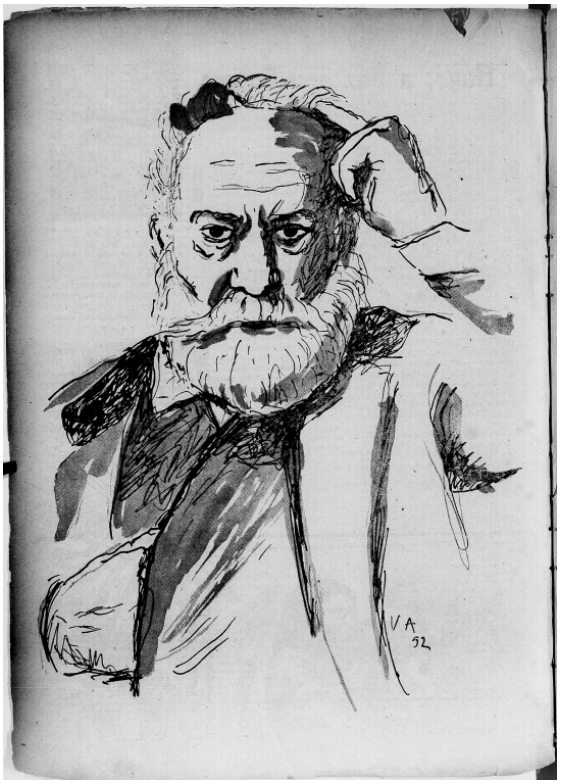


Figura 38: Página 6. Desenho de Virgínia Artigas. **Fonte**: Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, fevereiro de 1952, p. 6. Hemeroteca Digital.

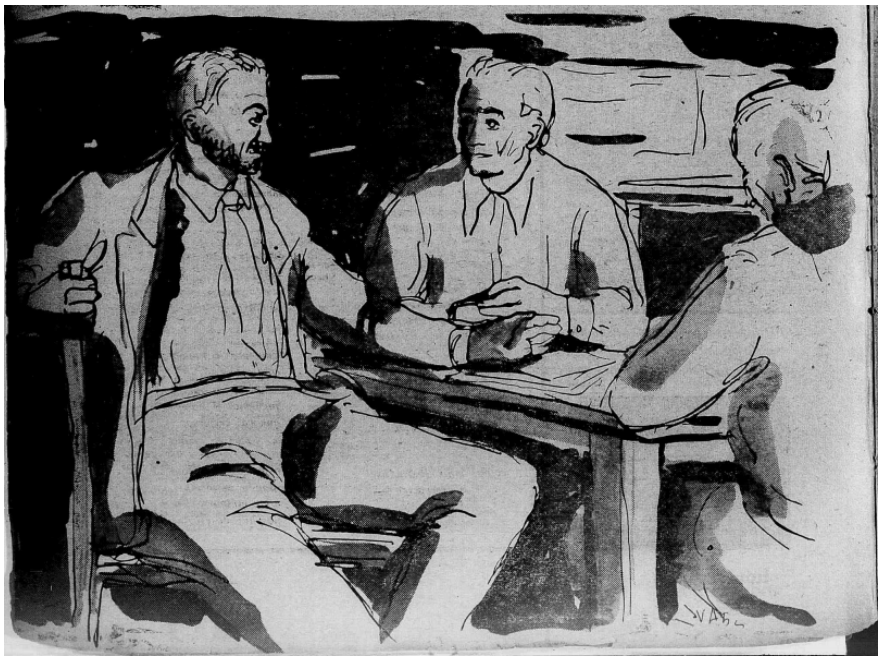


Figura 39: Desenho de Virgínia Artigas. **Fonte**: Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, fevereiro de 1952, p. 12. Hemeroteca Digital.

Na edição 26 da revista, lançada em março de 1952, os desenhos (figura 40 e 41) de Virgínia Artigas publicados continuam na temática de Victor Hugo. Aparecendo em uma página dupla, no artigo *A missão dos poetas* de Jamil Almansur Haddad, as imagens são mencionadas: "as ilustrações que publicamos nesta página, são de Virgínia Artigas e foram feitas para uma edição do Noventa e Três de Victor Hugo" (FUNDAMENTOS, 1952, p. 14 e 15). Ocupando grande parte das duas páginas, as imagens são sobre o último romance de Hugo, o qual se refere às contra revoltas da Revolução Francesa através de um olhar crítico revolucionário.

Com as figuras em primeiro plano centralizadas e destacadas pela iluminação, o sombreamento caracteriza o fundo da imagem, com sombras na paisagem e também em figuras atrás das em primeiro plano. A iluminação, além da composição das figuras, cria um destaque nas figuras que são as principais da pintura. Novamente as sombras são feitas com traços aguados, abrangendo o cinza claro ao preto.

Além disso, na mesma edição, o nome de Renina Katz aparece em um pequeno espaço de uma página, seguido de uma pequena matéria sobre uma exposição de Renina Katz no Salão Pequeno do Museu de Arte. Foram 27 gravuras e desenhos que "abordam temas da

vida de nossos trabalhadores e camponeses, paisagens no Rio de Janeiro, Bahia e São Paulo e retratos.” (FUNDAMENTOS, 1952, p. 29).

Figuras 40 e 41: Desenhos de Virgínia Artigas. **Fonte**: Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, março de 1952, p. 14 e 15. Hemeroteca Digital.

RENINA KATZ

Inaugurou-se dia 18, no Salão Pequeno do Museu de Arte, à rua 7 de Abril, 230, uma exposição de 27 desenhos e gravuras em metal, pedra, madeira e linóleo, deRenina Katz artista que no último Salão Nacional conquistou o prêmio de viajem ao país.

Os trabalhos de Renina, expostos no Museu de Arte, abordam têmas da vida de nossos trabalhadores e camponeses, paisagens do Rio de Janeiro, Bahia e São Paulo e retratos. São dignos de referência especial os trabalhos:

O vendendor de Samambaias, O Jornaleiro, Trabalhador comendo, Salinas, as paisagens da Bahia e algumas figuras de mulheres.

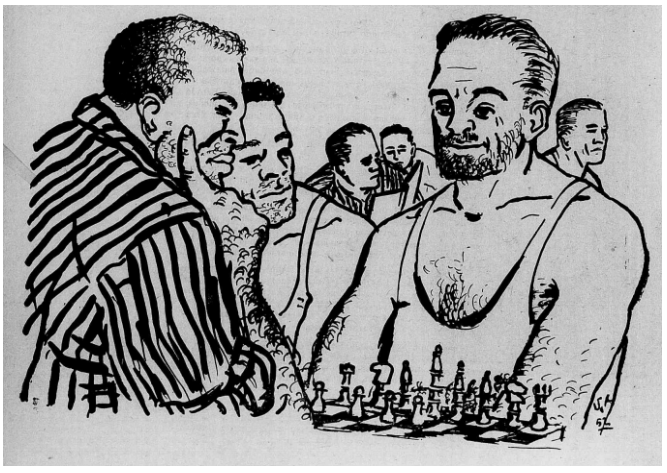
A mostra, que está causando vivo interêsse nos meios artísticos da capital, estará aberta até 31 de corrente.

Figura 42: Renina Katz. **Fonte**: Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, março de 1952, p. 31. Hemeroteca Digital.

Lançada em agosto de 1952, a edição 29 faz menção ao clube de gravura de São Paulo em uma matéria denominada *Clube da Gravura*, incluindo a artista Renina Katz, informando-nos de uma reunião dos artistas para “aprovarem os Estatutos da agremiação e assentarem os planos das primeiras atividades.” (CLUBE DA GRAVURA, Fundamentos, 1952, p. 29). O nome de Katz aparece ao ser mencionado que dará um curso de gravura junto de Manoel Martins.

A edição 31, de janeiro de 1953, conta com um retrato de Graciliano Ramos (figura 43) feito por Artigas em sua capa. Outro desenho (figura 44) da artista está presente em suas páginas seguintes, ocupando um pouco menos da página que contém o conto *Birinyi* de Graciliano Ramos. O personagem o qual o título é em homenagem tinha problemas para comunicar-se com outras pessoas, o que o fez recorrer ao jogo de xadrez. O desenho ilustra esses personagens em sua partida.

O retrato de Graciliano Ramos é simples, contando com um preenchimento cinza padrão em todo o desenho, sem sombras destacadas. Os traços, em sua maioria finos, são utilizados para marcar o contorno do rosto, cabelo, gola e gravata, assim como sua expressão, rugas, cabelo e sobrancelhas. O desenho ilustrando o conto *Birinyi* também não utiliza sombras, com traços apenas contornando as figuras presentes na imagem. O primeiro plano, assim como o fundo, são compostos por seis homens no total.



Figuras 43 e 44: Página 1 e 4. Desenhos de Virgínia Artigas. **Fonte**: Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, janeiro de 1953, p. 1 e 4. Hemeroteca Digital.

Três outros desenhos de Virgínia estão presentes na 32ª edição da revista *Fundamentos*, lançada em abril de 1953. Um desenho da artista ocupa mais da metade

inferior da página que contém o artigo *Coudelarias humanas no Brasil escravocrata*, de Fernando Segismundo. A matéria é sobre o francês Charles Expilly que visitou o Brasil na década de 1860 e escreveu livros sobre o país, o qual foi "dos intelectuais estrangeiros que nos visitaram outrora, um dos que mais combateram o regime escravista então vigorante em nossa Pátria." (SEGISMUNDO, Fundamentos, 1953, p. 14).

A ilustração (figura 45) mostra um homem em primeiro plano de costas, com a mão erguida em punho e elevando, com outras pessoas de frente observando-o debaixo para cima com semblantes de inspiração. É também um desenho sem sombreamento, os traços apenas contornando as figuras e suas roupas, com o fundo composto por outras pessoas e construções. Os outros desenhos de Artigas são retratos de Obdulio Barthe (figura 46), político comunista paraguaio, e Elisa Branco (figura 47), militante brasileira, junto de escritos referentes à eles, em diferentes páginas. Antonieta D. M. Silva escreveu um poema referente à Barthe, com o título *Romance de Obdulio Barthe*. Silva escreve:

> São séculos ancorados
> os minutos que navegam
> nas vagas do sofrimento,
> há dois anos Barthe pena
> no cárcere de Assunção,
> tendo por culpa o desejo
> de ver a pátria liberta,
> tendo por crime o amor
> que vibra pelo seu povo. (SILVA, Fundamentos, 1953, p. 28).

Junto do retrato de Elisa Branco, uma matéria foi escrita em sua homenagem por ter recebido o Prêmio Stalin Internacional da Paz, por causa de sua militância em defesa da paz, contra o envio de jovens brasileiros para a Guerra da Coréia. Os dois retratos se contrastam, enquanto o de Barthe conta com sombreamento de traços aguados e cinzas, com sua expressão e rugas caracterizadas pelas sombras, o retrato de Branco não possui sombreamento algum. O retrato tem apenas o mínimo de traços finos e leves, suficiente para contornar sua expressão, cabelo, colar e roupa.

Na mesma edição, Renina Katz aparece em uma fotografia e na entrevista *Artistas jovens e arte jovem: uma entrevista*, realizada por Fernando Pedreira. A matéria consiste em entrevistas dadas a artistas membros do clube de gravura de São Paulo, a qual Katz comenta: "a arte é síntese, diziam; a obra dos grandes artistas, antigos e modernos, resume uma fabulosa experiência técnica e humana que nós não possuímos nem possuíremos nunca, se

nos limitarmos à imitação formal: é preciso refazer o caminho que eles percorreram.” (KATZ apud FUNDAMENTOS, 1953, p. 21 e 24).

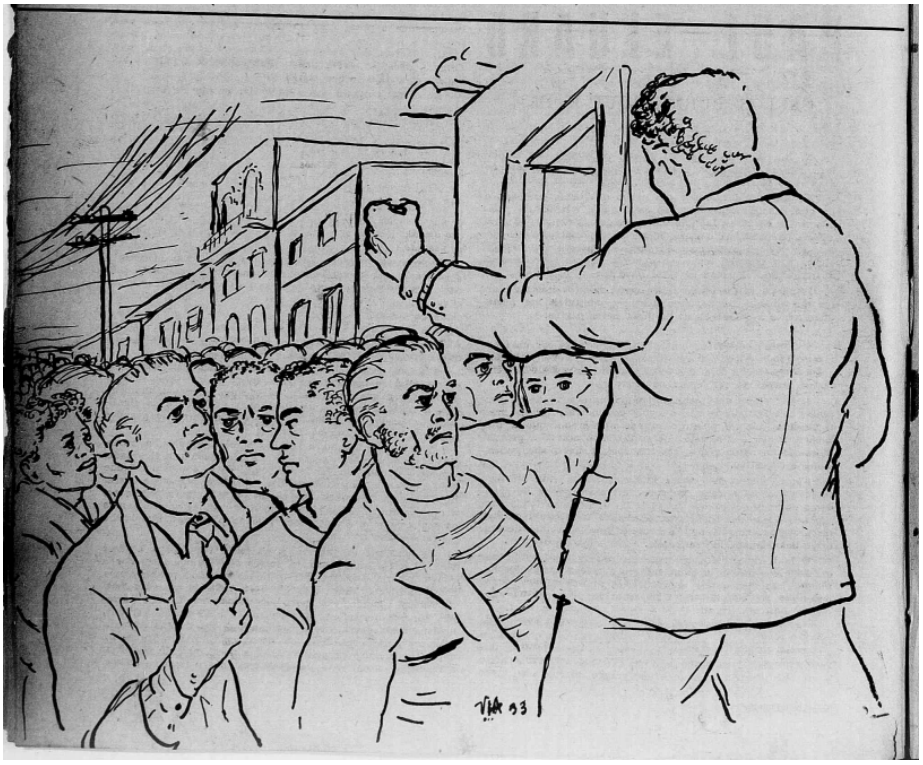


Figura 45: Desenho de Virgínia Artigas. **Fonte**: Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, abril de 1953, p. 14. Hemeroteca Digital.

Figura 46 e 47: Desenhos de Virgínia Artigas. **Fonte**: Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, abril de 1953, p. 28 e 35. Hemeroteca Digital.

Na edição 37, lançada em julho e agosto de 1955, a gravura *Camponesa Morta* (figura 48) de Renina Katz aparece na capa da revista. A gravura será melhor analisada no próximo capítulo, porém outra gravura de Katz aparece nas próximas páginas. *Os Retirantes* (figura 24) é a gravura de Renina que já apareceu em uma edição de *Imprensa Popular*, com o nome de Êxodo. Esta também será analisada no próximo capítulo. Além da gravura, a exposição da artista em Moscou tem um artigo com duas páginas reservadas:

> Renina, que de muito vem trabalhando no sentido de retratar em sua obra a realidade nacional e a situação em que vive o nosso povo, teve oportunidade, desta forma, de mostrar aos soviéticos, não somente sua maestria artística, mas também, as condições, a luta e as grandes esperanças do nosso povo. (VITORIOSA EXPOSIÇÃO, Fundamentos, 1955, p. 23).

A exposição individual contou com cinquenta trabalhos, os quais serviram "para dar ao povo soviético um maior conhecimento da vida do nosso povo, contribuindo para uma aproximação maior entre os povos brasileiros e soviéticos, finalmente para a causa do progresso e da paz." (VITORIOSA EXPOSIÇÃO, Fundamentos, 1955, p. 23). O artigo em

seguida escreve sobre comentários dos críticos soviéticos sobre a produção de Katz, transcrevendo partes em que os críticos elogiam suas gravuras.

Figura 48: Gravura de Renina Katz. **Fonte**: Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, julho/agosto de 1953, p. 1. Hemeroteca Digital.

A revista cultural *Fundamentos* apesar de não possuir a mesma quantidade de ilustrações e fotografias em suas páginas como os periódicos *Momento Feminino* e *Imprensa Popular*, dedica todas as suas edições para a fomentação da cultura progressista e revolucionária. Com diversas críticas à bienal e o movimento modernista, a revista exalta o realismo socialista criado na União Soviética e utilizado como referência para artistas revolucionários chineses, mexicanos e, principalmente, brasileiros. Não alienando-se das opressões ao seu redor sofridas pelo povo, *Fundamentos* reúne cultura e política, demonstrando a função de conscientização que a arte política pode ter.

Podemos observar, então, que os quatro periódicos analisados possuíam o mesmo foco de conscientizar o povo, através de divulgação de congressos e assembleias de trabalhadores e denúncias contra ações opressivas do governo e seus órgãos. Além disso, estimulavam a produção artística revolucionária, ao divulgar imagens criadas por artistas inseridos no ambiente progressista. Apesar de terem diversas semelhanças entre os assuntos divulgados em suas edições, os jornais e revista também se diferenciavam, como por exemplo, comunicavam assuntos mais cotidianos e anúncios, como é o caso de *Imprensa Popular*; proporcionavam artigos e ilustrações direcionados à um público específico dentro

do recorte de classe, como *Momento Feminino* e *Fundamentos*, focados no público feminino e artístico, respectivamente, além de jornais que publicaram apenas sobre assuntos políticos, como *Voz Operária*.

Cada jornal possuía sua própria identidade, porém, continuavam direcionados a um público específico, voltados para uma política progressista e revolucionária. Além disso, também é possível constatar a atenção dada às artistas Renina Katz e Virgínia Artigas, inseridas no ambiente artístico revolucionário, apesar de somente o jornal *Momento Feminino* aprofundar-se em questões de gênero e divulgar em maior quantidade as produções de mulheres artistas.

Compreendemos, assim, que cada um dos periódicos analisados teve sua importante função, cada um em sua maneira e características próprias, na fomentação da política revolucionária, no avanço da consciência de classe, como também no estímulo à cultura e aos artistas que, na época, produziam arte voltada à lutas sociais, além de proporcionar maior visibilidade às artistas Artigas e Katz.

É possível observar que as artistas tiveram suas produções exaltadas e elogiadas, principalmente por seus temas, que estavam relacionados com os temas publicados pelos periódicos. Apesar disso, tanto Renina Katz quanto Virgínia Artigas tiveram suas técnicas criticadas por críticos homens nos jornais. Mesmo tendo sido divulgadas em grande quantidade nas edições dos periódicos e revistas, ainda é uma quantidade pequena de artistas mulheres frente à quantidade de homens artistas divulgados.

CAPÍTULO 3

A PRODUÇÃO ARTÍSTICO-POLÍTICA DE RENINA KATZ E VIRGÍNIA ARTIGAS

Este capítulo realiza uma análise sobre algumas obras das artistas Renina Katz e Virgínia Artigas publicadas na Imprensa Comunista Brasileira com o objetivo de compreender como as produções destas artistas se relacionam com a política e quais lugares ocupam nas narrativas da História da Arte, assim como possíveis leituras de algumas imagens da produção artística dessas mulheres. O capítulo busca compreender parte do legado artístico na contemporaneidade, visto que no capítulo anterior, tratamos da presença dessas artistas na imprensa comunista durante as décadas de 1940 e 1950.

Com a compreensão do contexto histórico do Partido Comunista Brasileiro, assim como o da imprensa vinculada à este; das mulheres no PCB e de artistas mulheres na imprensa comunista, podemos agora assimilar o meio em que Renina Katz e Virgínia Artigas se encontravam durante as décadas de 1940 e 1950. Entendendo também a relação entre arte e política, a referência do realismo socialista para os artistas comunistas brasileiros, assim como influências das gravuras mexicanas, chinesas, e da artista Kathe Kollwitz, o objetivo deste capítulo é analisar com maior profundidade algumas das produções artísticas dessas mulheres.

O capítulo será dividido em três partes: a primeira e a segunda serão sobre Renina Katz e Virgínia Artigas, parte de suas biografias, processos profissionais e artísticos além da análise de imagens de suas produções presentes na imprensa comunista observando semelhanças e diferenças em seus trabalhos. A terceira e última parte é reservada para a investigação da presença destas artistas e suas obras no contemporâneo, como elas aparecem em catálogos, livros sobre arte e nos acervos de museus e galerias.

Sobre Renina Katz é possível encontrar diversas entrevistas realizadas a partir da década de 1990 e os anos 2000, como a de Oliveira (1996), de Radhá Abramo (2003) e Elaine Bittencourt (2008); assim como diversas pesquisas no meio acadêmico como a de Gloria Cristina Motta (2007), Regiane A. Claire da Silva (2009) e a de João Paulo Ovídio (2019), já mencionadas na introdução. Sobre Virgínia Artigas, as pesquisas feitas são mais escassas, foi encontrado apenas o recente livro escrito por sua filha Rosa Artigas (2019).

Além disso, três fontes foram retomadas para a discussão: os jornais *Voz Operária* e *Imprensa Popular* e a revista cultural *Fundamentos*.

Será feita uma leitura de imagens das artistas que estiveram presentes na imprensa comunista, de acordo com as fontes já analisadas no segundo capítulo. A escolha das imagens se deve à sua recorrência em mais de uma edição de um mesmo jornal, ou em dois ou mais periódicos diferentes. Para a análise, utilizaremos os conceitos de leitura de imagens de Alberto Manguel (2001). Além de fazer uma leitura sociológica e social das imagens que serão abordadas.

Compreendemos a importância da leitura das imagens destas artistas para assimilarmos a dimensão que estas gravuras com temas progressistas podem alcançar através de uma análise visual e social, englobando assim, o que Katz e Artigas estão nos mostrando e argumentando através de sua produção artística, além de interpretarmos os possíveis leituras dessas produções no tempo presente. Manguel (2001, p.27) compreende que:

> Quando lemos imagens - de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas -, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável.

Portanto, este capítulo pretende analisar as histórias possíveis narradas por estas artistas em seus trabalhos visuais. Além disso, ao colocarmos as produções das artistas lado a lado, comparando o que estas elaboraram em um contexto de gênero, histórico, social e cultural semelhantes, poderemos assimilar as singularidades e semelhanças de Renina e Virgínia, assim como as particularidades de seus traços, temas e posicionamentos.

Acreditamos necessária uma pesquisa focada em compreender o lugar das mulheres na arte, assim como estudarmos artistas mulheres e suas produções, e como o contexto histórico e social dialoga com suas poéticas. Para entendermos a necessidade de uma pesquisa específica sobre mulheres artistas, especificamente, gravuristas, é necessário compreender que estamos inseridos em um sistema capitalista, patriarcal, racista e heterossexista. Ou seja, existe uma série de privilégios que certos indivíduos - homens, brancos, cis-heterossexuais - usufruem a partir de opressões a outros grupos marginalizados. O sistema de arte brasileiro está inserido nesta dinâmica, o que faz com que ele também usufrua desses privilégios. “As coisas são e como sempre foram, nas artes e em centenas de áreas, estupidificantes, opressivas e desanimadoras para todos aqueles, mulheres entre eles,

que não tiveram a sorte de nascer brancos, de preferência classe média e, acima de tudo, homens." (NOCHLIN, 1988, p. 148). Para entrar nessa discussão, é necessário primeiramente compreender o conceito de sistema de arte:

> [...] "Conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico". Com essa definição é possível apreender a complexidade das estruturas e o dinamismo destes processos, em uma visão sincrônica das variáveis que interferem na produção e na difusão das artes visuais e do seu papel nos contextos históricos. (BULHÕES, 2014, p. 16).

A história da arte ocidental atua diretamente sobre esse sistema, escrita por historiadores que agiram no apagamento de mulheres artistas, sendo assim necessária a apresentação de outras histórias para incluir grupos apartados da narrativa da história de arte hegemônica, como por exemplo, a feminista e a decolonial, que negam ficar presas ao eixo masculino, branco com foco somente na produções realizadas na Europa e nos Estados Unidos. Ou seja, o problema de artistas não serem reconhecidas não é pelo motivo de serem menos capazes, mas sim por participarem de uma instituição excludente que exerce seu apagamento, como argumenta Pollock (1988, p.15):

> A própria história da arte deve ser entendida como uma série de práticas representacionais que produzem ativamente definições de diferença sexual e contribuem para a atual configuração da política sexual e relações de poder. A história da arte não é apenas indiferente às mulheres; é um discurso masculinista, parte da construção social da diferença sexual. Como discurso ideológico, é composta de procedimentos e técnicas pelas quais uma representação específica da arte é fabricada. Essa representação é garantida em torno da figura principal do artista como criador individual.[43]

Ou seja, a História da Arte reproduz as relações de poder presentes dentro do sistema capitalista, racista e patriarcal. É um sistema composto massivamente por homens brancos que muitas vezes não estão interessados em incluir mulheres artistas ou até mesmo compreender o sistema que age na exclusão de artistas femininas no campo da arte.

Um método usado para deslegitimar as artistas mulheres da produção vigente foi desqualificar o que elas eram permitidas a produzir, "as mulheres eram, de fato, essenciais

[43] Tradução nossa. "Art history itself is to be understood as a series of representational practices which actively produce definitions of sexual difference and contribute to the present configuration of sexual politics and power relations. Art history is not just indifferent to women; it is a masculinist discourse, party to the social construction of sexual difference. As an ideological discourse it is composed of procedures and techniques by which a specific representation of art is manufactured. That representation is secured around the primary figure of the artist as individual creator."

para o desenvolvimento da pintura de flores em natureza morta, um gênero muito estimado no século XVII, mas, no século XIX, descartado como um gênero inferior ideal para os talentos limitados de mulheres amadoras." (CHADWICK, 1990, p. 117)[44]. Já que eram proibidas de estudar o corpo humano através de modelos nus, restava pintar natureza morta, por exemplo, e assim, se tornaram pinturas que não eram dignas de serem feitas por um artista "gênio" (homem e branco).

> Estudos anteriores realizados por historiadores e historiadoras da arte feminista apontam que a principal causa de exclusão das mulheres do sistema acadêmico foi, do século XVII até finais do XIX, a impossibilidade de cursarem as classes de modelo vivo. O estudo do modelo vivo era concebido como parte essencial da formação dos artistas, transformando-se em valor supremo, particularmente na academia francesa, vista como um modelo para as demais, incluindo a brasileira. Considerava-se inapropriado que mulheres observassem os corpos despidos. Tal ressalva moral traduziu-se em uma exclusão institucional: as escolas de artes oficiais foram, por muito tempo, reticentes com relação ao ingresso de alunas entre seus quadros. (SIMIONI, 2007, 84).

As mulheres eram proibidas de cursar as aulas de modelo vivo, resultando em uma fuga para temas de natureza morta, e assim, o gênero era diminuído por historiadores por conter uma grande quantidade de mulheres produzindo tais temas. Ainda assim, as artistas que tinham a possibilidade de estar envolvidas com arte também eram as mais privilegiadas, geralmente oriundas de uma classe média e alta, além de estarem próximas de artistas homens o que facilitava o acesso ao estudo da pintura:

> O fato é que a artista mulher, durante muito tempo, teve o seu trabalho legitimado a partir do seu atrelamento ao mundo masculino. O apoio familiar era essencial, principalmente se vinha do meio artístico. A mulher artista foi mais facilmente reconhecida por ser filha de artista, como é o caso de Artemisia Gentileschi, parente de artista, situação de Berthe Morisot, ou amante de artista, condição de Camille Claudel. (ZACCARA, 2017, 26).

Essas proibições e impedimentos de mulheres se tornarem artistas ainda têm repercussão atualmente em que o sistema capitalista e patriarcal ainda é vigente. As pesquisas feministas e decoloniais são muito recentes para conseguirem ser incluídas dentro da história da arte ocidental hegemônica, panorama que vem se transformando paulatinamente. "O debate nas margens apenas se iniciou e a bibliografia é rara, bem como as ações. São ainda escassas, em determinados espaços sociais, as pesquisas e publicações que se voltam para

[44] Tradução nossa. "Women were, in fact, critical to the development of the floral still-life, a genre highly esteemed in the seventeenth century but, by the nineteenth, dismissed as an inferior one ideally suited to the limited talents of women amateurs."

artistas mulheres ou para seu registro." (ZACCARA, 2017, 25). Sendo assim, a ação de mulheres produzirem arte em um sistema que está sempre agindo a favor de inferiorizar e apagar artistas do gênero feminino, é extremamente político. "É também dirigir atenção para as categorias "arte" e "artista", através das quais a disciplina da história da arte tem seu conhecimento estruturado. A produção de objetos de arte é inseparável da produção do poder." (LAMAS, 1997, p. 70). Se torna um ato de resistência aos privilégios que homens brancos de classe média e alta mantêm sobre outros grupos às margens.

Apesar de a partir do século XX observamos uma produção maior realizada por mulheres, no começo do século ainda era escasso se compararmos com a quantidade de homens inseridos como artistas protagonistas no sistema de arte. "Em Porto Alegre, nos anos de 1938 a 1942, a proporção média do número de mulheres expondo em galerias era de 5 para 19 homens" (LAMAS, 1997, p. 70). Além de ainda haver barreiras para a aceitação de mulheres no circuito artístico:

> Recordemos, como exemplo, que as instituições ainda eram em sua maior parte administradas por homens que também compunham a maioria dos júris dos concursos e escreviam os tratados de história da arte e as críticas das exposições. Sempre eclipsadas pelos colegas homens, as mulheres continuaram excluídas dos trabalhos de História da Arte, tendo raramente seu valor reconhecido, ou seu nome preservado. As presenças femininas da primeira metade daquele século foram quase que totalmente ignoradas pela historiografia artística. (ZACCARA, 2017, 30).

Além destes fatores contribuintes para o impedimento da produção de arte por mulheres, existia também uma quantidade de críticas voltadas especialmente à artistas do gênero feminino que não era a mesma em relação aos artistas homens como, por exemplo, as críticas feitas às artistas Katz e Virgínia Artigas, conforme visto no segundo capítulo. Em algumas críticas, escritas por homens, as técnicas utilizadas pelas artistas foram desqualificadas, apesar de concordarem com os temas. Produzir arte dentro de um sistema que tenta de diversas formas restringir, deslegitimar e desprezar sua produção artística, se torna um ato político em que mulheres, ao resistirem essas barreiras, produzem uma arte política mesmo que esta não contenha temas explicitamente políticos. Isso faz também com que seja necessário pesquisas que se direcionam para artistas do gênero feminino, vendo que ainda são poucas ao compararmos com as pesquisas sobre artistas masculinos inseridos na narrativa oficial da História da Arte hegemônica.

3.1 PESSIMISMO DA RAZÃO DE RENINA KATZ

Figura 49: Fotografia de Renina Katz. **Fonte:** Folha de São Paulo.[45]

Nascida no Rio de Janeiro em 1925, Renina Katz fez parte do Partido Comunista Brasileiro e dedicou a produção das décadas de 1940 e 1950 para obras de cunho social em gravura, ilustrando a realidade de grupos marginalizados como camponeses, mulheres e trabalhadores. A artista compreendia a possibilidade de alcance da linguagem gráfica, esta "não nasceu exatamente para ser um objeto de decoração, nasceu com outros propósitos, entre outros o da divulgação." (KATZ *apud* ABRAMO, 2003, p. 289). Katz atuou também como professora na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo por quase trinta anos:

> Na mesma época, fui convidada para ser assistente de Abelardo de Souza, então professor de Composição da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP). Trabalhei com ele até a reforma do ensino na USP. Quando essa disciplina ficou isolada, com o nome de Plástica, assumi - não me lembro exatamente - o segundo ou o terceiro ano. Depois ainda houve mais uma reforma na FAU, e essa cadeira, desmembramento da cadeira de Composição, transformou-se em Programação Visual e teve o conteúdo alterado. Durante todo meu tempo na

[45] Renina Katz. Disponível em <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/50748-renina-katz>. Acesso em 21 de outubro de 2020.

> Universidade, que somou 28 anos e meio, ocupei-me dessa disciplina. (KATZ, 1997, p. 22).

Em 1965, Renina foi convidada para ser professora da Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro, na qual permaneceu por sete anos especificamente na disciplina 'Métodos e Meios de Representação'. Renina Katz foi entrevistada por Maria do Céu Diel de Oliveira (1996, p.100) para sua dissertação de mestrado sobre o processo da gravura e seu encontro com a artista foi descrito poeticamente: "Não há tensão, apenas luz. Renina gesticula e sorri, há graça e algum brilho: "cada uma das imagens oferece um repertório, é como música… se você colocar um título num trabalho é um complemento às vezes contraditório".

Após sua descrição subjetiva e contemplativa, a autora transcreveu as palavras de Katz sobre seu processo com a gravura, iniciado em 1949. Aprendeu gravura em metal com Carlos Oswald, em uma garagem e a xilogravura com o artista Axl Leskosheck, em aulas particulares. Na entrevista, Katz analisou suas influências e comentou que seus professores não chegaram a "propriamente influir na formação de minha imagem. [...] Com eles o trabalho era um laboratório." (KATZ apud OLIVEIRA, 1996, p. 116), por Leskoschek ter características de gravador europeu e Oswald uma visão mais academicista.

A artista comentou brevemente sobre sua produção de cunho político em xilogravura e comentou que: "todas as gravuras que eu fiz nessa época, eram muito desse cunho realista. Nem sei se era muito um protesto, porque depois a gente pode fazer uma certa crítica, mas era uma denuncia. No mínimo, era uma denúncia." (KATZ, 2006). Sobre o período em que produziu as imagens Katz apontou alguns aspectos históricos e políticos:

> Vivia-se o auge do movimento jadnovista. Era toda uma discussão muito complicada à qual aderi parcialmente, porque as teses básicas pareciam extremamente sectárias. Eu nem sempre concordava com os modelos recomendados. Tomar como exemplo o que estava acontecendo na União Soviética não era a coisa que mais me agradava. Preferia muito mais uma pintura ou uma manifestação de caráter expressionista do que aquele realismo meio em banho-maria, requentado, que era o padrão da União Soviética. Por isso, tive muitas brigas e discussões internas. (KATZ, 1997, p. 20).

Ao aderir parcialmente o movimento jadnovista[46] e não concordar inteiramente com a estética e princípios do realismo socialista, Katz dentro de sete anos, em 1956, entrou em crise com seu trabalho:

[46] Movimento do realismo socialista presente durante o governo de Stalin, denominado em homenagem à Andrei Jdanov, ou Zhdanov, conforme é referenciado no primeiro capítulo.

> Na época, interrompi a gravura por razões de dúvidas em relação ao destino do meu trabalho (era uma gravura extremamente comprometida com o realismo social). Foi uma crise global, ideológica, existencial, que fez com que eu encerrasse o ciclo xilográfico. (KATZ apud OLIVEIRA, 1996, p. 102).

Na entrevista com Abramo (2003), Renina analisa sua fase artística focada na xilo e linoleogravura com fortes influências do realismo socialista. Katz acreditava que suas gravuras continham ternura e uma relação afetuosa entre a artista e as pessoas retratadas. Por este motivo, comentou que estas gravuras "não serviam para o que eu queria, elas eram incompreendidas. As pessoas que eram militantes gostavam das imagens sofridas, escuras, achavam que aquilo ainda não estava no ponto." (KATZ apud ABRAMO, 2003, p. 291). Entretanto, observou-se que na imprensa havia um favoritismo entre os artistas pelo realismo socialista otimista, diferentemente do pessimismo que Renina Katz produzia em seus trabalhos críticos, sendo possível observar na crítica presente no segundo capítulo, feita por Fernando Pedreira (1953), com quem Renina se casou em 1951.

No depoimento à Elaine Bittencourt (2008), Renina elaborou melhor sobre sua crise. Comentou sobre uma exposição feita com as obras voltadas para o realismo socialista em um sindicato em São Paulo, o Sindicato dos Metalúrgicos, e como notou que as figuras ilustradas em suas produções eram apenas um tema para os artistas, e o povo não se reconhecia nesses trabalhos. Começou então a se questionar '"É por aí mesmo que a gente tem de ir?", "Será que isso é válido?". Essa reflexão foi necessária porque os artistas faziam arte para atingir uma grande parte da população, o povo. Mas o povo não estava interessado na nossa visão." (KATZ apud BITTENCOURT, 2008, p. 25). E com isso, a artista teve uma "crise composta. Era uma crise política, era uma crise artística e era uma crise existencial, que levou um tempo para decantar, para que eu pudesse achar outros caminhos." (KATZ apud BITTENCOURT, 2008, p. 25), o que contribuiu para seu afastamento da xilogravura e figurativismo. A artista observou:

> Lá pelos anos de 1950, 1960, eu já tinha esgotado esse meu assunto porque percebi que ele poderia ficar viciado, formalista demais. Estava ficando extremamente burilado. Senti que aquilo era um esgarçamento da emoção posta na gravura, e que eu precisava tentar outras coisas. (KATZ apud ABRAMO, 2003, p. 291).

Em seu depoimento para Glória C. Motta (2007), a artista comentou novamente sobre sua crise com a temática social: "Por volta de 1956 comecei a perceber que o tema, o assunto, estava me tornando refém. Era preciso romper com a inércia, ampliar o repertório, o imaginário." (KATZ apud MOTTA, 2007, p. 27). Essa desilusão com seus trabalhos voltados

à uma visão progressista provavelmente se deve a partir da morte de Stalin, que rompeu com seu culto e adoração tão proferidos pelos artistas e comunistas daquela época, devido ao discurso de Nikita Krushchov no *XX Congresso do Partido Comunista da URSS*:

> Em fevereiro de 1956, aconteceu o XX Congresso do Partido Comunista da URSS, quando Nikita Khrushchov proferiu o discurso "Sobre o culto à personalidade e suas consequências", responsável pelo processo de desestalinização da URSS e de denúncias de crimes cometidos no período stalinista. Atribui-se a esse episódio como um dos motivos da crise de Renina Katz, tão comentada nos textos biográficos, compreendida como uma incerteza múltipla, de conteúdo e forma, de política e função social, sendo esse conflito existencial o responsável pelo seu abandono do realismo. (OVÍDIO, 2019, p. 35).

A artista elucida sobre sua crise e o que a levou a abandonar sua produção realista social após o "fracasso" da exposição no Sindicato dos Metalúrgicos, "tudo que eu fazia era ruim… Era muito ruim, eu jogava tudo fora e achei até que ia mudar de profissão, que não dava, tinha acabado, tinha secado, e eu não sabia o que estava acontecendo." (KATZ apud REA, 2000, p. 79).

> Diante do fracasso total, comecei a me questionar do seguinte modo: 'Sou uma artista, de origem burguesa, formação de Escola de Belas Artes, que por circunstâncias várias, morando no pós-guerra no Rio de Janeiro, centro de grande efervescência, movimento estudantil etc. criei uma postura ideológica e quis levar essa postura ideológica para dentro de meu processo artístico. E confundi certas áreas. De repente, me senti querendo mostrar ao povo uma sua imagem. E que não era visão dele. E quando ele recusa esse tipo de visão, percebo que estou impondo a ele uma visão de má consciência burguesa e querendo que ele me dê o endosso e aval para isso. E não me deram. Não deram porque eles não têm nada a ver com isso. (KATZ apud AMARAL, 1984, p. 266)

Katz, ao ver seus trabalhos não atingindo o povo o qual ilustrava, em conjunto com a desilusão do Stalinismo de companheiros e companheiras comunistas, entrou em crise com sua produção realista socialista, considerando-a uma pretensão juvenil, de má consciência burguesa, não sendo possível atingir seu objetivo, ao representar o povo trabalhador em suas gravuras, de atingi-los com um reconhecimento em sua produção.

Em 1956, Renina produziu gravuras em metal ilustrando o romance *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, que consiste em poemas sobre a história de Minas Gerais e a Inconfidência Mineira. As ilustrações "tinham muito a ver com o texto, não só o texto poético de Cecília, mas também com a própria História, que era a base do *Romanceiro*" (KATZ apud OLIVEIRA, 1996, p. 103). Porém, não conseguiu produzir o suficiente de acordo com seu objetivo, por motivos de direitos autorais:

> Em 1956 ganhei o livro, adorei, e quis ilustrar. Eu queria fazer um álbum pequeno, com umas vinte gravuras e uma tiragem também pequena, porque eu sabia que seria um processo complicado, já que eu mesma iria imprimir. Mas não deu certo porque a família de Cecília Meireles não permitiu. Então coloquei tudo numa pasta e fui fazer outra coisa. Não ia dar certo, a resistência era grande.

Em 2004, o livro com as ilustrações foi finalmente publicado, após 50 anos. O amigo de Renina, Elsio Motta, restaurou as ilustrações que a artista tinha feito, após isso, José Mindlin se tornou o guardião da coleção e impulsionou a publicação. A partir de 1970, Renina voltou-se para a litografia, trabalhando muito com cores, e reduzindo seu realismo e figurativismo. Apesar disso, a artista, de outra maneira, continuou com suas denúncias contra repressão em suas gravuras, desta vez focando nas cores e formas geométricas mais que no figurativismo da imagem:

> Houve um momento, quando a repressão política foi muito violenta entre 1969 e 1970, no qual minhas gravuras continham muito preto, branco e vermelho. Eram extremamente dramáticas, embora não tivessem a mesma direção das gravuras de denúncia, da xilogravura dos anos 50, e também não eram tão figurativas. Alguns elementos eram insinuações metafóricas, nada mais do que isto, e no entanto, estas cores tinham alguma coisa de simbólico, com conteúdos claros. (KATZ apud OLIVEIRA, 1996, p. 104).

Katz comenta sobre seu processo, o qual não identifica diferentes etapas e fases que precedem seu fazer, ao passo que vai "desenhando, construindo, organizando e corrigindo a imagem."(KATZ apud OLIVEIRA, 1996, p. 105). Porém, comenta a importância do controle do processo do trabalho e a organização da imagem. Sobre temas e títulos, a artista observa: "eu procuro não reforçar nada verbalmente, para que não vire uma ilustração e não seja uma legenda." (KATZ apud OLIVEIRA, 1996, p. 107). Katz elabora sobre formas, sombras e abstração:

> A projeção de qualquer coisa - uma sombra - já define uma forma, pela presença ou pela ausência. A formação de qualquer coisa - até vapor -, qualquer coisa que se organiza e organiza o espaço, já determina relações que vão gerar uma visualidade concreta. Chamar de pintura abstrata é um equívoco total, pois se tem cor, forma, espaços cheios e vazios, então ela existe, ela tem matéria, não é? (KATZ apud OLIVEIRA, 1996, p. 110).

Em sua entrevista com Bittencourt (2008), a artista critica novamente a utilização da palavra *abstrato* para descrever sua produção: "Quando o artista dá uma pincelada, onde é que está o abstrato? Está lá a pincelada. Há uma concretude como em qualquer outra coisa. [...] Trata-se de uma estrutura gráfica e pictórica que cria uma imagem. Então, onde é que está a abstração?" (KATZ apud BITTENCOURT, 2008, p. 27). Katz também observa

problema na categorização da palavra realista e figurativo, já que a arte “abstrata” também cria figuras. “A experiência óptica e visual de cada pessoa é que vai fazer com que ela se projete naquele trabalho e faça a sua interpretação, sem esquecer que o ambiente e a cultura têm seu peso.” (KATZ apud BITTENCOURT, 2008, p. 29).

Figura 50: *Grama* - Litografia feita em 1985. **Fonte:** Elaine Bittencourt (2008).

A artista analisa seu processo com a gravura em comparação com aquarela, enquanto a gravura é um ritmo contínuo, a aquarela é um ritmo diferente, precisando parar e voltar frequentemente. Ela comenta então seu processo em um ateliê coletivo:

> Tenho que fazer a primeira matriz, a segunda, a terceira, a quarta e a quinta sem interrupção, porque o impressor não pode ficar parado e eu não posso prender as matrizes, pois tem um outro artista esperando a pedra litográfica. [...] Agora, no processo de impressão, sim: quando começo a trabalhar com a cor, por vezes fico um dia inteiro para chegar à modulação que imagino ser a ideal. E na hora da impressão, a prova tem que conferir com aquilo que imaginei, e isto nem sempre acontece. (KATZ apud OLIVEIRA, 1996, p. 112).

Ao falar sobre sua relação com o mercado de arte, analisa: “não sei se estou andando na contramão do mercado ou se é ele que me deixa meio de fora.” (KATZ apud OLIVEIRA, 1996, p. 113). Apesar de vender seus trabalhos regularmente, Katz comenta que nunca esteve

no ápice do mercado da arte. “As galerias não se interessam muito pelo que eu faço, porque não rende. O que faço não é caro. Gravura é barato.” (KATZ apud REA, 2000, p. 84). Na entrevista com Bittencourt (2008), elabora um pouco mais, especificando que não possui agente, e que nunca fez sucesso no mercado da arte pois nunca se empenhou. “O tempo que levo fazendo uma gravura é longo. Por isso é que não sou uma artista de mercado, nem posso ser. E como a gravura é uma coisa a que ninguém dá a menor confiança porque acha tudo uma bobagem, fico caminhando pelas bordas, pelas margens.” (KATZ apud REA, 2000, p. 83). Apesar disso, sempre fez exposições.

Renina menciona suas influências: Kathe Kollwitz, Leopoldo Mendez e Kubin, assim como estudou a cor nas obras de Velásquez, Cézanne, e a questão do tempo com Degas. Com isso, em sua relação como professora com o aluno, discorre: “no momento que um aluno tiver alguma coisa parecida com a sua, você errou em algum lugar, pois o que você tem para ensinar a ele são outras coisas e não a forma, um estilo.” (KATZ apud OLIVEIRA, 1996, p. 116).

A artista então comenta: “Não parei de fazer gravura até hoje! A minha paixão é interessante, pois ela não se esgotou ao longo de todos estes anos.” (KATZ apud OLIVEIRA, 1996, p. 103). Porém, em 2008, na entrevista com Elaine Bittencourt, a gravurista constata que, desde 2005, não produz mais gravuras, apenas aquarelas. Pode ser pelo motivo da gráfica em que a artista trabalhava, Ymagos, ter parado de trabalhar com a impressão de litografias nos anos 2000.

Na entrevista de Radhá Abramo (2003) com Renina Katz, o texto segue uma trajetória menos poética em relação à entrevista de Maria do Céu Oliveira (1996), tendo um segmento padrão jornalístico, com as perguntas da entrevistadora seguidas pelas respostas da entrevistada. No começo da entrevista, Katz elabora sobre a criação artística e o processo do artista, como o seu pensamento é visual e não verbal: “eles não pensam a cor vermelha pela palavra, pensam-na como uma sensação luminosa.” (KATZ apud ABRAMO, 2003, p. 288).

A artista analisa a gravura e o processo de gravação atrelado aos processos de reprodução e multiplicidade, fatores determinantes para divulgação. É possível sentir um carinho em suas palavras sobre o processo da gravação: “ela envolve o ato de gravar, o sulco, o movimento da mão e o conhecimento, que implicam processos químicos.” (KATZ apud ABRAMO, 2003, p. 289), além de observar que os acidentes que ocorrem ao produzir uma gravura podem ser benéficos à imagem. Katz comenta sobre a técnica:

> Depois, existe o desenvolvimento, esse cuidado, essa aproximação. É uma relação de intimidade. O uso adequado da técnica para isso é fundamental. E, se não se domina o meio, não se faz nada. Se você tem um pincel e uma tinta ainda pode arriscar, mas na gravura é diferente. Deve-se saber que o riscado à esquerda sai à direita, que tipo de ácido é melhor para isso ou aquilo, que um sulco errado não volta etc. (KATZ apud ABRAMO, 2003, p. 289).

Após sua produção figurativa em xilogravura, a artista seguiu seu trabalho experimentando com pintura e litografia. Comenta sobre uma crítica à sua exposição de pinturas, feita por Arnaldo Pedroso Horta, que começou o texto criticando suas gravuras produzidas nos anos entre 1940 e 1950, porém Renina afirma que o crítico realmente compreendeu sua produção, comentando sobre seus trabalhos terem se tornado mais leves. Katz então observa o peso do papel do crítico, podendo ser decisivo para uma artista. A gravadora aponta outra exposição de pinturas, em 1970, em que sentiu saudades de produzir gravuras, porém não gostaria de voltar à xilogravura, então começa a explorar a litografia, "porque das técnicas é a mais pictórica." (KATZ apud ABRAMO, 2003, p. 293).

Renina Katz trabalhou como professora de gravura no Museu de Arte de São Paulo, no lugar de Poty Lazzarotto, dando aulas de litografia, porém trabalhava apenas com preto e branco. Continuou produzindo suas litografias e experimentando com cores em uma gráfica comercial criada por Élsio Mota. A artista elabora sobre a técnica: "A litografia tem uma coisa aproximativa com um dos processos de que gosto muito: a aquarela e a pintura feita sobre papel". (KATZ apud ABRAMO, 2003, p. 294), a possibilidade de trabalhar com a transparência de luz e sombras fez parte de seu encanto pela técnica.

Katz entrou na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em 1947, na qual criou uma amizade com Poty, o qual disse que a artista deveria se aventurar na técnica de gravura em metal, porém, com um comentário sexista a desafiou: "Mas argumentou que não sabia se eu iria aguentar, porque não era coisa para mulher. Ele era provocador e eu disse que iria tentar." (KATZ apud ABRAMO, 2003, p. 295). Trabalhou gravura em metal com Lazzarotto e Carlos Oswald em um ateliê do jornal *O Globo*. Em 2002, fez uma exposição de vinte peças de água-forte.

A artista elucida sobre o percurso da gravura no Brasil, iniciando por Raimundo Cela, do Ceará, na década de 1930. Menciona também a importância de Lívio Abramo e Osvaldo Goeldi para a gravura brasileira, e na década de 1940 o trabalho essencial de Carlos Scliar

com a criação do Clube da Gravura em Bagé e sua influência para a inauguração de outros clubes:

> Ele havia convivido com os mexicanos, com o Ateliê de Artes Gráficas, dirigido por Leopold Mendez, que tinha a intenção de usar a gravura com esse sentido que você falou, de abertura, de divulgação. Scliar era amigo de Mendez e tomou aquela experiência como um paradigma. Podia até ser regionalismo, mas para salvar algumas visões do Brasil, daquela região, onde ele nasceu, esse clube foi notável. Essa tendência contaminou outros artistas e depois fizemos um pequeno núcleo em São Paulo, com Mário Gruber, Luís Ventura e Otávio Araújo. (KATZ apud ABRAMO, 2003, p. 298).

Entretanto, Katz afirma que os artistas criadores do Clube de Gravura de São Paulo não tinham "a competência administrativa do Carlos Scliar. Não deu nem tempo de divulgar que havia o clube. Tiramos duas gravuras e pronto, não deu mais." (KATZ apud BITTENCOURT, 2008, p. 23). Apesar do clube ter sido divulgado em duas edições do periódico *Imprensa Popular*, como visto no capítulo anterior, acabou não seguindo em frente com suas produções.

O livro da jornalista Elaine Bittencourt (2008) sobre Renina Katz também elabora uma entrevista mais formal e jornalística como a de Radhá Abramo (2003). O livro conta com uma apresentação breve sobre a artista, em seguida sua entrevista, suas obras e uma linha do tempo de suas exposições. Além de sua formação artística na ENBA e em ateliês de gravura, Bittencourt (2008) complementa o início da formação política da artista em movimentos estudantis, sendo representante do Diretório Central dos Estudantes (DCE) em sua escola, além da União Metropolitana dos Estudantes e na União Nacional dos Estudantes (UNE).

Em 1951, Renina mudou-se para São Paulo, onde "costumava visitar a Estação do Norte para desenhar os imigrantes nordestinos que chegavam fugindo de mais uma grande seca na região, que originou a série *Retirantes*." (BITTENCOURT, 2008, p. 9). A jornalista aponta a crise criativa de Katz, em 1956, após a aproximação política da União Soviética com os Estados Unidos e a morte de Getúlio Vargas, o que fez com que Renina se distanciasse de sua arte próxima do realismo socialista, se aventurando nas cores e formas pictóricas com a litografia e pintura. Apesar disso, a artista elabora sobre sua paixão pela linguagem gráfica, a técnica e suas características únicas:

> Os acasos que acontecem com a gravura são imediatamente transformados em uma experiência para os próximos trabalhos. A gravura também exige uma dedicação integral, porque não favorece as correções. Errou, acabou. E tem um procedimento

> que eu acho fascinante, principalmente a gravura em metal, que é qualquer coisa meio alquímica. (KATZ apud BITTENCOURT, 2008, p. 18).

Renina esclarece sua afinidade com temas sociais, e sua inserção no ambiente artístico político, envolvida pela sua admiração aos expressionistas, em especial Kathe Kollwitz. Katz observa sua afinidade com a gravura japonesa, diferente da chinesa, que de acordo com a artista não tinha o mesmo peso. Para ela, "Mao Tsé-Tung precisava de ilustrações compatíveis com seu discurso político, e a gravura cumpria esse papel." (KATZ apud BITTENCOURT, 2008, p. 21), porém elucida que os chineses tinham mais tradição com a pintura, e a figura humana não era tão presente em seus trabalhos.

A artista declara que não tinha interesse em "fazer da gravura um instrumento de proselitismo." (KATZ apud BITTENCOURT, 2008, p. 23) e então avalia sua produção inspirada no realismo socialista:

> Eu comecei desenhando os camponeses e os retirantes do grande êxodo provocado por uma grande seca no Nordeste, em 1956. Sendo carioca, eu também observava a favela - você sabe que qualquer bairro do Rio de Janeiro está sempre encostado em uma. Ou seja, a exclusão também era um tema. Uma coisa curiosa é que eu fazia esses trabalhos com o foco nas mulheres e nas crianças. (KATZ apud BITTENCOURT, 2008, p. 23).

Katz, diferente de diversos artistas e intelectuais comunistas nas décadas de 1940 e 1950, que dedicaram diversas páginas da imprensa comunista para criticar a Bienal de São Paulo, acredita que esta, mais aberta e internacional que, por exemplo, a Semana de Arte Moderna, "foi importante não só para a formação do artista, mas para a formação do olhar do público." (KATZ apud BITTENCOURT, 2008, p. 27).

Renina elabora sobre sua passagem da xilogravura e o preto e branco para a litografia e sua relação com as cores, observando os artistas que utilizou como referência, como Diego Velásquez, já mencionado antes, e Frank Stella. A artista elucida o seu uso de preto e vermelho:

> Para revelar as minhas preocupações daquele momento, o preto era importante, porque é uma cor impactante. Eu costumava dizer: "O preto não distrai. E o vermelho tem força para dar um foco." [...] A série *O Vermelho e o Negro*, por exemplo, é posterior, de quando eu começava a fazer litografia. E também há Os *Cárceres*, na qual também aparece o vermelho.
> Na faculdade estudei pintura. Isso indica que a cor na minha formação tem importância fundamental, mesmo tendo trabalhado com o preto e o branco. Para mim o preto é cor. (KATZ apud BITTENCOURT, 2008, p. 30).

Além disso, constata sua relação com a transparência e luz em seus trabalhos, e como conseguiu produzir uma interlocução entre a aquarela e a litografia através dessa relação e característica pictórica da técnica gráfica, e comenta sobre as críticas recebidas ao começar a trabalhar com litografia: “No Brasil existe um preconceito contra a gravura. E como a lito não tem nem sulco, nem relevo, então não é gravura, é outra coisa, é reprodução. Só que ninguém sabe o que é reprodução. [...] Ainda existe resistência a algo que as pessoas desconhecem.” (KATZ apud BITTENCOURT, 2008, p. 33)

Estas entrevistas elaboradas em diferentes anos retratam um panorama sobre as visões de Renina Katz e o desenvolvimento de sua poética, além de abordar brevemente sua vida e suas realizações enquanto aluna, professora, militante e artista. Além disso, temos melhor compreensão em sua produção influenciada pelo realismo socialista, assim como sua crise e desilusões com esses trabalhos e sua possibilidade de atingir as pessoas ali retratadas.

Com o contexto histórico sobre a artista, assim como seus apontamentos sobre seu processo artístico, podemos analisar suas obras com maior aprofundamento sobre a técnica e sua poética, relacionada com a época em que produzia xilogravuras com temas sociais, presentes nas edições da imprensa vinculada ao Partido Comunista Brasileiro.

Figura 51: *Morte no laranjal,* Renina Katz. 1948-1956. xilogravura. 13x22cm. **Fonte:** Acervo do Museu de Arte Brasileira. São Paulo.

A gravura, que aparece como capa da 37ª edição da Revista *Fundamentos* e na 1768ª edição do jornal *Imprensa Popular,* em 1956. Esta gravura possui um maior detalhamento que as outras gravuras de Katz presentes na imprensa comunista. As linhas feitas por goivas são mais finas, criando uma iluminação mais detalhada e com maior tracejado. Em primeiro plano, está presente a camponesa morta, assim como o cesto e as laranjas caídas. No fundo, vemos o laranjal, diversas árvores com laranja, montanhas, um lago, nuvens e acreditamos que o sol, devido à iluminação da figura e do chão.

Com o título da imagem após se tornar parte do álbum de gravuras *Antologia Gráfica*, *Morte no Laranjal*, temos o conhecimento de que a artista queria ilustrar a morte de uma trabalhadora do campo, assim como na própria imagem, pela mulher estar deitada de olhos abertos, com laranjas caídas em sua volta, como se tivesse as derrubado da cesta que estava segurando em sua queda. Seu título quando divulgado nos periódicos, entretanto, era *Camponesa Espanhola Morta*. Porém, por não estar registrado o fator que levou à sua morte, Katz deixa o trabalho da dedução do que ocorreu ao espectador.

As condições do trabalho no campo são, em sua maioria, precarizadas, por falta de cumprimento da legislação trabalhista, o que faz com que os trabalhadores rurais sofram com "falta de condições mínimas de segurança nos locais de trabalho, os processos de expulsão de trabalhadores de áreas por eles ocupadas, por vezes há gerações, as condições adversas do trabalho feminino, a exploração do trabalho infantil." (MEDEIROS, 1996, p.128). Com esta inexistência de direitos trabalhistas direcionado ao campo, camponeses acabam muitas vezes sendo vítimas de trabalho escravo, o que faz com que sua saúde fique precarizada através dessa violência, o que pode ser um motivo para a morte de trabalhadores rurais.

É possível observar que a violência direcionada ao campo não é recente no Brasil. Desde a colonização europeia, o tratamento violento para com os trabalhadores do campo sempre esteve presente, sendo uma característica do colonialismo, como Leonilde Servolo de Medeiros (1996, p.130) irá observar:

> A violência como forma de tratamento dos trabalhadores do campo é parte integrante do chamado padrão tradicional de dominação na história brasileira. Os massacres indígenas para permitir a apropriação das terras por eles ocupadas, a escravidão negra, a subordinação dos homens "livre e pobres", as formas de controle freqüentemente denunciadas pelos colonos europeus que vinham trabalhar nas lavouras de café e que encontravam nas queixas a seus consulados uma saída alternativa para provocar uma reordenação nas relações de trabalho, foram algumas das expressões da violência no meio rural.

Acreditamos, então, que Renina Katz, ao ilustrar a imagem de uma camponesa caída em meio ao laranjal, seu local de trabalho, remete às violências sofridas, direta ou indiretamente, por essa trabalhadora. É necessário também um recorte de gênero na análise dessa obra, pelo fato da artista ter escolhido retratar uma mulher. Sendo assim, são abordadas questões diferentes e mais específicas, por estarmos inseridos em um sistema patriarcal que predomina a opressão do homem sobre a mulher.

Em relações conjugais, "o exercício do poder ocorre de forma diferente e, é desigualmente valorizado entre os sexos. Assim, muitas mulheres, especialmente, as que residem em áreas rurais, [...], ocupam posições subalternas na hierarquia familiar. (COSTA; LOPES; SOARES, 2015, p.165). Na relação de poder, as mulheres ocupam uma posição inferior, de submissão ao homem.

> [...] a violência contra as mulheres rurais, na representação dos participantes e sob a ótica das relações homem-mulher, mostra a permanência e a manutenção do poder do homem. Isso revela que a violência contra as mulheres, nesse contexto, pauta-se na permanência das assimetrias de poder, em que a desigualdade e a exclusão para as mulheres são explicadas pelas diferenças físicas, sexuais e biológicas, justificando-se a natureza da sujeição feminina pela sua "funcionalidade" social. Tal constatação é reproduzida cultural e ideologicamente, e na "permanência inconsciente" das práticas profissionais. (COSTA; LOPES; SOARES, 2015, p.164).

Observamos também que mulheres podem sofrer violências físicas diferentes de homens, além de provocadas por estes. Por isso, além de ter a opressão social de ser uma trabalhadora do campo, que desde a colonização são trabalhadores perseguidos, também existe a questão de ser mulher e estar presente a opressão de gênero.

Compreendemos a atenção da artista dada à questão de gênero ao retratar uma mulher e às opressões sofridas por trabalhadoras do campo. Além de ilustrar mulheres, Katz também representou diversas vezes crianças em situações de opressão e miséria, como veremos na gravura *Os Retirantes* a seguir.

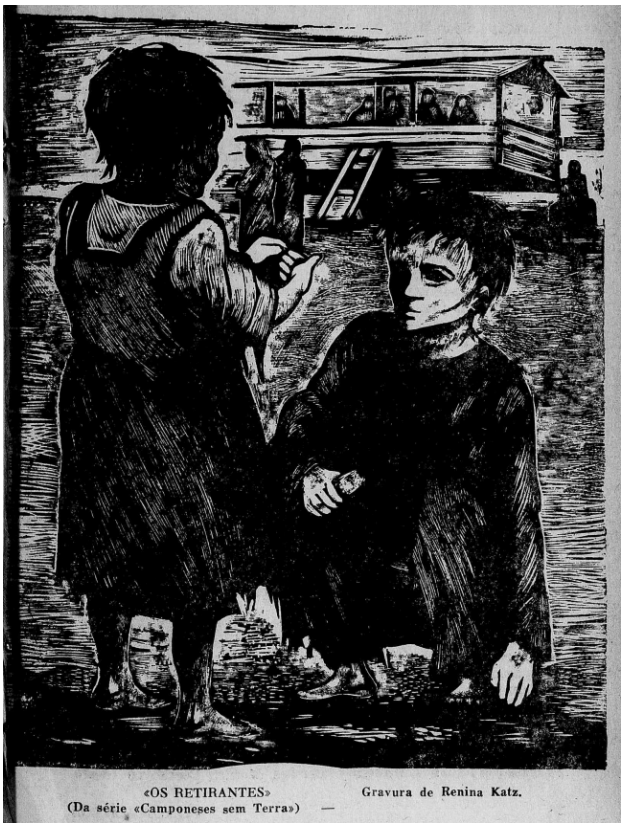


Figura 52: *Os retirantes*. Gravura de Renina Katz. **Fonte**: Revista Cultural Fundamentos, São Paulo, julho/agosto de 1953, p. 28. Hemeroteca Digital.

Nesta gravura, as crianças são o foco da imagem, localizadas no centro e em primeiro plano. No fundo, está presente o que parece ser um caminhão carregando passageiros, uma forma de transporte comum durante o êxodo rural. A imagem conta também com traços e cores características da xilogravura, predominando as sombras, o que constitui um tom melancólico. A criança que está de frente possui uma expressão triste, enquanto a de costas tem todo seu rosto sombreado. Suas roupas são retalhadas, predominantemente nas sombras, com pouca iluminação. Renina Katz em depoimento ao documentário da TV Cultura (1998), comenta sobre suas gravuras retratando os retirantes:

> Eu quando estava aqui na estação desenhando e fazendo uma série de croquis para uma série que eu chamei "Retirantes" e depois eu acrescentei um título "Camponeses Sem Terra" era um mar de perplexidade, era um certo espanto. Essa série toda do começo dos anos 50, foi aquela coisa assim, perturbadora do grande êxodo. Veio pra São Paulo, a procura do Sul maravilha, e era uma situação social realmente especial, diferenciada. (KATZ, 1998).

A gravura faz parte da série *Camponeses Sem Terra* de Katz, que produziu no começo da década de 1950, quando ia para a estação ferroviária de São Paulo e observava os

retirantes. O Brasil, a partir da década de 1930, contou com um grande êxodo rural, devido à falta de direitos aos trabalhadores do campo. Apesar de Vargas ter criado o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e com isso "leis como salário mínimo, licença maternidade, férias remuneradas, aposentadoria por tempo de serviço, e diversas outras que davam maior sustentação aos trabalhadores nacionais" (COELHO, 2012, p. 41), estas leis eram apenas para os trabalhadores urbanos, deixando de lado os camponeses. Com isto, houve o êxodo, com trabalhadores rurais do interior viajando para centros urbanos como São Paulo, para conseguirem trabalhos com maiores direitos trabalhistas. Porém, ao chegar nestes centros, não eram empregados, passando a viver na pobreza. Além disso, uma grande parte destes trabalhadores rurais eram nordestinos, que migravam para os centros urbanos devido à seca nos sertões do Nordeste.

> É um processo sócio-histórico produzido por fatores econômicos, sociais e climáticos decorrentes da industrialização e globalização da economia, a ineficiência das políticas públicas de convivência com o semiárido, a busca por trabalho formal e a alienação das populações rurais, em especial os jovens, pela atração da vida urbana, a ideologia predominante do individualismo e consumo do sistema capitalista no interior do cotidiano urbano observado por Araújo (2000, p. 01). (SILVA, 2015, p. 60).

Ou seja, devido à falta de políticas públicas para trabalhadores rurais, que viviam no interior e nos sertões, houve um movimento em massa em direção às cidades, o que resultou em uma "aglomeração dessas populações nos centros urbanos, contribuindo para o crescimento populacional desordenado, resultando no surgimento de favelas urbanas e moradias em áreas de risco." (SILVA, 2015, p. 60). Renina Katz ilustrava estas pessoas, dando atenção a um grupo que era renegado e marginalizado pelo governo brasileiro.

Podemos observar o trabalho da artista em ilustrar o proletariado, no caso destas duas imagens, da área rural, de uma maneira realista e crítica, demonstrando a realidade das opressões que envolvem os trabalhadores inseridos em uma sociedade capitalista. É possível constatar o pessimismo da artista em relação à tratar sobre estes temas. Sua escolha de composição e iluminação para as gravuras faz com que tenham um tom de melancolia e tristeza, o que aproxima o espectador do sentimento de violência, opressão e mazelas sofridas pelos protagonistas das imagens.

3.2. OTIMISMO DA VONTADE DE VIRGÍNIA ARTIGAS

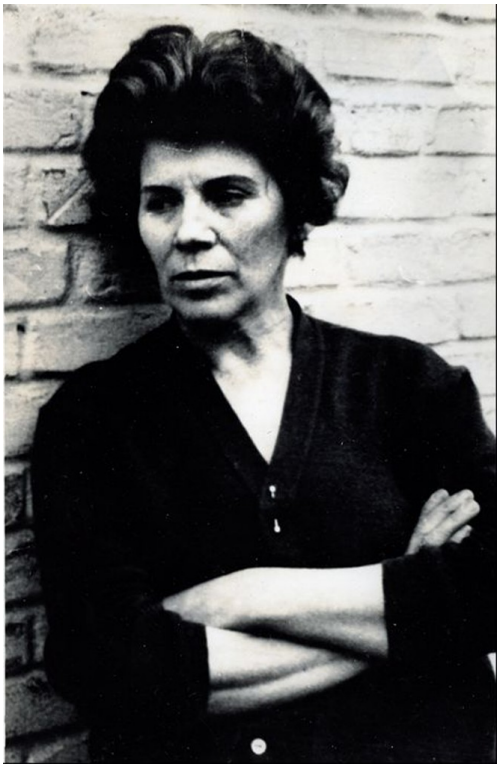


Figura 53: Fotografia de Virgínia Artigas. **Fonte:** Gazeta do Povo.[47]

Diferente de Renina Katz, Virgínia Artigas é uma artista ainda pouco pesquisada no meio acadêmico. Apesar de estar muito presente com seus trabalhos divulgados na imprensa comunista das décadas de 1940 e 1950, sua memória em pesquisas se tornou escassa. Assim, sua filha Rosa Artigas (2019) escreveu um livro sobre sua mãe, o qual contém um acervo de obras de Artigas, além de contos extremamente sensíveis e delicados sobre sua vida, sua família, seu romance com o arquiteto Vilanova Artigas e alguns acontecimentos específicos de suas memórias que Virgínia contava para a filha.

Artigas, que antes era Camargo, nasceu em 1915 no interior de São Paulo. Foi abandonada pelo seu pai, junto de sua mãe e seus outros 7 irmãos. Com isso, sua mãe trabalhava como costureira para conseguir providenciar comida para sua família. Sua família precisava se mudar muitas vezes durante sua infância por não ter condições de pagar o aluguel, morando principalmente em bairros periféricos e rurais.

[47] Casa Vilanova Artigas abre mostra e inaugura bistrô. Disponível em <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/artes-visuais/casa-vilanova-artigas-abre-mostra-e-inaugura-bistro-d9lbb9lkccczk4qbz24g3bmok/>. Acesso em 21 de outubro de 2020.

Com 22 anos, Virgínia cursou um curso de desenho ministrado por Antonio Rocco, pintor italiano e "no ano seguinte, começou a frequentar o Curso Livre com modelo-vivo, da Escola de Belas Artes de São Paulo, onde entrou em contato com Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Clóvis Graciano, Mário Zanini e Francisco Rebolo, entre outros." (ARTIGAS, 2019, p. 13). Além disso, também estudou nos ateliês do Edifício Santa Helena. Sobre as exposições de Virgínia, Rosa Artigas elabora:

> Em 1944, realizou sua primeira exposição individual na Livraria Brasiliense, recém criada por Caio Prado, Monteiro Lobato e Arthur Neves, que funcionava na Rua D. José de Barros. [...] Ainda em 1944, Virgínia participou da "Exhibition of Modern Brazilian Painting" [Mostra de Pintura Moderna Brasileira] na Royal Academy of Art, em Londres, exposição coletiva que reuniu setenta artistas modernos brasileiros em solidariedade à Força Aérea Britânica. Virgínia integrou a mostra coletiva do X Salão de Artes Plásticas, na Galeria Prestes Maia, em 1946, com o trabalho "Composição" que recebeu a Medalha Mário de Andrade. Ainda em 1946, participou da mostra "Seis Novos", ao lado de Maria Leontina, Lothar Charoux e outros. Nessa época, atuou na criação do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo e se ligou aos movimentos populares contra a ditadura do Estado Novo. Filiou-se ao Partido Comunista em 1945. (ARTIGAS, 2019, p. 14).

Além destas exposições, participou do 1º Salão Baiano de Belas Artes, em Salvador, na ala dos modernos (no qual recebeu uma menção honrosa pela obra "Meninos") e do XIII Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos, em São Paulo." (ARTIGAS, 2019, p. 14). Em 1969 e 1977 expôs individualmente em São Paulo, na Galeria Azulão. Com a ditadura militar, Virgínia produziu nas sombras, "voltou a criar cartazes e desenhos para as campanhas de anistia aos presos políticos, contra a tortura e em prol do movimento feminista. Parte deste trabalho só foi reconhecido recentemente, em publicações sobre a história da resistência ao regime militar no Brasil." (ARTIGAS, 2019, p. 15).

Rosa Artigas também se dedica a tratar sobre a relação de Virgínia e de sua família com a religião. Diferente de sua mãe e algumas de suas irmãs, Virgínia não era religiosa. Apesar disso, tinha interesse na religiosidade e na relação que as pessoas tinham com esta. Porém, teve fé em outros lugares, como "a chegada inevitável do socialismo e a vitória da classe operária. Com o passar dos anos, essa sua fé arrefeceu e se transformou no sonho que alimentou sua arte." (ARTIGAS, 2019, p. 102). Também costumava ler cartas de tarot, sem levar muito a sério, além de ter amigos pais e mães de santo.

O livro conta a relação de Virgínia Artigas com a política, e como esta estava entrelaçada com sua arte. Virgínia e seu marido Vilanova Artigas eram artistas militantes de esquerda, e em 1946 ela "participava de grupos organizados em sindicatos no Brás, região

ativa no movimento operário desde o início do século XX. Eram os primeiros atos organizados para a arregimentação de futuros militantes do Partido Comunista." (ARTIGAS, 2019, p. 115). Comemorando a anistia de Luiz Carlos Prestes, símbolo do comunismo brasileiro, Virgínia produziu seu retrato, após trabalhadores militantes do Brás encomendarem com a artista para servir de cartaz para os atos.

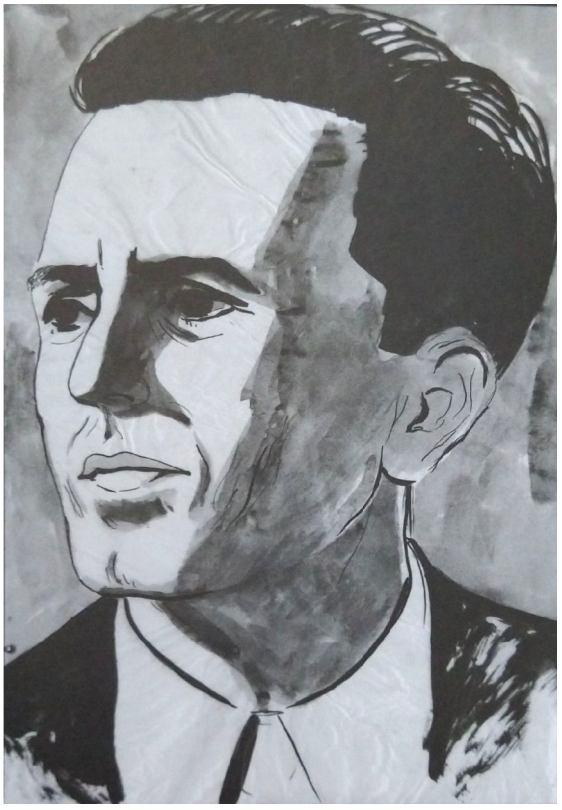


Figura 54: Croqui para retrato de Luís Carlos Prestes. Virgínia Artigas, desenho com tinta nanquim. 33x23cm. 1945. **Fonte:** Rosa Artigas (2019).

A campanha *Panela Vazia* foi liderada pelo movimento feminino em São Paulo, em 1953, na qual Virgínia fez o cartaz para a convocação da passeata, que era "um desenho em nanquim com o texto escrito em letras vermelhas. Foi impresso aos milhares, em papel jornal, e espalhado por toda a cidade." (ARTIGAS, 2019, p. 127). No estudo para o cartaz, a imagem é composta por mulheres em primeiro plano. A mulher central empunha uma panela com a mão esquerda, em um ato de resistência. A seu lado, uma jovem mulher, com feição quase infantil, carrega uma criança que ao parecer assustada, se agarra ao seu pescoço. Entre os olhos e o nariz da figura feminina principal, há um forte contraste de luz e sombra, marcando o semblante com misto de raiva e força. O lado direito do rosto possui uma sombra

bem marcada, coincidindo com o tom escuro da blusa, da panela e com a multidão que se aglomera ao fundo da imagem. Na ilustração utilizada como cartaz, o contraste de luz e sombra é mais sutil, causando menos força na expressão do rosto da figura principal que empunha uma panela com a mão direita. O desenho foi publicado na edição 280 do periódico *Voz Operária*, lançada em 25 de setembro de 1954. Apesar do desenho não ser creditado à artista, é possível verificar a autoria a partir do seu estudo para a realização do cartaz.

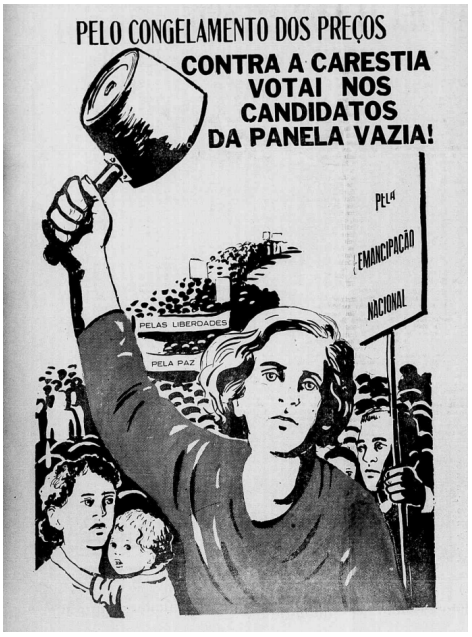


Figura 55: Estudo para o cartaz do movimento *Panela Vazia*. Virgínia Artigas, desenho com tinta nanquim, 50x35cm, 1953. **Fonte:** Rosa Artigas (2019).

Figura 56: Desenho de Virgínia Artigas pelo congelamento dos preços. **Fonte:** Jornal *Voz Operária*, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1954, p. 14. Hemeroteca Digital.

Virgínia também ilustrou a realidade dos trabalhadores do campo, quando trabalhava como ilustradora no jornal *Terra Livre*. Para isto, fazia viagens ao campo e ficava alguns dias na casa de camponeses, que "embora curtas, as viagens eram tensas, porque tinham como objetivo registrar a vida do trabalhador agrícola em plantações de cana e café distantes das cidades, muitas vezes nas frentes de disputas por terras." (ARTIGAS, 2019, p. 148).

Em relação a outros artistas, Rosa Artigas conta uma pequena história sobre a relação amigável entre Virgínia e Alfredo Volpi, a qual comprou um quadro do artista que ficou exposto na sala de casa da família, pintado na época em que Volpi morou em Itanhaém. A autora então observa: "Algumas vezes por ano, nos idos de 1950, Virgínia percorria os ateliês

dos artistas amigos, levantando dinheiro para a manutenção de jornais de esquerda. Volpi era um dos colaboradores assíduos, cedendo desenhos para serem vendidos ou, quando podia, doando dinheiro vivo." (ARTIGAS, 2019, p. 175), o que demonstra a preocupação de Virgínia com a imprensa progressista.

Artigas deu grande atenção aos vietnamitas e vietcongues durante a Guerra do Vietnã, produzindo uma série de três xilogravuras sobre estes. "Para Virgínia, foi impossível não ceder ao mistério contido nas histórias de camponeses humildes que resistiam aos ataques do maior exército do mundo usando saberes ancestrais, a intimidade com a natureza e com o local." (ARTIGAS, 2019, p. 236). A autora elabora:

> Dentre os vários estudos para a série, há dois croquis feitos com canetinha hidrocor e anotações em letra cursiva: "eu nunca vi um vietnamita". A frase é como um alerta sobre o que surgiria nas gravuras. Não seriam retratos de uma realidade presenciada, como nos trabalhos que ela havia realizado em sua produção militante, nos anos 1950. As xilos dos vietcongues seriam uma espécie de alegoria, uma fábula. Contariam uma história como a de Davi e Golias que, sempre revisitada, alimenta a esperança de vitória dos mais fracos sobre os mais fortes. Daquela vez, Davi vinha vestido de vietcongue.

Esta produção em série das gravuras mostra como Virgínia sempre se manteve atravessada pelas histórias de resistência de camponeses e como Rosa constata, pela esperança da vitória dos mais fracos sobre os mais fortes. Observamos que Artigas manteve uma temática em comum, com sua arte gráfica ilustrando camponeses em tom esperançoso, demonstrando que para Virgínia seus vietcongues são "sagazes e pertinazes, viram bichos e plantas, dominam rios e florestas. E, no fim, vencem a guerra." (ARTIGAS, 2019, p. 237).

Figura 57: *Série Vietcongue*. Virgínia Artigas, xilogravura, 32x24cm, 1972. **Fonte**: Rosa Artigas (2019).

Outra atuação de Virgínia Artigas na imprensa comunista é mencionada por Rosa Artigas, no diário *Notícias de Hoje*, o qual a artista ilustrou e escreveu a seção de moda *O modelo da semana* presente em páginas de suas edições dedicadas às mulheres no jornal. A coluna "sugere como as leitoras poderiam reformar roupas antigas para transformá-las em itens da moda, improvisar fantasias de carnaval ou inventar saias e vestidos para o verão a partir de costuras básicas e sem mistério." (ARTIGAS, 2019, p. 248).

Além disso, a autora dá grande atenção para a época da ditadura militar de 1964, como Virgínia e sua família foi afetada pela censura, opressão e perseguição. Com seu marido exilado no Uruguai, teve que vender grande parte de seus pertences para conseguir fugir do país com seus filhos, em um Fusca 1962, para encontrar Artigas. Este, logo volta foragido para o Brasil, após Virgínia e seus filhos, para nos anos seguintes ser absolvido. Então, a casa dos dois se torna frequentada constantemente por diversos militantes de esquerda, seus amigos e os de seus filhos, incluindo Carlos Marighella, que fazia frequentes visitas amigáveis à casa do casal.

> A anistia aos presos políticos contou com Virgínia desde o início, independentemente da organização ou partido dos perseguidos e dos prisioneiros. O seu trabalho artístico sempre se mesclou a iniciativas mais objetivas e imediatas. A partir do movimento

> universitário, mas em paralelo às organizações partidárias e com a ajuda de Virgínia, nos organizamos para levantar dinheiro para as famílias de presos políticos. O recrudescimento da ditadura no governo Médici, acrescido da tragédia do golpe de direita no Chile, produziu centenas de prisioneiros, refugiados e famílias em situação difícil. (ARTIGAS, 2019, p. 252).

Virgínia Artigas, além de sua produção artística, atuava ativa e politicamente contra a opressão e censura, não só ao ilustrar grupos marginalizados em seus trabalhos, mas também ao escrever e ilustrar colunas de jornais de esquerda e ao ajudar e proteger refugiados e militantes como podia. “Em casa, a rede de proteção esgarçava-se, porque Virgínia se recusava a filtrar as visitas. Militantes de diferentes organizações políticas, que ela protegia e escutava sem perguntar nada, frequentavam a casa.” (ARTIGAS, 2019, p. 260).

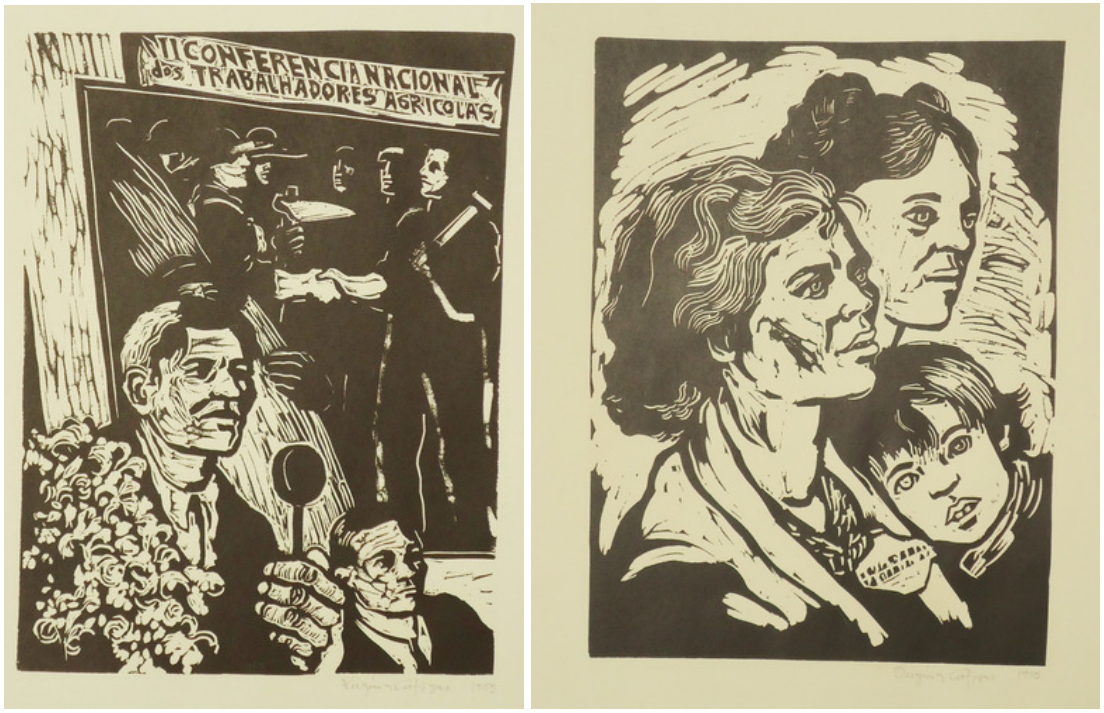
Os últimos capítulos do livro são dedicados para o final da vida de Virgínia Artigas em um tom saudoso escrito pela filha em homenagem à sua mãe. O último capítulo serve como uma despedida, descrevendo os últimos momentos que Virgínia teve em sua vida, receosa de deixar a casa planejada por seu marido, a qual morou por quase cinquenta anos.

As imagens que serão analisadas de Artigas constituem o álbum de gravuras com o nome de *II Conferência Nacional de Trabalhadores Agrícolas*, o qual contém seis linoleogravuras que ilustram os trabalhadores do campo presentes na conferência. Estas foram feitas após a elaboração de esboços feitos a lápis e nanquim durante a conferência, a qual Virgínia esteve presente. Conforme visto no segundo capítulo, este álbum de gravuras foi mencionado no periódico Imprensa Popular, nas edições 1426, 1428 e 1429, todas publicadas em fevereiro de 1955. A artista é parabenizada pelos temas escolhidos para retratar em suas produções, porém sua técnica é criticada.

As gravuras produzidas por Virgínia, em 1955, têm como protagonistas das imagens as pessoas ali ilustradas. Não é dada muita atenção ao fundo, o qual na maioria das gravuras se constitui por blocos pretos ou brancos. Os rostos e as posturas das pessoas ali presentes são o foco da série. A iluminação está presente principalmente nos rostos dos retratados, com pequenos blocos pretos constituindo a sombra. As aberturas em branco das partes iluminadas constituem traços característicos da ferramenta utilizada para a técnica.

A maioria das pessoas ilustradas estão sorrindo, como a sequência de homens aplaudindo (Figura 62), os três homens sorrindo como se estivessem posando para uma foto (Figura 60), ou em tom esperançoso, como o operário e camponês dando as mãos em união (Figura 58), caracterizados pela enxada e o martelo, uma alegoria ao símbolo do comunismo

ilustrando a foice e o martelo, que simboliza a união dos trabalhadores urbanos e rurais, e também o homem em pé, provavelmente fazendo uma fala na conferência (Figura 61). As mulheres ilustradas (Figura 59 e 63), porém, possuem um tom mais sério, como se prestando atenção ao que está acontecendo ou sendo falado.



Figuras 58 e 59: Álbum II Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas. Virgínia Artigas, Linoleogravura. 48x38cm. 1953. **Fonte:** Site Virgínia Artigas.[48]

[48] Disponível em <https://virginiaartigas.com.br/>. Acesso em 18/10/2020.

Figura 60: Álbum II Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas. Virgínia Artigas, Linoleogravura. 48x38cm. 1953. **Fonte:** Site Virgínia Artigas.

Figura 61: Álbum II Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas. Virgínia Artigas, Linoleogravura. 48x38cm. 1953. **Fonte:** Site Virgínia Artigas.

Figura 62: Álbum II Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas. Virgínia Artigas, Linoleogravura. 48x38cm. 1953. **Fonte:** Site Virgínia Artigas.

Figura 63: Álbum II Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas. Virgínia Artigas, Linoleogravura. 48x38cm. 1953. **Fonte**: Site Virgínia Artigas.

A *II Conferência Nacional de Trabalhadores Agrícolas* aconteceu nos dias 17, 18 e 19 de setembro de 1954, em São Paulo, sucedendo a I Conferência Nacional de Trabalhadores Agrícolas, realizada em 28 de junho de 1953, também em São Paulo. A Conferência fez parte da luta dos trabalhadores do campo para conquistar seus direitos, que "embora assegurados pela Constituição, encontram ferrenha oposição do governo dos latifundiários." (IMPORTANTE ETAPA, Voz Operária, 1954, p. 9). As massas camponesas se encontravam em constante opressão pelos latifundiários e o governo de Vargas, em contraposição a isto, a Conferência foi elaborada.

O PCB, ao se voltar para a questão do trabalhador rural a partir de 1950, estabeleceu demandas para os direitos trabalhistas dos camponeses, "como o movimento das Ligas Camponesas, o movimento de sindicalização dos trabalhadores e o uso do respaldo da legislação trabalhista ao interpor a mediação da lei às demandas imediatas dos trabalhadores rurais." (GARCIA, 2005, p. 6). Com isto em mente, foram elaboradas as Conferências Nacionais. Os objetivos da Conferência definidos com antecedência, de acordo com o debate da Comissão Permanente, seriam:

> 1 - Pôr em movimento os assalariados agrícolas e camponeses pobres por suas justas reivindicações.
> 2 - Intensificar a organização dos assalariados agrícolas em Sindicatos Rurais e dos camponeses em Associações.
> 3 - Elaborar na Conferência a "Carta dos Direitos e das Reivindicações dos Trabalhadores Agrícolas do Brasil".
> 4 - Criar a União dos Trabalhadores Agrícolas do Brasil - apoiada em todas as organizações de assalariados agrícolas e de camponeses existente em todo o Brasil.
> 5 - Estreitar os laços de amizade e de unidade entre os trabalhadores agrícolas e os operários das cidades. (IMPORTANTE ETAPA, Voz Operária, 1954, p. 9).

Em decorrência da Conferência, além da *Carta dos Direitos e das Reivindicações dos Trabalhadores Agrícolas do Brasil*, como acima informado, também foi criada a organização União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (ULTAB), que "contou com o apoio do movimento sindical, dos trabalhadores agrícolas e com a ajuda dos militantes comunistas do Partido Comunista Brasileiro. O objetivo da ULTAB era organizar os trabalhadores rurais do Brasil." (ASSIS, 2008, p. 1), para assim, unir os trabalhadores do campo a fim de demandar seus direitos trabalhistas e a reforma agrária. O jornal *Voz Operária*, após a Conferência, elabora esperançosamente em 25 de setembro de 1954:

> Os mais numerosos eram assalariados agrícolas. Vieram também arrendatários, meeiros e parceiros. Lá estavam proprietários e posseiros. Predominaram os jovens camponeses, eram mais de 60. Numerosas foram as mulheres camponesas, eram mais de 20. Na sua ardente eloquência eles falaram de sua vida e de seus sofrimentos, das suas reivindicações e de suas lutas, das reuniões e assembleias em que foram eleitos e mostraram com fatos e palavras como e por que está despertando para a luta e adquirindo consciência de sua força inesgotável a maioria da nação brasileira. Falaram pela sua boca 35 milhões de camponeses.
> Os três dias de trabalho da Conferência representam um enorme e produtivo esforço intelectual. Nas sessões plenários, nos trabalhos das oito comissões que se empenharam entusiasticamente na sua tarefa, os camponeses mediram suas forças atuais, estudaram suas possibilidades para já e para o futuro, traçaram reivindicações e planos de luta. Os camponeses descobriram um mundo novo, sentiram o gosto da liberdade, viram que sua vida não é um beco sem saída. Pensaram com suas próprias cabeças, falaram com suas próprias palavras, resolveram sobre sua própria vida. (VOZ OPERÁRIA, 1954, p. 6).

Além da celebração da união de trabalhadores rurais em pró de uma melhoria de vida e trabalho, o jornal também comemora a aliança, considerada fraterna, entre os operários e camponeses durante a Conferência, com diversos depoimentos de trabalhadores do campo enaltecendo a capacidade de organização dos operários e compartilhando esta prática com os camponeses. Além disso, menciona a presença das artistas Renina Katz e Virgínia Artigas na Conferência.

Assim sendo, temos consciência da importância da elaboração gráfica da *II Conferência Nacional de Trabalhadores Agrícolas*, um momento tão importante para os avanços de uma classe tão marginalizada no Brasil, principalmente com o opressivo governo de Vargas. Artigas consegue traduzir visualmente em suas gravuras as palavras tão emocionadas escritas nos artigos sobre a Conferência e dos depoimentos dos trabalhadores. Também percebemos a atenção da artista em ilustrar as mulheres presentes na Conferência, compreendendo a relevância deste grupo para reivindicar questões singulares voltadas para opressão da mulher dentro de um grupo já oprimido. Virgínia, ao retratar estas pessoas, com foco em suas expressões e rostos, humaniza e singulariza cada um dos participantes desta Conferência. Rosa Artigas (2019) elabora sobre o trabalho de sua mãe

> Sempre que vou à Bienal me lembro que nunca vi exposto um registro dos trezentos delegados das Ligas Camponesas que realizaram uma conferência nacional no pavilhão desenhado por Oscar Niemeyer, o mesmo que até hoje recebe mostras da vanguarda artística do mundo todo. Como registro dos acontecimentos só conheço o trabalho de Virgínia: retratos de uma mãe com a filha no colo, dos líderes dos trabalhadores discursando, de mulheres com caras cavadas pelo sol do eito diário. São gravuras e desenhos que, no dizer de alguns críticos e estudiosos, pertencem ao engajamento de um grupo de artistas em uma contenda equivocada e sem grande valor estético. (ARTIGAS, 2019, p. 267).

Rosa observa a importância do trabalho de Virgínia ao retratar a Conferência e os camponeses ali presentes, além de ressaltar a unicidade de sua produção e criticar o que críticos e estudiosos comentam sobre estes trabalhos com temáticas sociais e progressistas.

Enquanto Renina Katz compartilha com o espectador as opressões e angústias sofridas pelos trabalhadores em uma sociedade capitalista, Virgínia Artigas com este álbum de gravuras, por outro lado, aproxima o espectador dos momentos de luta e esperança dos trabalhadores em relação à antecipação e pressentimento de vitória e conquista de direitos. Nas gravuras de Katz, as pessoas retratadas estão em situação de miséria, violência e morte, com expressões tristes e de sofrimento, enquanto nas de Artigas as pessoas estão em situação de luta, felicidade e esperança, com sorrisos em seu rosto, ou expressões esperançosas. Além disso, é possível observar como Renina retrata as crianças longe de adultos, sozinhas, enquanto as crianças de Virgínia estão próximas de suas mães, abraçadas.

Acreditamos que as duas artistas se complementam pois para se transformar o mundo, de acordo com a observação de Gramsci (1920), o pessimismo da razão deve estar em conjunto com o otimismo da vontade. Ou seja, é necessário primeiramente compreender os fatores causadores de uma opressão para então poder mudá-la e assim transformar a sociedade em que vivemos. Assim, tanto a produção de Renina Katz quanto Virgínia Artigas e sua presença na imprensa comunista foram e são de extrema importância para a história da luta comunista brasileira contra ditaduras e governos opressivos ao proletariado, assim como para a História da Arte, que sistematicamente invisibiliza e apaga mulheres de sua história.

3.3. MEMÓRIAS NO CONTEMPORÂNEO

Da noite brotam conversas
De alvorecer luminoso,
Que importa a luta de agora
Se de sol é o amanhã.

Surgem heróis das campinas,
Das fábricas e dos roçados,
Morrem homens vinte vezes,
Mas não morre a liberdade.
Eglê Malheiros

Os trabalhos de Renina se encontram em diversos acervos. Na gráfica em que trabalhava, Ymagos, contém gravuras, como a pesquisadora Regiane A. Claire da Silva ressalta:

> Até agora o arquivo da Glatt possui fotografadas as litografias de Renina (BPI) que estão no acervo, as imagens estão arquivadas em computador onde já ocupa 5,02 Gb de memória, contém 2.149 arquivos e 183 sub-pastas. Material suficiente para muitos meses de trabalho – e estamos falando de apenas do arquivo de um artista. (SILVA, 2009, p. 52).

Além destes trabalhos, Katz possui um acervo de obras presente na coleção da Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, sendo "diversas gravuras assinadas por ela desde a década de 1950 até a década de 1980, que evidenciam não somente a sua potente energia criadora em transformação, mas também a relação de proximidade e o forte apreço que o colecionador e bibliófilo José Mindlin tinha por seu trabalho."[49].

José Mindlin também foi curador da exposição que abriu o Gabinete de Gravura Guita e José Mindlin da Pinacoteca de São Paulo, em setembro de 2004. "A exposição que inaugura o novo espaço tem obras de Renina Katz, 78, pertencentes ao acervo da Pinacoteca."[50].

A Pinacoteca de São Paulo apresentou uma exposição intitulada *Gravura e crítica social: 1925-1956*[51] durante 26 de outubro de 2019 a 16 de fevereiro de 2020. A exposição contou com gravuras de 18 artistas brasileiros, sendo Renina uma destas, com dezoito trabalhos expostos. Em 7 de novembro de 2019, o Museu de Arte de Blumenau (MAB)[52], em uma exposição com o intuito de enaltecer a gravura, exibiu obras de Katz constituintes do acervo do Museu.

Os trabalhos de Artigas foram expostos na Galeria de Arte do Instituto de Artes (Gaia) no dia 15 de fevereiro de 2018 na exposição *Nas Madrugadas*, sob curadoria do professor Márcio Donato Périgo e de Rosa Artigas, que é responsável pelo acervo de sua mãe. Além disso, "o professor Márcio Périgo relata que algumas matrizes de xilogravuras

---

[49] O universo da gravura de Renina Katz no acervo da BBM. Disponível em: <https://blog.bbm.usp.br/2019/o-universo-da-gravura-de-renina-katz-no-acervo-da-bbm/>. Acesso em 21 de outubro de 2020.

[50] Renina Katz abre o Gabinete de Gravura. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u47229.shtml>. Acesso em 21 de outubro de 2020.

[51] Gravura e crítica social: 1925-1956. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/gravura-social-moderna/>. Acesso em 21 de outubro de 2020.

[52] Museu de Arte expõe gravuras do acervo. <https://www.blumenau.sc.gov.br/secretarias/fundacao-cultural/fcblu/museu-de-arte-expaoe-gravuras-do-acervo 51>. Acesso em 21 de outubro de 2020.

criadas por ela foram doadas para o Gabinete de Estampas do IA, tornando a Unicamp como depositária desse material"[53].

Seus desenhos também foram expostos na mostra "É Tudo Desenho"[54] em 13 de maio de 2004, durante a celebração de 22 anos do Centro Cultural de São Paulo (CCSP). A mostra apresenta uma parte do acervo da Pinacoteca Municipal. As obras de Virgínia Artigas foram expostas junto de outros 12 artistas que estão presentes no acervo.

Apesar das artistas terem frequentemente publicado suas produções na imprensa comunista durante a década de 1940 e 1950, sua presença na História da Arte através de catálogos e livros é escassa, principalmente Virgínia Artigas. Renina Katz é possível observar uma presença maior na contemporaneidade, com uma grande quantidade de pesquisas, já mencionadas, sendo feitas sobre a artista, e catálogos de gravura que a apresentam, como *Gravura e Modernidade* pela Estação Pinacoteca (2016). Apesar de sua presença neste catálogo, ainda é possível observar a diferença de quantidade entre mulheres e homens artistas, estes sempre em maior quantidade.

No catálogo *Gravura e Modernidade* (2016), de 58 artistas, apenas 16 são mulheres, sendo um total de 27,6% de artistas mulheres no catálogo. Na seção de *Gravura de Cunho Social* aparecem nove artistas, sendo duas mulheres, contabilizando um total de 22,2%, às gravuristas presentes nesta seção são Renina Katz e Ladjane Bandeira. Já nos três volumes de *Gravura Brasileira Hoje: depoimentos* (1995, 1996, 1997) estão presentes depoimentos de 24 artistas, sendo 10 mulheres, um total de 41,7%. Observamos, assim, que nestes catálogos sobre gravuristas brasileiros a quantidade de mulheres artistas presentes não chega a 50%.

Renina, aos 92 anos em 2016, recebeu uma homenagem da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA)[55], em uma assembleia em São Paulo, no Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia. As gravuras mencionadas de Katz são principalmente as produzidas a partir da década de 1970, quando já tinha parado de produzir suas gravuras realistas sociais. A memória presente da artista, que aparece nestes catálogos, é principalmente voltada às suas litografias, e pouca atenção é dada às suas gravuras progressistas produzidas entre 1948 e

[53] Galeria de Arte abre exposição de Virgínia Artigas no dia 15. Disponível em <https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2018/02/09/galeria-de-arte-abre-exposicao-de-virginia-artigas-no-dia-15>. Acesso em 29 de outubro de 2020.
[54] CCSP completa 22 anos e ganha rampa. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1305200401.htm>. Acesso em 29 de outubro de 2020.
[55] Disponível em <https://jornal.usp.br/cultura/renina-katz-aos-92-anos-recebe-homenagem-da-abca/>. Acesso em 12 de outubro de 2020.

1956, o que a própria artista reproduz em suas entrevistas ao comentar sobre sua crise e inocência com a sua produção deste período. Podemos citar como exemplo de apagamento dessas gravuras o silenciamento da exposição da artista em Moscou em 1955, que "foi silenciada, apagada do currículo de Renina Katz, assim como a exposição "Contribuição ao Realismo", realizada no MAM/SP em 1956." (OVÍDIO, 2017, p. 354). Para estas, observamos maior quantidade de pesquisas acadêmicas sendo feitas para retomar e analisar estas linoleogravuras.

Enquanto Katz está presente em catálogos e pesquisas, há uma falta de Artigas na História da Arte Brasileira, em catálogos contemporâneos, livros didáticos e pesquisas acadêmicas. Além do livro de Rosa Artigas (2019) publicado muito recentemente no ano de 2019, existe em homenagem à artista uma rua denominada *Virgínia Artigas*, no Rio de Janeiro, e no ano de 2020 foi inaugurado o *Salão Nacional de Artes Visuais "Virgínia Artigas"*[56]. O Salão possui uma exposição permanente da artista, denominada *Virgínia Artigas, por um traço de justiça*[57].

A memória da artista e sua obra, atuante e presente na imprensa progressista entre as décadas de 40 e 50 do século XX, vem sendo construída paulatinamente com menções e trabalhos como o livro publicado por sua filha, a rua que leva seu nome, o Salão de Arte homenageando-a, além de exposições permanentes, citada anteriormente e temporárias como a Exposição *Nas Madrugadas*[58]. Porém não graças aos catálogos e livros didáticos na área de Artes Visuais, que são importantes para a construção da História da Arte. Além de ser mulher, sua produção sempre foi progressista, inclusive durante a ditadura militar, o que acreditamos ter contribuído para a dificuldade de inclusão de sua memória em catálogos e livros. As duas artistas também se mantiveram sempre fora do mercado de arte o que, podemos suspeitar, se deve ao fato de serem mulheres.

Apesar disso, é possível observar como a produção artístico-política destas mulheres ainda são relevantes para o contemporâneo. As gravuras de Katz e Artigas foram utilizadas para a criação de cartazes produzidos por mulheres da organização Juventude Comunista Avançando (JCA) para a divulgação de cursos e apoio às greves. Gravuras de Renina Katz

[56] Disponível em <https://salaonacional.com.br/> Acesso em 14 de outubro de 2020.
[57] Disponível em <https://salaonacional.com.br/galeria/> Acesso em 14 de outubro de 2020.
[58] Galeria de Arte abre exposição de Virgínia Artigas no dia 15. Disponível em <https://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2018/02/09/galeria-de-arte-abre-exposicao-de-virginia-artigas-no-dia-15>. Acesso em 29 de outubro de 2020.

como *Favela* e *Colheita* foram utilizadas, assim como *Panela Vazia* e uma gravura do álbum *II Conferência Nacional de Trabalhadores Agrícolas* de Virgínia Artigas:

Figura 64: Cartaz para o curso *História dos Comunistas Brasileiros*. 2020. **Fonte:** Instagram *A Coluna*[59].

[59] Disponível em <https://www.instagram.com/p/CE-GeZNA5Lw/>. Acesso em 20 de novembro de 2020.

Figura 65: Cartaz para o curso *História dos Comunistas Brasileiros*. 2020. **Fonte:** Instagram *A Coluna*[60].

Figura 66: Cartaz para a aula *A República de 46 (1945 - 1964)* do curso *História dos Comunistas Brasileiros*. 2020. **Fonte:** Instagram *A Coluna*[61].

[60] Disponível em <https://www.instagram.com/p/CE-Ga0DA9Ne/>. Acesso em 20 de novembro de 2020.
[61] Disponível em <https://www.instagram.com/p/CF5QYBJHGEB/>. Acesso em 20 de novembro de 2020.

Figura 67: Cartaz *Greve Geral 14 de junho*. 2019. **Fonte:** Facebook JCA Brasil[62].

O curso sobre *História dos Comunistas Brasileiros* produzido em 2020, utiliza as gravuras de Katz e Artigas para a construção de seus cartazes, porém durante o curso os nomes das artistas não foram mencionados. Apesar disso, sempre ao divulgarem os cartazes os créditos foram dados às artistas.

Observamos que a produção destas mulheres continua sendo relevante para a contemporaneidade, seus temas e técnicas artísticas ainda se encaixam para o contexto de 80 anos depois de sua criação, 2019 e 2020, quando estes cartazes foram divulgados.

Compreendemos que "para escrever a história, são necessárias fontes, documentos, vestígios. E isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios." (PERROT, 2007, p. 21). No caso de Renina Katz, ao só aparecerem suas linoleogravuras em catálogos, existe um apagamento sistemático de suas gravuras realistas sociais, enquanto no caso de Virgínia Artigas, está presente um déficit completo de sua história e arte.

[62] Disponível em <https://www.facebook.com/jcapclcpbrasil/photos/3215633375129148>. Acesso em 20 de novembro de 2020.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo, constatamos a importância da imprensa para os ideais de propagação e agitação do Partido Comunista Brasileiro, um método para divulgar ideias progressistas, notícias, esperanças, denúncias de opressões voltado para o público operário, camponês, estudantes, artistas, mulheres e entre outros, principalmente durante as décadas de 1940 e 1950, na qual a imprensa teve maior liberdade para circulação no país. Compreendemos a presença de mulheres na atuação política dentro do Partido Comunista Brasileiro, mas que, assim como acontece na História da Arte hegemônica, muitas vezes têm suas histórias apagadas pela historiografia oficial. Com isto, iniciamos a pesquisa voltada para duas mulheres artistas progressistas, Renina Katz e Virgínia Artigas para analisarmos o papel destas artistas na imprensa comunista durante a época de maior circulação, e qual o legado estas gravuristas deixaram com estas publicações artísticas.

Observamos que a gravura teve um importante papel para divulgação de arte e cultura na imprensa comunista. Tendo como referência o realismo socialista, gravuristas brasileiros produziram uma arte gráfica com influências da gravura mexicana, chinesa, e da artista Kathe Kollwitz. Diversos gravuristas produziram trabalhos artísticos com temas políticos progressistas, sua grande maioria eram homens, porém algumas mulheres estavam presentes, incluindo Renina Katz e Virgínia Artigas. Estas tiveram seus trabalhos publicados diversas vezes nos periódicos e revistas comunistas, o que demonstra uma atenção dada à estas mulheres artistas durante a época em que produziram seus trabalhos.

O segundo capítulo dedicou-se, então, em analisar a presença das artistas na imprensa do PCB, utilizando fontes em que foram encontrados os nomes de Katz e Artigas e suas produções, como *Voz Operária*, *Imprensa Popular*, *Momento Feminino* e a revista *Fundamentos*. No jornal *Voz Operária*, foram divulgados mais desenhos das artistas, nenhuma gravura, elas também apareceram em menor quantidade quanto aos outros periódicos. No *Imprensa Popular* houve uma grande divulgação de gravuras de Renina Katz, além de dedicarem a área de *Artes Plásticas* em três edições para a análise e divulgação do álbum de gravuras de Virgínia Artigas. No periódico *Momento Feminino*, focado no público feminino, Virgínia Artigas não teve nenhuma menção. Apesar disso, Renina Katz aparece em grande quantidade com desenhos e principalmente gravuras, focadas em mulheres e crianças.

A revista cultural *Fundamentos* divulgou a maior quantidade de trabalhos de Virgínia Artigas, comparando com as outras fontes, apesar da maioria serem desenhos. As gravuras de Renina Katz também estiveram presentes na revista.

Constatamos que estas duas artistas estiveram bastante presentes na imprensa do PCB, principalmente as que circulavam em São Paulo e Rio de Janeiro. As duas foram elogiadas na produção de seus trabalhos artísticos, e tiveram uma grande quantidade de trabalhos divulgados. Apesar disso, foi possível notar a semelhança nas críticas sobre as duas artistas, com críticos elogiando seus temas, por estarem alinhados com a política dos periódicos e do partido, porém criticando suas técnicas em gravura e desenho.

O terceiro e último capítulo teve o objetivo de compreender parte da biografia das duas artistas, além de analisar suas obras divulgadas pela imprensa comunista e em catálogos e acervos dedicados à gravura brasileira. Assimilamos que Renina Katz teve uma produção política principalmente nas décadas de 1940 e 1950, focando principalmente em mulheres e crianças em situação de opressão e miséria. Suas gravuras tinham um tom pessimista, que demonstrava a realidade de grupos pertencentes às margens do Brasil. A gravurista, porém, desiludida com suas xilo e linoleogravuras, largou a arte política e figurativa e foi para um lado mais abstrato, apesar de não gostar de utilizar esta palavra para categorizar suas litografias.

Virgínia Artigas, durante toda sua vida, produziu uma arte com consciência política, com foco nos trabalhadores em situações de lutas, assembleias, manifestações, greves. Suas gravuras podem ser lidas como mais otimistas que a de Katz, por exemplo, ao expressar um lado esperançoso dos protagonistas de seus trabalhos.

Observamos que no caso de Renina Katz, seus trabalhos em xilo e linoleogravura com temas sociais sofreram um certo apagamento com o passar dos anos, com a própria artista renunciando sua produção das décadas de 40 e 50. Seu nome como gravurista aparece em catálogos de arte e gravuras brasileiras, mas em diversos livros sobre a artista o foco está principalmente em sua arte litográfica, quando já tinha parado de produzir temas políticos e sociais. Já com Virgínia Artigas, que durante sua vida inteira produziu arte política, a artista sofreu um apagamento na História da Arte Brasileira. Seu nome não aparece em nenhum dos catálogos pesquisados, e seu acervo de obras começou a circular em museus e galerias a partir de 2018, com a curadoria de sua filha Rosa Artigas, herdeira do acervo de obras de Virgínia.

Compreendemos, porém, a importância da produção destas artistas, tanto na época em que produziram, ao serem divulgadas pela imprensa comunista, quanto no contemporâneo, em que seus trabalhos aparecem no contexto de novas produções artísticas relacionadas à movimentos sociais. Com suas gravuras aparecendo no contexto contemporâneo para divulgação de cursos comunistas, manifestações e greves, foi possível assimilar como seus trabalhos se mantêm relevantes para a luta contra opressões sofridas por grupos marginalizados, assim como para as décadas de 1940 e 1950, com suas produções circulando pela imprensa comunista.

Bruno Moreschi em seu projeto *História da _rte*, apresenta dados de artistas presentes em livros de arte. "A partir da análise dados, observou-se que de um total de 2.443 artistas, apenas 215 (8,8%) são mulheres, 22 (0,9%) são negras/negros e 645 (26,3%) são não europeus. Dos 645 não europeus, apenas 246 são não-estadunidenses. 1.566 são pintores."[63] Com apenas 8,8% de mulheres presentes nos 11 livros utilizados em cursos de graduação de Artes Visuais analisados, são necessárias pesquisas que foquem em mulheres artistas que estão inseridas em um sistema que luta contra sua presença no meio da arte e a favor de seu apagamento na história hegemônica. No Museu de Arte de São Paulo (MASP), o pôster das Guerrilla Girls *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?* apresentava que "em 2017, apenas 6% dos artistas presentes nas seções de arte moderna eram mulheres, mas 60% dos nus eram femininos." (REILLY, 2019, p. 435). Observamos que mesmo atualmente, com inúmeras pesquisas e movimentos feministas direcionados para a transformação do discurso hegemônico na História da Arte e no sistema artístico, ainda é um processo lento e pouco inclusivo, como afirmou Maura Reilly (2019, p.435):

> De fato, quanto mais de perto se examinam as estatísticas actuais do mundo da arte, mais gritante se torna o fato de que, apesar de décadas de ativismo e teorização pós-colonial, feminista, antirracista e queer, os artistas homens brancos continuam a dominar o universo artístico - representação por galerias, diferenciais no preço da venda, cobertura pela imprensa, exposições individuais e participação em mostras de coleção permanente.

Com isto, compreendemos a importância de produzirmos pesquisas artísticas focando em artistas mulheres que estão incluídas em um sistema de arte que viabiliza seu apagamento e inacessibilidade à produção artística. Estas pesquisas são importantes para entendermos se

[63] Disponível em <https://brunomoreschi.com/historyof_rt>. Acesso em 03 de novembro de 2020.

as mulheres pesquisadas podem ter sofrido um apagamento na História da Arte, ou mesmo impossibilidades em serem inseridas no sistema ou mercado de arte devido ao seu gênero.

É necessário constatarmos que a pesquisa feita engloba duas artistas brancas pertencentes à região sudeste do país, o que são fatores que facilitaram a divulgação destas mulheres pela imprensa comunista e para encontrarmos vestígios sobre elas para a produção desta pesquisa. Do nordeste, foi encontrada apenas Ladjane Bandeira, artista pernambucana que produziu arte social durante as décadas de 1940 e 1950 no catálogo *Gravura e Modernidade*, porém, não foi encontrada nenhuma divulgação do nome da artista na imprensa comunista do país, tampouco fontes ou notícias online sobre a produção gráfica de Bandeira foram encontradas. O mesmo ocorreu com artistas mulheres da região Norte e mulheres negras.

Ao compreendermos que existe uma marginalização de mulheres no sistema de arte, é necessário ainda fazer o recorte étnico-racial e de região geográfica, o que contribui para a dificuldade de inserção destas mulheres no sistema artístico, englobando a dificuldade destas mulheres para produzirem artisticamente, assim como serem inseridas na imprensa, em galerias, museus, catálogos ou livros didáticos sobre arte. Aos poucos resgatamos a memória de artistas que tiveram sua presença apagada, como Virgínia Artigas, com pesquisas acadêmicas e também com o importante trabalho que sua filha Rosa vem fazendo ao circular seu acervo em galerias e ao escrever a biografia de sua mãe. Porém, é preciso ainda atentar-se às dificuldades que outras mulheres sofrem para poderem produzir arte e serem incluídas na História, como mulheres negras, nordestinas ou do Norte do país.

A pesquisa finaliza com a tentativa de proporcionar uma maior atenção à produção política de mulheres como Renina Katz e Virgínia Artigas, compreendendo todo o sistema patriarcal, racista e capitalista que o sistema de arte está inserido e que sempre trabalha para a invisibilização de grupos marginalizados dentro da História da Arte. Há ainda um grande caminho pela frente para combater a opressão de grupos marginalizados inserida no sistema de arte. Caminharemos aos poucos, porém, sempre para frente, lutando pela equalidade em oportunidades de produzir artisticamente e pela inserção de nomes de mulheres apagadas por historiadores.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Radhá. Renina Katz e sua arte. In: **Estudos Avançados**, São Paulo. v. 17, n. 49, p. 287-302, set/dez. 2003.

ALAMBERT, Zuleika. **Feminismo: o ponto de vista marxista**. São Paulo: Nobel, 1986.

ALVES, Iracélli da Cruz Alves. Mulheres, PCB e Feminismos: disputas e tensões (1930-1937). In: **Revistas Esboços**, Florianópolis, v. 25, n. 40, p. 435-452, 2018.

_____. Nice Figueiredo, Momento Feminino e o debate feminista no Brasil. In: **SÆCULUM – Revista de História**. ed 40. p. 256-288. João Pessoa. jan/jun. 2019.

_____. **"O "não lugar" das mulheres na memória e na história do PCB**. 19º Simpósio Nacional de História. Brasília, n. 19, 2017.

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? (A preocupação social na arte brasileira, 1930/70)**. 2ª ed. São Paulo: Nobel, 1987.

ARTIGAS, Rosa. **Virgínia Artigas: histórias de arte e política**. São Paulo: Terceiro Nome, 2019.

ASSIS, Gleyson Nunes de Assis. **Lyndolpho Silva e a União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil - ULTAB (1954-1964)**. XIII Encontro de História Anpuh-Rio. Rio de Janeiro, 2008.

AVILA, Theresa. Laborious arts: El Taller de Gráfica Popular & the meaning of labor in Las Estampas de La Revolución Mexicana. In: **Hemisphere: Visual Cultures of the Americas**, v. I, primavera de 2008, p. 62-82. Disponível em: <https://digitalrepository.unm.edu/hemisphere/vol1/iss1/8/?sequence=1> Acesso em: 17 de outubro de 2019.

BARBOSA, Ana Mae. **Uma questão de política cultural: mulheres artistas, artesãs, designers e arte/educadoras**. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Cachoeira, n. 19, p. 1979-1988, 2010.

BARCELOS, Thatiana Amaral de. **O despertar do feminismo na Voz Operária**. XV Encontro Regional de História da ANPUH-RIO. Rio de Janeiro, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BITTENCOURT, Elaine. **Renina Katz**. São Paulo: Lazuli Editora, 2008.

BULHÕES, Maria Amélia. O sistema da arte mais além de sua simples prática. In: **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, p. 15-43, 2014.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **A imprensa na história do Brasil.** São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988.

CHADWICK, Whitney. **Women, art, and society**. New York: Thames & Hudson, 2002.

COELHO, Tiago da Silva. **Migração nordestina no Brasil Varguista: Diferentes olhares sobre a trajetória dos retirantes.** Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012.

DUPRAT, Andreia. **A repercussão de Kathe Kollwitz (1867-1945) como modelo de artista social no Brasil**. XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Campinas, 2016.

DUPRAT, Andreia Carolina Duarte. O **movimento pela paz na revista cultural Horizonte (1949-1956)**. ANPAP. 2015.

_____. **Zhdanovismo, revista Horizonte (1949-1956) e clube de gravura de Porto Alegre - consonâncias e desconformidades**. ANPAP. 2017.

FALCÃO, João. **O Partido Comunista que eu conheci (20 anos de clandestinidade)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

FERREIRA, Alane Sousa; LINS, Marcelo da Silva. As questões de gênero no interior do Partido Comunista do Brasil - PCB (1920-1947). In: **Temporalidades**, Belo Horizonte, v. 7 n. 2. 2015.

FERREIRA, Heloisa & TAVORA, Maria Luisa. **Gravura Brasileira Hoje: depoimentos**. Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, Vol. I (1995); Vol. II (1996); Vol. III (1997).

GARCIA, Maria Angélica Momenso. A questão agrária na ótica do Partido Comunista do Brasil (PCB) na década de 1950. **Economia & Pesquisa**, Araçatuba, v. 7, n. 7, 2005.

GOLDMAN, Wendy Z. **Mulher, Estado e revolução: política familiar e vida social soviéticas, 1917-1936**. São Paulo: Boitempo: Iskra Edições, 2014.

GRAMSCI, Antonio. Discorso agli anarchici. **L'Ordine Nuovo**, n. 43, 3-10 abril, 1920.

HERMENEGILDO, Gabriela. **Mulheres gravuristas - Um resgate na História da Arte: Maria Sibylla Merian**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Artes Visuais) - Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2018.

KONDER, Leandro. **A democracia e os comunistas no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LAMAS, Berenice Sica. **As artistas: recortes do feminino no mundo das artes**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.

LAPUENTE, Rafael Saraiva. A imprensa como fonte: apontamentos teórico-metodológicos iniciais acerca da utilização do periódico impresso na pesquisa histórica. In: **Bilros**, Fortaleza, v. 4, n. 6, p. 11-29, jan.-jun., 2016.

LENIN, V. I. **Collected Works**, v. 10. Moscou: Progress Publishers, 1965.

LÔBO, Daniela Ataíde. **Militância feminina no PCB**: memória, história e historiografia. Bahia: UESB, 2017.

KATZ, Renina. **Renina Katz**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado:** a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil – 1947/1953. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1994.

MOTTA, Glória Cristina. **Arte em papel:** O trabalho gráfico de Renina Katz. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Faculdade Santa Marcelina. São Paulo, 2007.

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists?. In: **Women, Art and Power and Other Essays**. Colorado: Westview Press, 1988.

OLIVEIRA, Lorran Santos de. **Debates e cisões no jornal Voz Operária: o PCB e o relatório Kruschev.** Monografia: Universidade de Brasília. Brasília, 2013.

OLIVEIRA, Maria do Céu Diel de. **A gravura e o processo de criação da imagem: Um olhar no espelho**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. 1996.

OVÍDIO, João Paulo. **A gravura de Renina Katz em Moscou**. XII Encontro de História da Arte. São Paulo: Unicamp, 2017.

_____. **Antologia gráfica, antologia crítica: os discursos críticos sobre as gravuras de temáticas sociais de Renina Katz (1948/1956)**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em História da Arte) - Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PRESTES, Anita Leocadia. **Os comunistas brasileiros (1945-1956/58): Luiz Carlos Prestes e a política do PCB**. São Paulo: Brasiliense, 2010.

POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference: femininity, feminism, and histories of art.** Londres; Nova Iorque: Routledge, 1988.

REA, Silvana. **Transformatividade: aproximações entre psicanálise e artes plásticas: Renina Katz, Carlos Fajardo, Flávia Ribeiro**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

REILLY, Maura. Ativismo curatorial: resistindo ao masculinismo e ao sexismo. In: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano. (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia**. São Paulo: MASP, 2019.

SAFFIOTI, Heleieth I.B.. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SALVATORI, Maristela. **Notas sobre o clube de gravura de Porto Alegre**. ANPAP. 2011

SILVA, Iolanda Pereira da. **Êxodo rural: os processos migratórios nos territórios rurais no estado do Ceará.** Revista Diálogos Acadêmicos, Fortaleza, v. 4, n. 1, 2015.

SILVA, Regiane A. Caire da. **Acessibilidade aos documentos do processo de criação de Renina Katz - proposta de arquivo.** Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2009.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX**. Artcultura. Uberlândia, n. 14, p. 83-97, 2007.

STRADA, Vittorio. Da "revolução cultural" ao "realismo socialista". In: HOBSBAWM, Eric J.. **História do Marxismo; o marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

TORRES, Juliana de la. **A gravura como recurso visual na imprensa comunista brasileira (1945/1957)**. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina. maio, 2011.

_____. **A representação visual da mulher na imprensa comunista brasileira (1945/1957)**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina. 2009.

_____. **Imagens das mulheres na imprensa comunista brasileira (1945/1957).** Domínios da Imagem. n. 7. p. 77-96. novembro, 2010.

ZACCARA, Madalena. **De sinhá prendada a artista visual:** os caminhos da mulher artista em Pernambuco. Recife: Ed. do Organizador, 2017.

ZHDANOV, Andrei. **Escritos**. 2ª Edição, Nova Cultura, 2018.

FONTES

Jornal *Imprensa Popular*

Jornal *Momento Feminino*

Jornal *Voz Operária*

Revista *Fundamentos*

AMADO, Jorge. Democratização da cultura. **Fundamentos**, São Paulo, ago. 1951.

A ARTE como arma de combate. **Fundamentos**, São Paulo, fev. 1950.

A MÚSICA na Polônia. **Fundamentos**, São Paulo, set. 1951.

A PAZ é o bem supremo. **Fundamentos**, São Paulo, jun. 1951.

ARAGON, Louis. Hugo, a paz e o futuro. **Fundamentos**, São Paulo, fev. 1952.

ARRUDA, Diógenes. O orgulho e a honra de ser Stalinista. **Voz Operária**, Rio de Janeiro, 17 dez. 1949.

ARTES PLÁSTICAS: Gravuras de Virgínia Artigas - I. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 13 fev. 1955.

ARTES PLÁSTICAS: Gravuras de Virgínia Artigas (Final). **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 15 fev. 1955.

ARTES PLÁSTICAS: Um album de gravuras. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 11 fev. 1955.

ARTIGAS, J. Vilanova. A Bienal é contra os artistas brasileiros. **Fundamentos**, Rio de Janeiro, dez. 1951

AS MULHERES do Brasil preparam a Conferência do México. **Momento Feminino**, Rio de Janeiro, 30 ago. 1949.

CAMPONESA MORTA. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 24 mar. 1956.

CEZAR, Osorio. A estampa chinesa. **Fundamentos**, São Paulo, 1952.

CLUBE DA GRAVURA. **Fundamentos**, São Paulo, ago. 1952.

CONGRESSO DE PAZ em Chicago. **Fundamentos**, São Paulo, set. 1951.

ELISA BRANCO. **Fundamentos**, São Paulo, abr. 1953.

EXPOSIÇÃO DE GRAVURA brasileira na U.R.S.S.. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 4 jul. 1954.

FILHO, E. Sucupira. O realismo socialista e a criação artística. **Fundamentos**, São Paulo, ago. 1951.

HADDAD, Jamil Almansur. A missão dos poetas. **Fundamentos**, São Paulo, mar. 1951.

HOGARTH, Paul. O artista e as lutas da classe operária. **Fundamentos**, São Paulo, jan. 1954.

IMPORTANTE ETAPA no caminho da unidade dos homens do campo. **Voz Operária**, Rio de Janeiro, 10 jul. 1954.

MALENKOV, G. O papel das artes e ciências na construção do comunismo. **Fundamentos**, São Paulo, jan. 1953.

MANIFESTO DAS MULHERES do Norte às mulheres de todo o Brasil. **Momento Feminino**, Rio de Janeiro, 30 ago. 1949.

MARIGHELLA, Carlos. Aprender com o grande Stalin. **Voz Operária**, Rio de Janeiro. 17 dez. 1949.

MARTINS, Ibiapaba. O sôro da esterilidade. **Fundamentos**, São Paulo, dez. 1951.

MOÇÃO PELA paz. **Fundamentos**, São Paulo, set. 1951.

NA II CONFERÊNCIA Nacional de Trabalhadores Agrícolas: Um triunfo da aliança dos operários e camponeses. **Voz Operária**, Rio de Janeiro, 25 set. 1954.

NO IV SALÃO Nacional de Arte Moderna: reune-se hoje a comissão para conceder os prêmios. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro. 1 set. 1955.

OS PREMIOS do salão. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 11 nov. 1951.

PEDREIRA, Fernando. Artistas novos e a arte nova. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 24 fev. 1951.

PEDREIRA, Fernando. Artistas jovens e arte jovem: uma entrevista. **Fundamentos**, São Paulo, abr. 1953.

PRESTES, Luiz Carlos. Comunistas e trabalhistas ombro a ombro na luta contra o inimigo comum. **Voz Operária**, Rio de Janeiro, 2 out. 1954.

RAMOS, Graciliano. Birinyi. **Fundamentos**, São Paulo, jan. 1953.

SCHMIDT, Afonso. O "cometa" de Manchester. **Fundamentos**, São Paulo, fev. 1952.

SEGISMUNDO, Fernando. Coudelarias humanas no Brasil escravocrata. **Fundamentos**, São Paulo, abr. 1953.

SILVA, Antonieta D. Moraes. Nove estrelas vermelhas. **Fundamentos**, São Paulo, jan. 1951.

_____. Romance de Obdulio Barthe. **Fundamentos**, São Paulo, abr. 1953.

TSE-TUNG, Mao. A ditadura na democracia popular da China. **Voz Operária**, Rio de Janeiro, 6 ago. 1949.

VITORIOSA EXPOSIÇÃO de Renina Katz em Moscou. **Fundamentos**, São Paulo, jul-ago. 1955.

YAKOVLEV, A. S.. Stalin, um homem simples. **Voz Operária**, Rio de Janeiro, 17 dez. 1949.

ZÉLIA, NOSSA heroína. **Momento Feminino**, Rio de Janeiro, 31 dez. 1949.

AUDIOVISUAL

KATZ, Renina. **O lirismo de Renina Katz**. Projeto Arte Escola. São Paulo, 2006.

_____. **Renina Katz**. TV Cultura. São Paulo, 1998.