

FACULDADE SANTA MARCELINA

GLORIA CRISTINA MOTTA

ARTE EM PAPEL – O TRABALHO GRÁFICO DE RENINA KATZ

**SÃO PAULO
2007**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

GLORIA CRISTINA MOTTA

ARTE EM PAPEL – O TRABALHO GRÁFICO DE RENINA KATZ

**Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes Visuais da Faculdade
Santa Marcelina, como requisito parcial
para a obtenção do Grau de Mestre em
Artes Visuais.**

ORIENTADORA: Prof^a. Dr^a. MARIA APARECIDA BENTO

**SÃO PAULO
2007**

Motta, Gloria Cristina

Arte em papel – O trabalho gráfico de Renina Katz. São Paulo, 2007.

118 p. : il; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Faculdade Santa Marcelina.

Art on Paper – The graphic work of Renina Katz .

1. Artes Visuais 2. Renina Katz 3. Arte Brasileira Contemporânea 4. Arte em papel 5. Arte gráfica I. Título.

AGRADECIMENTOS

À Faculdade Santa Marcelina, pelo incentivo e reconhecimento oferecidos através de bolsa de estudos para a realização dessa pesquisa.

À Renina Katz pelo carinho e compreensão durante todo o percurso.

À Guita e José Mindlin pelo apoio e generosidade desde a fase inicial deste projeto.

À Prof^a Dr^a Maria Aparecida Bento pela incansável atenção durante a orientação, acompanhamento e realização deste trabalho.

À Prof^a Dr^a Luise Weiss, pelo estímulo, comentários e sugestões apontados no exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, pelo apoio e indicações feitos no exame de qualificação.

Ao pesquisador e curador Sergio Pizoli e Cristina Antunes, pela atenção junto ao acervo da Biblioteca Guita e José Mindlin.

Ao Prof. Dr. Antonio Penalves Rocha pelo interesse e inestimável colaboração.

À Patrícia Motta da GLATT & YMAGOS pelas preciosas informações.

À Prof^a Yara Ghoubar pela ajuda inestimável na leitura desse projeto.

À Adriana Lichtenfels Riccio pela colaboração na fase inicial da pesquisa.

Aos meus colegas colaboradores que contribuíram com suas experiências.

Aos mestres e professores pelas aulas, seminários e debates.

À Repkolor pelo apoio e colaboração na edição e apresentação do trabalho.

À minha família pelo carinho e compreensão durante todo esse percurso.

RESUMO

A presente pesquisa ARTE EM PAPEL – O TRABALHO GRÁFICO DE RENINA KATZ focaliza as diferentes técnicas artísticas em papel a partir do trabalho de uma artista cujo fazer artístico contribui para o diálogo entre a modernidade e a tradição. Estudar o trabalho gráfico de Renina Katz é poder refletir sobre as relações entre a técnica e a expressividade, entre a escolha dos materiais e o resultado obtido pelo artista, entre o artista e o público. Também foi possível refletir sobre as condições de produção da obra de arte e seus desdobramentos para a coletividade.

Palavras chave: 1. Artes Visuais. 2. Renina Katz. 3. Arte Brasileira Contemporânea. 4. Arte em Papel. 5. Arte Gráfica.

ABSTRACT

The present study ART ON PAPER – THE GRAPHIC WORK OF RENINA KATZ focuses the different art techniques on paper through the work of an artist whose practice contributes to a dialogue between modernity and tradition. Through the study of the graphic work of Renina Katz it is possible to consider the relationship between techniques and expressiveness, between the choice of means and the results obtained by the artist, between the artist and the public. Through this study, it is also possible to concern about the production of the art work and its course towards the collectivity.

Key words: 1. Visual Arts. 2. Renina Katz. 3. Brazilian Contemporary Art. 4. Art on Paper. 5. Graphic Arts.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
PARTE 1: O TRABALHO GRÁFICO DE RENINA KATZ	8
CAPÍTULO 1 XILOGRAVURAS E LINÓLEOS:	9
1. 1 Xilogravura: a técnica	
1. 2 Trabalhos de Renina Katz	
1.2.1 Antologia Gráfica	
CAPÍTULO 2: SERIGRAFIAS:	28
2.1 Serigrafia	
2.2 Década de 1960: experiências em serigrafia	
CAPÍTULO 3: DESENHO	34
3.1 O desenho de Renina	
3.2 A série do <i>Romanceiro da Inconfidência</i>	
CAPÍTULO 4: LITOGRAFIAS	41
4.1 A litografia	
4.2 Editores e impressores	
4.3 Litografias de Renina Katz	
4.4 Álbuns e parcerias	
CAPÍTULO 5: GRAVURAS EM METAL	65
5.1 O trabalho de Renina Katz em metal	
5.2.1 Ares e Lugares	
PARTE 2: PAPEL: HISTÓRIA, TÉCNICA E ARTE	85
CAPÍTULO 1: SÍNTESE DA HISTÓRIA DO PAPEL	85
CAPÍTULO 2: PAPEL: FABRICAÇÃO, CARACTERÍSTICAS E USO	92
2.1 Processos de fabricação e características	
2.2 O papel usado pelos artistas	104

CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
BIBLIOGRAFIA E FONTES	110

INTRODUÇÃO

Qualquer estudo sobre arte deve considerar os múltiplos aspectos relativos ao fazer artístico. São não só os aspectos ideativos e expressivos e o contexto em que se insere a atividade do artista, mas também aqueles relativos ao processo de trabalho, incluindo o uso das técnicas e materiais.

No entanto, pode ser observada uma extrema carência no Brasil de bibliografia em português sobre os meios e técnicas do fazer artístico, levando a uma falta de fontes de consulta para estudantes e profissionais. “A bibliografia crítica, com raras exceções, não inclui estes dados essenciais na análise do trabalho artístico, capaz de apresentar revelações àquelas resultantes das aproximações sociológicas, psicológicas, históricas e outras tantas.”¹

Na época atual, embora a própria idéia de arte e de obra de arte estejam profundamente modificadas, com um amplíssimo leque de possibilidades em termos de técnicas e materiais, os trabalhos artísticos em papel continuam a representar uma parte significativa de nossa produção artística. A história recente da arte brasileira tem mostrado a significativa presença do desenho e da gravura brasileiros, não só no cenário nacional, mas também internacional. Já enfatizava o crítico Giuseppe Marchiori, na década de 1960, por ocasião da Bienal de Veneza, a importância da contribuição da representação brasileira com gravura e desenho.

É, pois, neste universo do fazer artístico, onde se encontram a arte e a história, a criação e a técnica, que focalizo este estudo.

Este fazer, que, segundo Renina Katz, não exclui a reflexão, no plano particular de quem faz, é que manifesta as diferenças individuais, evidenciando a diversidade do olhar e, no plano coletivo, é o que consagra o saber, os valores de uma época, de uma sociedade e

¹ Renina KATZ. *Renina Katz (Artistas da USP 6)* (1997). p. 238

uma cultura, resguardando a qualidade e validade dos múltiplos pactos poéticos que garantem a permanência da arte através dos tempos²

Dentre tantos nomes relevantes no panorama das artes plásticas do Brasil, optei por fazer um recorte, determinado pela possibilidade de abranger em um conjunto coerente, um elenco de diferentes técnicas artísticas em papel e, ao mesmo tempo, diferentes e complementares aspectos relativos ao uso dessas técnicas, tais como: escolhas de caráter expressivo, estudos e desenhos que permitem compreender melhor o processo do artista, técnicas que possibilitam a multiplicação e a divulgação. Também procurei uma abordagem que apontasse questões relativas ao domínio dos meios e procedimentos do trabalho artístico sem, contudo, desconsiderar os aspectos referentes ao trabalho e à linguagem do artista.

Sendo assim, ao escolher um artista como referência para este estudo, Renina Katz pareceu a opção mais adequada, devido ao conjunto de seu trabalho gráfico, significativo não só dentro de sua trajetória, mas também da arte brasileira atual.

Muito do que se pode conhecer sobre a fatura e sobre a escolha dos processos técnicos é encontrado nos depoimentos, diários e correspondência dos artistas. É um universo riquíssimo. Tanto mais rico, quanto mais o artista realiza essa reflexão sobre o fazer, e com tanta lucidez, como é o caso de Renina Katz. Ela nos oferece, em textos, depoimentos e entrevistas, um diálogo permanente entre a sensibilidade e o domínio dos meios, entre a linguagem e a técnica, entre o rigor e o exercício da liberdade. Em seus escritos e depoimentos, são múltiplos os aspectos abordados com relação ao processo de realização de suas obras e às técnicas e materiais. A começar por sua atração pelo papel, que para ela, como para tantos artistas, não é matéria inerte. Para a artista, é importante lembrar, ele não é “suporte” da obra, é “protagonista”, é a própria obra.³

² Sérgio FINGERMANN (Org.) *Uma conversa com Renina Katz*. (2006). p.4.

³ Renina KATZ. Depoimento a Gloria C. Motta (2007).

Quanto à escolha das diferentes técnicas com que vem trabalhando - a xilogravura, a pintura, a serigrafia, a litografia, a pintura e a aquarela, o desenho, a gravura em metal – destaca-se a gravura em sua trajetória como uma preferência.

Para a artista, o domínio dos meios favorece a plena manifestação do talento. A qualidade do trabalho é favorecida pelo conhecimento teórico e experiência adquiridos pelo artista que se somam para atingir qualidade: “Sem saber não há liberdade”.⁴

Recentemente, ao ler a *Poética Musical* de Stravinsky, um trecho em particular me marcou. Coincidentemente, pouco tempo depois, ao conversar com Renina, ela me chamou atenção para o mesmo trecho:

Não esquecerei em nenhum momento que ocupo uma cátedra de *Poética*, e não é um segredo para nenhum dos que me escutam que “poética”, no sentido exato da palavra, quer dizer o estudo da obra que se vai realizar. O verbo, do qual provém, não significa outra coisa senão “fazer”. A poética dos filósofos da antiguidade não admitia lirismos sobre o talento natural, nem sobre a essência da beleza. A mesma palavra, englobava para eles as belas artes e as artes úteis e se aplicava à ciência e ao estudo das regras verdadeiras e precisas do ofício. Assim ocorre que a poética de Aristóteles sugira constantemente a idéia de trabalho pessoal, de ajuste, de estrutura.⁵

Essas preocupações aparecem no mais recente depoimento de Renina. Por iniciativa de Sergio e Dominique Fingermann, foi publicada em 2006 uma série dedicada a depoimentos de artistas, dentre estes o volume *Uma conversa com Renina Katz*, que reúne questões feitas à artista. Em resposta à pergunta “O que funda o seu pacto poético?”, Renina diz:

Tomo a palavra *pacto* com o significado de compromisso e *poético* no sentido de *poiesis*, no sentido da palavra original, isto é projeto. É difícil explicar como é o pacto com a vida. É difícil explicar como uma necessidade primordial (que é a de criação) converte-se numa atividade. É um processo complexo que raramente se consegue descrever.

⁴ Renina KATZ. Depoimento a Gloria C. Motta. (2007).

⁵ Igor STRAVINSKY, *Poética Musical*. (1977), p.10.

Costuma-se dizer que o processo de criação (que inclui o pacto poético) inclui intuição, percepção, memória (individual e coletiva) e inteligência, em que a objetividade se alia à subjetividade com o objetivo de transformar o embrião de uma idéia em uma forma de representação palpável, visível.

Para que tudo isso se torne um *fato artístico* não se pode desprezar a técnica, o domínio dos meios geradores de uma forma de conhecimento: é a partir daí que se dará a *materialidade da obra*. É o fazer físico, aliado a processos mentais, que promove essa materialidade. É neste fazer que fazemos nossas escolhas, que se criam os critérios pessoais, que se incorporam acasos e imprevistos que atuam (e alteram) as tais intenções, apontando-se novas soluções...

No processo de trabalho artístico⁶, a teoria e a prática somam-se, mas não mecanicamente, desde que o artista esteja aberto para rever, arriscar, repensar e renovar.⁷

À medida que seguimos esses depoimentos, vai emergindo uma visão da artista coerente em seu percurso, em que *techné* e *poiesis* se harmonizam para participar e colaborar na formação de nossos valores culturais.

Quando Renina fala que o papel não é suporte da obra e sim “protagonista”, já dá uma idéia de como ela concebe a relação entre técnica, processo e materiais. Para cada técnica, existe um tipo de papel mais adequado, um tipo de tinta e, conforme o processo realizado, a tinta vai penetrar no papel de forma específica. É na relação de todos os elementos que constituem a totalidade da obra, que a linguagem em todos os seus componentes - desenho, a cor, as transparências, o claro-escuro, a matéria, as texturas - pode se apresentar de forma mais plena.

Nesse estudo, é importante esclarecer, não se pretende reduzir o trabalho do artista a um mero conhecimento do ofício, desconsiderando os

⁶. Renina sempre lembra, em seus depoimentos, que prefere utilizar a palavra trabalho [trabalho artístico] em vez de obra ou de produção. Trabalho dando a noção de algo em processo, ao passo que obra é de algo que se completa em si mesmo. “Gosto da palavra *trabalho* porque ela possui uma noção de *movimento*; isto é o que funda o meu *pacto poético*.” Sérgio FINGERMAN (Org.) *Uma conversa com Renina Katz*. (2006). p.4.

⁷. Ibid.p. 4

aspectos referentes ao processo de criação e seus desdobramentos. Por isso, ao escolher o trabalho gráfico da artista Renina Katz como referência do presente estudo sobre arte em papel, considereei essencial não só procurar registrar seus procedimentos, conhecimentos, e até preferências na escolha de técnicas e materiais, mas reunir também elementos que possam revelar mais sobre suas referências e sua contribuição como artista, como professora e como militante em defesa das artes gráficas no Brasil.

O tema aqui apresentado reflete, assim, além do meu interesse permanente em história e arte, minha crença na importância de ampliar o universo dos conhecimentos sobre as condições de produção dos objetos e obras do passado e do presente.

Creio, ainda, ser necessário enumerar uma série de razões que esclarecem o quadro de preocupações e problemas que me conduziram ao estudo da arte em papel.

Sendo formada em história e tendo me dedicado ao trabalho de pesquisa e curadoria de exposições, fui sendo cada vez mais atraída pela busca de conhecimento sobre os processos de criação artística. Minhas atividades profissionais junto aos acervos de arte moderna e contemporânea em museus de São Paulo me levaram a um interesse cada vez maior pela área de conservação e restauro. Com o meu aperfeiçoamento profissional na área de conservação e restauração de papel, o conhecimento sobre materiais e processos na produção de obras de valor artístico e cultural tornou-se ainda mais necessário. Assim sendo, acabei dedicando uma parte de meus estudos em conservação à história do papel - estimulada e apoiada por Guita Mindlin - e das técnicas e materiais artísticos, tendo, a partir de então, ministrado aulas sobre esses temas em cursos e programas de Conservação.

A partir dos anos 1970, e sobretudo sob a influência da assim chamada “contracultura”, afirmou-se uma nova visão da obra de arte e do ato criador: Esta visão tendeu, em muitos casos, a reduzir o aprendizado técnico, considerado limitador do gesto criativo. A busca de materiais alternativos e não convencionais

para a criação artística se traduziu em muitos casos em uma atitude de desconsideração pela durabilidade da obra e desprezo pelo chamado “metier”.

Mas a obra em papel ainda representa um importante meio de expressão para os artistas de hoje, constituindo-se em parcela significativa destas coleções. Isso a despeito do leque de possibilidades técnicas e de *medias* ter se ampliado tanto na produção artística contemporânea. Mesmo a arte conceitual não conseguiu abolir o papel (e os elementos materiais da obra), ingrediente fundamental na realização de etapas do trabalho, senão em alguns casos no próprio registro da obra.

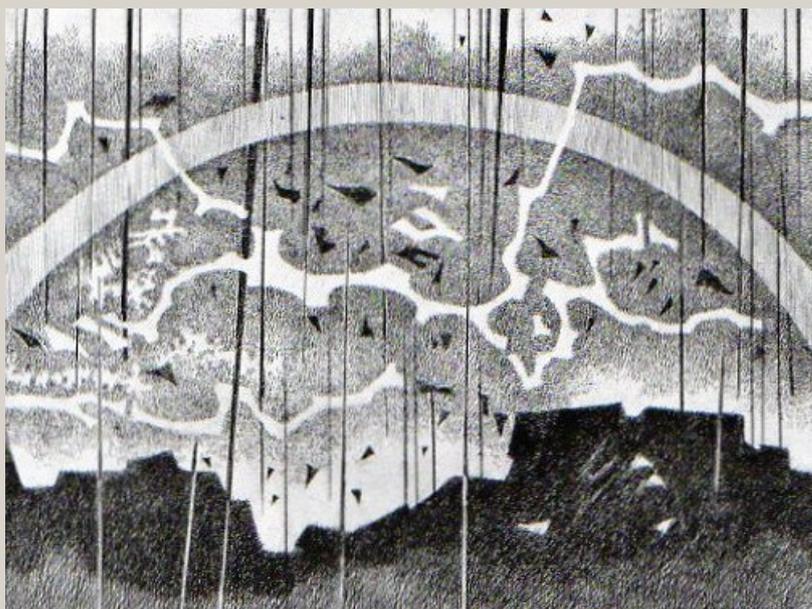
Como bem lembra Radha Abramo;

Apesar do computador, volátil, sujeito às intervenções elétricas e, o pior, ao vírus, ao sumiço e troca de disquetes, o papel sobrevive impávido, neste final de século. E, por mais estranho que pareça, ele promove o valor de integração do fazer artístico, formando ao lado da multiplicação e da diversidade, o mais completo e seguro tripé para a criação artística contemporânea.⁸

Daí a importância e a necessidade de se conhecer também os processos e materiais utilizados nas diferentes técnicas artísticas em papel. Dentro desse objetivo geral, o presente estudo faz uma abordagem em que o estudo da arte brasileira incorpora também conhecimentos e experiências adquiridos no campo da conservação e restauração. O estudo foi dividido em duas partes: a primeira parte, sobre o trabalho gráfico de Renina Katz, apresenta sua trajetória e seu fazer artístico, destacando as técnicas que adotou em seu trabalho gráfico. Na segunda parte, faço uma síntese dos aspectos históricos e técnicos do papel e da arte em papel com o objetivo de contextualizar o trabalho da artista, tendo em vista que a sua trajetória revela não só sua preferência pela arte em papel, como também, sua contribuição no panorama da gravura brasileira da atualidade.

⁸ Radha.ABRAMO. *Exclusiva e Requitada com relação à vida e à arte.*(1996), p.18.

“a escolha da técnica é apenas um veículo de desdobramento das possibilidades de expressão”



Renina Katz, Tornado, água-forte, 29,6 x 39,5 cm, tiragem 13/26, 2001

PARTE 1 – O TRABALHO GRÁFICO DE RENINA KATZ

Renina Katz nasceu no Rio de Janeiro, em 1925.

Estudou Pintura na Escola Nacional de Belas Artes. Na mesma época, estudou gravura em madeira com Axl Leskoscheck e gravura em metal com Carlos Oswald. Iniciou sua atividade artística ainda estudante, no final dos anos 1940.

Viveu sua juventude, no período do após-guerra e de grandes transformações na sociedade brasileira. É nesse ambiente que realizou seus primeiros trabalhos de gravura. Escolheu a gravura e, especialmente a xilogravura como técnica, para revelar a condição humana e social dos trabalhadores brasileiros.

Alcançou como gravadora, ainda muito jovem, um grande domínio técnico, que subordinou a um projeto artístico comprometido com a expressividade. Quando, no final dos anos de 1950, sentiu que sua temática se esgotara, tomou novos rumos em sua arte. Durante a década de 1960 pintou e fez estudos de cor usando a técnica da serigrafia.

No início dos anos de 1970, sem jamais abandonar a aquarela, que vem realizando desde a juventude, iniciou um período, que durou mais de vinte anos, de trabalhos com litografia. Nesta técnica, atingiu um alto nível de realizações.

Nos anos de 1980, acrescentou às suas atividades, a realização de gravuras em metal.

Desenhista, pintora e gravadora, a artista sempre declarou sua grande afinidade com as técnicas artísticas em papel.

Em sua trajetória, vem participando ativamente da vida artística e cultural brasileira, defendendo a nossa arte e, como professora, compartilhando de sua experiência e de seus conhecimentos com os mais jovens.

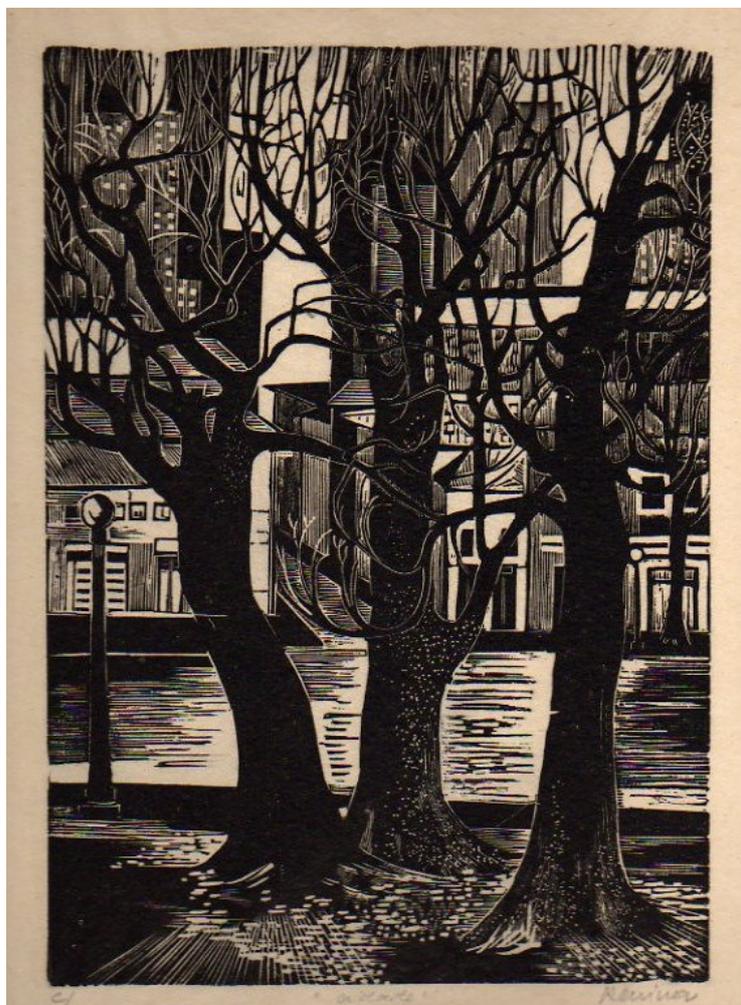
Pois Renina acredita que o domínio dos meios e o conhecimento trazem liberdade para o artista.

PARTE 1

Capítulo 1- Xilogravuras e linóleos

Renina iniciou seus trabalhos em xilogravura por volta de 1946-47, quando ainda estudante. Como aluna de Axl Lescoscheck (1889 – 1975), aprendeu a técnica da gravura em madeira, que tornou-se logo uma verdadeira paixão.

Entre 1948 e 1956, dedicou-se principalmente à técnica da xilogravura, trabalhando numa série de gravuras em madeira e linóleo.



Cidade, 1948-56, xilogravura, c/. Col. Particular. 25,5 x 19,2 cm.

1.1. Xilogravuras: a técnica

A palavra “xilogravura” tem a sua raiz em *xilos*, madeira no grego, e a xilogravura propriamente dita é a mais antiga das técnicas de gravura. Os chineses já a conheciam desde o século VIII, e os europeus antes do aparecimento da imprensa. De todo modo, foi a primeira técnica usada na ilustração do livro impresso europeu no século XV.

Usada então na ilustração de livros, passou a se aprimorar cada vez mais e tem em Albrecht Dürer (1471-1528) um de seus maiores expoentes. Sua obra gráfica se tornou um modelo em toda a Europa, servindo de referência ainda por muito tempo depois de sua morte.

A xilogravura faz parte dos chamados processos diretos de gravura, juntamente com as técnicas em metal de gravura a buril e à ponta seca. Para produzi-la, o gravador utiliza os instrumentos de corte apropriados (goivas, facas, formões e buris) e faz incisões em um bloco de madeira, de modo a deixá-lo com altos e baixos relevos; ao trabalhar a madeira dessa forma, o artista cria a matriz das gravuras.

“Seu caráter dominante reside na extração e não na adição de matéria, subvertendo portanto a atitude do artista: os espaços emergem de dentro para fora. O sulco e o relevo geram assim valores de luz e sombra e zonas intermediárias em que o preto e o branco não significam cheio e vazio”.¹

A xilogravura é um processo em relevo: a imagem de uma xilogravura é produzida por eliminação, cortando-se fora tudo com exceção das linhas e formas a serem impressas, que ficam em relevo.

As áreas que permaneceram em relevo na matriz receberão a tinta de impressão, geralmente aplicada com rolo, embora sejam usados também, conforme o tipo de tinta, a boneca de couro, a escova e o pincel. Uma vez feita a tintagem da matriz, o papel é colocado sobre ela e pressionado no verso. Essa operação é delicada, pois a intensidade da pressão deve ser controlada para que

¹. Texto de Renina Katz e Maria Bonomi. (1977-80), p. 5.

o papel não rasgue e, ao mesmo tempo, deve ser suficiente para que a imagem seja fixada com nitidez no papel. O instrumentos usados para fazer essa pressão são a colher de bambu, a espátula de osso, rolos de borracha e o “baren” japonês. Pode também ser usada uma prensa para a impressão, mas em geral os artistas preferem as colheres ou espátulas.



Albrecht Dürer. *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*, ca. 1497–98.
Xilogravura, 39.2 x 27.9 cm, MET. Fonte: IVINS JR. *How Prints Look*. p.3

A parte retirada da madeira, isto é, as áreas em baixo relevo, ficará em branco na imagem impressa. “Deste modo, onde o gravador pensa na gravura a buril ou na água-forte em uma linha como traço de um só gesto, o xilogravador tem que pensar em cada linha como o resultado de vários gestos separados”.²

Uma idéia melhor pode ser obtida quando se examina uma matriz e a sua impressão correspondente e quando se examina detalhes de um trabalho em xilogravura.

². IVINS JR, *How Prints Look*, (1987) p. 5

Albrecht Dürer – matriz e impressão de xilogravura



Renina Katz, xilogravura da série *Retirantes*, 16,8 x 11,7 cm (papel: 19,6 x 25 cm), H.C. Col.Particular



A matriz da xilogravura permite uma tiragem alta, isto é, pode-se imprimir um número muito grande de imagens a partir da mesma matriz sem perda de qualidade.

No caso de uma xilogravura a cores, para cada cor em geral será utilizada uma matriz diferente. As xilogravuras japonesas do Período Edo, impressas com uma tinta que confere transparências à imagem, contavam com até mais de 20 matrizes para uma gravura, uma para cada cor.

Para a feitura da matriz de uma xilogravura em madeira são empregadas a madeira de fio, quando o bloco de madeira é cortado no sentido longitudinal da árvore e a de topo, em que a madeira é cortada contra o fio. E inglês, o trabalho com a primeira é chamado de *woodcut* e com a segunda de *wood-engraving*, ao passo que em português denomina-se xilogravura o resultado do trabalho com ambas. Além da madeira, o linóleo também é usado para a fabricação da matriz e nesse caso, o trabalho pode ser chamado também de linoleogravura.

A gravura de fio é a mais antiga e foi a utilizada por Dürer em suas obras. A gravura de topo é uma versão de xilogravura desenvolvida no século XVIII,³ em que uma madeira muito dura é cortada contra o fio e gravada com buril ou goivas. A técnica foi muito utilizada no século XIX na ilustração de livros e também na reprodução de imagens em catálogos de botânica, de instrumentos e maquinários na medida em que permite imagens com alto grau de detalhamento.

O grau de dureza da matriz é determinado tanto pela madeira empregada quanto por ser de topo ou de fio. Na Europa, preparava-se o bloco para a matriz da gravura de topo juntando, com a técnica de marchetaria, pequenos tocos de roseira ou pereira. No Brasil, com as madeiras existentes, pode-se ter uma matriz de topo feita com um só bloco de madeira.

A placa de linóleo, por sua vez, usada no século XX, é um material muito mais fácil de cortar.

Renina usou somente madeira de topo – guatambu rosa ou peroba – para fazer a suas xilogravuras, exceto numa, *O Barqueiro*, que é madeira de fio. Fez menos gravura em linóleo, porque considera que a matéria é mais pobre que a

³. Técnica desenvolvida por Thomas Bewick, gravador de Newcastle (1753-1828).

madeira: “a matéria não é tão rica como na xilo. Por isso lixava o linóleo para tirar o polimento e criar uma certa porosidade.”⁴

Aos diferentes tipos de matrizes correspondem inúmeras possibilidades de técnicas e de linguagem. Picasso realizou linoleogravuras com uma técnica em que uma única matriz era utilizada para uma gravura com três ou mais cores. Da mesma placa de linóleo, usada sucessivamente para imprimir as cores, eram extraídas áreas, em etapas consecutivas, cada etapa correspondendo à impressão em uma cor diferente, da mais clara para a mais escura. No final do processo, a matriz tinha em alto relevo apenas as áreas correspondentes à última cor impressa.



gravura em madeira de topo

Renina Katz, *Cidade*
(detalhe)



gravura em madeira de fio

Renina Katz, *Barqueiro*
(detalhe)

Na xilogravura feita em madeira de topo, em que a madeira é cortada contra o fio para fazer a matriz, se usa buris e goivas. Na madeira de fio, são utilizados em geral goivas, facas e formões pois é preciso cortar a fibra. A matriz gravada em madeira de fio muitas vezes deixa os veios da madeira aparentes na imagem

⁴ Renina KATZ. Entrevista a Gloria C. Motta. (2007)

impressa, o que tem sido apreciado por muitos artistas, desde Paul Gauguin e Edvard Munch. De um modo geral, foi a técnica preferida dos artistas expressionistas. A xilogravura, especialmente a de fio, foi uma das modalidades mais adequadas ao expressionismo, segundo Renina porque ela tem “um corte, uma contundência que batia, digamos com a ideologia do expressionismo.”⁵

Embora a xilogravura possa ser feita com diversos tipos de papel, o gravadores preferem o papel japonês pelas suas qualidades de absorção e resistência. Para imprimir suas xilogravuras e linóleos, Renina usava papel japonês, comprado em São Paulo na Casa Aerobrás. O papel era vendido para trabalhos de aeromodelismo, mas era também utilizado pelos artistas.⁶

Para imprimir uma xilografia usa-se tinta de impressão.. A preta, tradicionalmente, é feita com negro de fumo (ou pigmento à base de carvão) e óleo de linhaça.. É, portanto, uma tinta oleosa, e suas características – como viscosidade e tempo de secagem - têm grande influência na qualidade da impressão.⁷

Renina, como outros artistas brasileiros, sempre tiveram de trabalhar com os materiais disponíveis no mercado, e procurou superar as dificuldades com as características e a baixa qualidade de papéis, tintas e equipamentos.

Eu usava tinta tipográfica comum, não tínhamos outra, ainda mais pela carência dos anos de guerra. Era extremamente gordurosa e tinha que ser decantada num papel filtro. A tinta colorida era tinta a óleo mesmo. O Goeldi preparava a tinta: espalhava no papel filtro para absorver o excesso de gordura e ia trocando o papel filtro até que a tinta ficasse como ele queria, bem fosca. Ele não gostava de brilho no preto.⁸

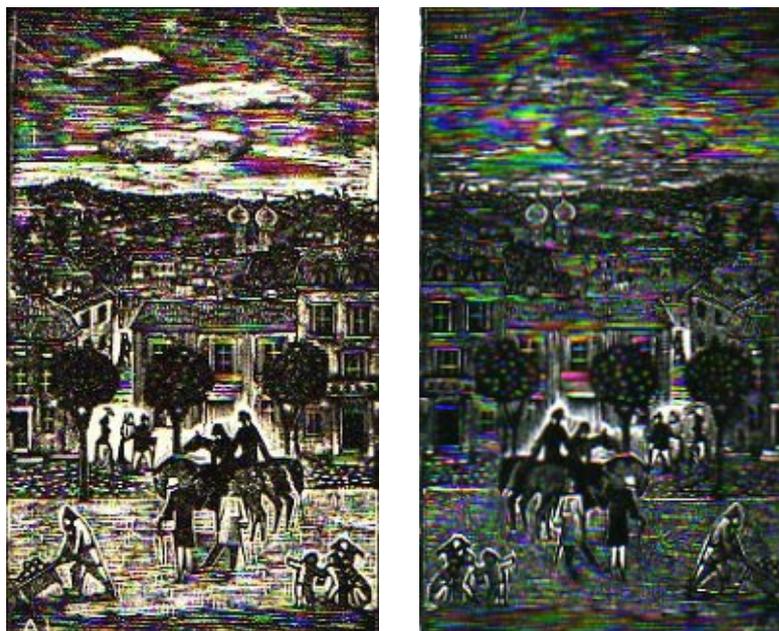
Também é importante lembrar que a imagem impressa, como nas demais modalidades de gravura, é espelhada em relação à matriz e, portanto, o artista deve considerar isso ao trabalhar no bloco de madeira.

⁵. Radha ABRAMO. *Renina Katz e sua arte*. Entrevista (2003). p. 3

⁶ Até a década de 1990, se podia encontrar na Casa Aerobrás um papel japonês que, mesmo não sendo “de primeira”, como diz Renina, era adequado para a impressão de xilogravuras.

⁷. No século XX, outros veículos ou aglutinantes, como resinas alquídicas e resinas de fenolformaldeído passaram a ser usados e a composição varia de acordo com o uso: impressão tipográfica, flexografia, litografia, *offset*, fotogravura.

⁸. Renina KATZ. Depoimento a Gloria C. Motta. (2007)



Axl Lescoscheck, sem título, xilogravura, 16,1 x 9,6 cm,
Matriz e impressão. Coleção Guita e José Mindlin

“ Os gravadores têm de pensar não só na construção do trabalho, na sua organização formal, mas devem saber que aquilo sairá ao contrário. Ao imprimir, o que está na esquerda sairá à direita. Esse é um conhecimento mínimo e básico, que deve estar na cabeça do artista, porque isso é que faz a diferença na gravura. Por isso os pintores, quando queriam saber se um trabalho estava bem equilibrado, o colocavam diante de um espelho, pois a inversão apontava quais poderiam ser os desequilíbrios.”⁹

A simplicidade dos meios necessários à realização da gravura em madeira e em linóleo tem sido um fator de atração para muitos artistas. Mas, simplicidade não significa facilidade.

Sobre isso, vale lembrar o depoimento de Matisse sobre as gravuras em linóleo que fez em 1943 para ilustrar *Pasiphaé*, de Montherlant:

“Quero dizer algumas palavras da gravura sobre linóleo.
O linóleo não deve ser escolhido, por economia, como substituto da madeira, pois dá à gravura um caráter particular, muito diferente do que dá a gravura sobre madeira e pelo qual deve ser procurado.

⁹. Renina KATZ em Radha ABRAMO . *Ibid.* (2003). p. 2

Pensei muitas vezes que este meio tão simples é comparável ao violino com o seu arco: uma superfície, uma goiva – quatro cordas esticadas e alguns fios de crina. A goiva, como o arco, está em relação direta com a sensibilidade do gravador. E é tão verdade que a menor distração durante a execução de um traço provoca involuntariamente uma ligeira pressão dos dedos sobre a goiva e influencia o traço de uma maneira desastrada. Basta também apertar um pouco mais os dedos que seguram o arco do violino para que o som mude de caráter – de suave passa a forte. A gravura em linóleo é um verdadeiro meio predestinado ao pintor-ilustrador.”¹⁰

¹⁰. MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*. (1972). p. 205 e 206.

1.2 Trabalhos de Renina Katz

Durante cerca de dez anos, de 1946 a 1956, Renina desenhou, pintou, fez xilogravura, gravura em metal e litografias. Mas a xilogravura foi o que se destacou dentro de sua produção artística desse período, inclusive marcando a sua participação em exposições nacionais e internacionais durante a década de 1950.

Suas obras dessa fase ficaram conhecidas pelo realismo e pela temática social. Eram os anos do após-guerra, da luta contra o fascismo e o ambiente político da época era efervescente. Durante os anos em que frequentou a ENBA, Renina foi uma militante estudantil e política ativa.

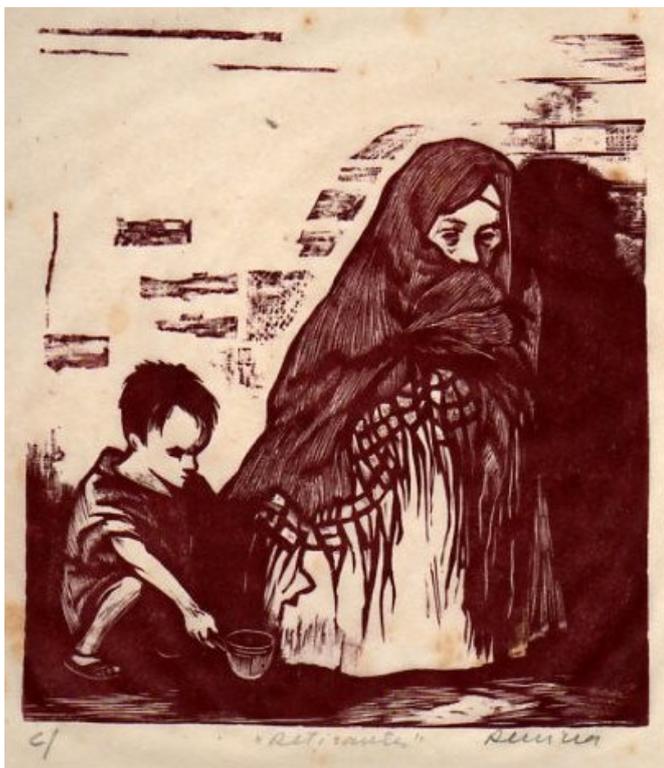
No início dos anos 50, fez a série de xilogravuras e linóleos *Retirantes.*, que depois chamou de *Os Camponeses sem Terra.* Ia com frequência à Estação Roosevelt de São Paulo, onde os trens chegavam trazendo migrantes e desenhava. Naquele ir e vir de pessoas a artista fez uma série de estudos preparatórios para sua gravuras. “Era um mar de perplexidade, era um certo espanto.” (...) “Lembro da figura de uma mulher acorada, embrulhada num xale, me chamou a atenção. Fiquei horas desenhando e ela não se mexia.”¹¹ Do desenho preparatório Renina ampliou e fez a gravura, que é uma de suas preferidas.

Durante esse período fez outras duas séries: *Camponeses* e *Favela*.

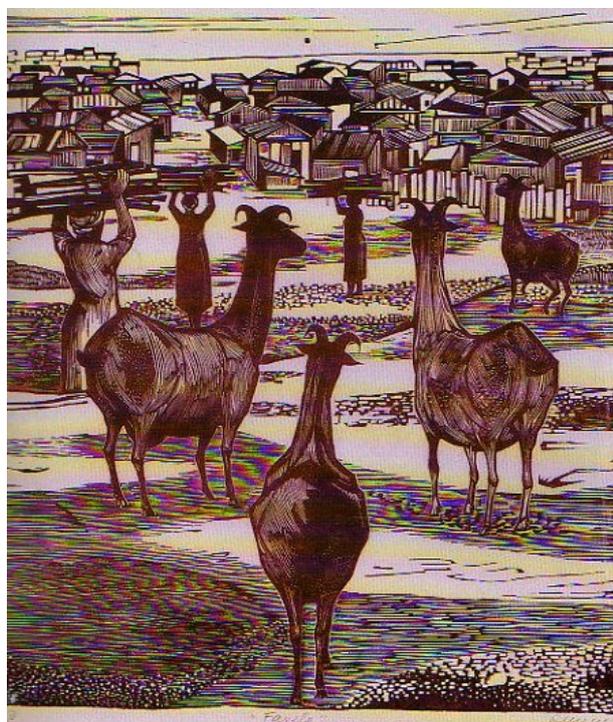


Camponeses, 1948-56, xilogravura, 15 x 28 cm, c/. Col. Particular.

¹¹ Depoimento no vídeo *Renina Katz*, (1998)



Retirantes, xilogravura,
1948-56, 15,1 x 13,5 cm, c/.
Col. Particular



Favela, 1948-56, xilogravura,
29,5 x 27,3 cm, c/.
Col. Particular.

Tanto a técnica da xilogravura, quanto a opção por só imprimir suas gravuras em branco e preto, eram apropriadas para sua temática e seu ideário do período. A gravura foi, de fato, uma preferência entre os artistas expressionistas, e Renina encontrou nessa técnica, um meio adequado ao seu projeto artístico daquele período.

Algumas influências e referências foram importantes durante esse período de sua atividade artística. Seus professores, como Carlos Oswald e Axl Lescoschek, que foi, segundo ela “um grande gravador e um grande professor, com quem não só aprendi a fazer gravura em madeira mas aprendi também a didática, aprendi a ser professora”.¹² Colegas, como Poty Lazarotto, a influenciaram e contribuíram para que a artista se aproximasse mais da gravura.

Dentre as referências importantes, estava a artista expressionista Käthe Kollwitz (1867-1945), referência não só como artista e gravadora, não só pela força expressiva de suas obras, mas como uma espécie de orientação, modelo diante da arte e da vida.



Käthe Kollwitz, *As Mães*, 1922/23, xilogravura

“Só isso quero acentuar mais uma vez, que a princípio foi um mínimo de compaixão e de simpatia que me conduziu à configuração da vida proletária,... Nunca fiz o meu trabalho com frieza, mas sim

¹². Renina KATZ. Depoimento a Gloria C. Motta. (2007)

sempre o realizei por assim com o próprio sangue. Isso precisam perceber aqueles que o vêem.”
Käthe Kollwitz¹³

Käthe Kollwitz e a arte expressionista foram uma referência importante. Mas, embora trabalhos de Renina desta fase têm sido apresentados em algumas mostras de arte brasileira de arte expressionista, sobre isso vale a pena ouvir as palavras da artista: “É muito interessante, porque hoje, ao analisar aquelas gravuras, vejo que elas não são expressionistas. Certamente porque não têm a contundência típica do expressionismo. Perguntei-me então, têm o que? ...”¹⁴ A resposta parece ter vindo anos depois quando uma amiga da artista, a propósito dos trabalhos dessa fase, chamou-lhe a atenção que aquelas mulheres sofridas, que eram tratadas por Renina com “enorme ternura”.

São trabalhos onde existe certamente a preocupação com a condição humana e social dos trabalhadores, mas estão longe de ser as imagens sofridas, escuras, ao gosto dos militantes da época. Talvez por isso, nem sempre sua arte foi bem compreendida.

Uma descoberta importante, nessa época, foi a gravura japonesa. No final dos anos 40 e início dos 50, quando sua atividade artística se concentrava sobretudo nas xilogravuras, Renina descobriu a gravura japonesa. O primeiro contato foi por intermédio de Mário Barata, então vindo da Europa muito entusiasmado com as que vira. Dele recebeu uma gravura de Hiroshigue. A partir daí, começou a procurar livros em sebos e livrarias, adquiriu ao longo dos anos algumas gravuras: trocou por trabalhos seus, comprou e outras ainda recebeu de presente.

Tudo encantou a artista: a técnica: “a excelência do ofício”, as cores, a composição. “As cores... a impressão à água é de uma delicadeza.... dá uma somatória muito bonita.... e aí que o papel participa de maneira fantástica.”¹⁵

¹³ .Käthe Kollwitz – *Gravuras e esculturas*. Catálogo da exposição (1986) .p.12

¹⁴ Radha ABRAMO, *Ibid.* (2003). p.4

¹⁵ Renina KATZ. Depoimento a Gloria C. Motta. (2007)



As gravuras de Renina dessa fase são todas em branco e preto. O interesse pelo branco e preto, pelas luzes, pela passagem da sombra para a luz, permaneceram em todos os seus trabalhos posteriores. Mas, mesmo imprimindo seus trabalhos em branco e preto, a artista sempre teve uma preocupação muito grande com a cor, que a acompanhou em toda sua trajetória artística.

Durante esse período de quase dez anos, Renina não abandonou a pintura.. Explorou ao máximo as possibilidades da técnica da gravura, os contrastes e sutilezas do claro escuro, alcançou um extremo requinte em suas gravuras. Explorou também ao máximo a temática. Em 1956 fez a última xilogravura da série: *O Parque*.

Passou a buscar outros caminhos... Como Renina sempre lembra, sua arte mudou porque o mundo mudou e ela mudou.

“ 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.”¹⁶



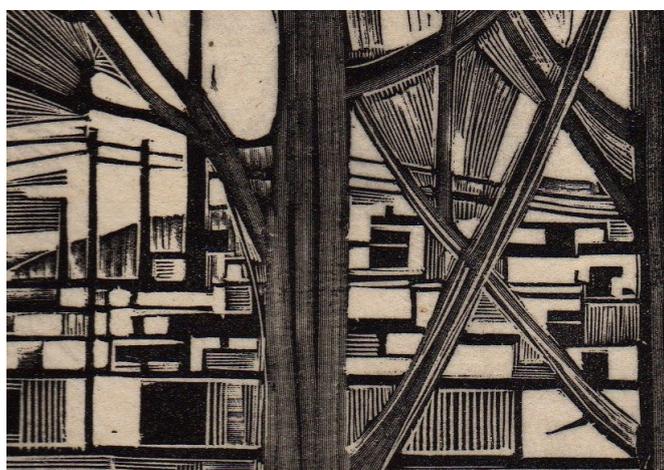
Parque, 1956, xilogravura, P.A., 25,5 x 50,9 cm, Col. Guita e José Mindlin

Suas gravuras do período, no entanto revelam vários elementos plásticos que a artista, a partir daí, desenvolveu por meio de outras técnicas.

. Nas xilos dessa fase, apesar da temática social e de denúncia, já se percebe o lirismo que marca o trabalho da artista. A preocupação com a luz, a estruturação dos espaços estão presentes em todo o seu trabalho, de diversas fases; e também muitos elementos gráficos, são como uma “escrita” individual da artista. Nos últimos trabalhos, de modo mais perceptível, mas um muitos outros do período já está contido o repertório que vai ser desenvolvido, vai participar de seu trabalho posterior.

Toda a produção artística de Renina é assim: é a somatória de experiências que a artista re-elabora com novos meios, buscando desafios, explorando novas possibilidades técnicas e expressivas.

¹⁶ Rahda ABRAMO. *Ibid.* Entrevista. (2003). p.4



Cidade, xilogravura - detalhe

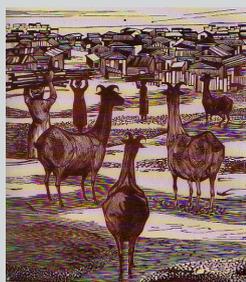
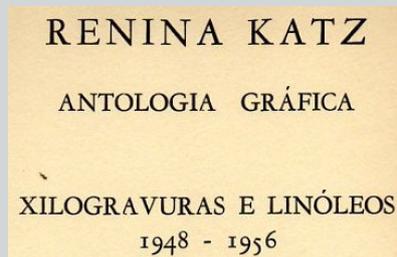
1. 2.1 Antologia Gráfica

Álbum *Renina Katz - Antologia Gráfica. Xilogravuras e linóleos* – 1948-1956. Texto de Flávio Motta, 1977. Editado em São Paulo por Júlio A. Pacello.

Em 1977, o editor Julio Pacello realizou o álbum *Antologia Gráfica* com 45 xilogravuras e linóleos de Renina. Foram reimpressas gravuras feitas entre 1948

e 1956 A tiragem foi de 80 exemplares numerados de assinados pela artista (de 1/80 a 80/80) e dez exemplares de colaborador, marcados de A a J. Um texto de Flávio Motta foi especialmente escrito para acompanhar as gravuras. As gravuras foram impressas em papel japonês tipo Mino, e na impressão foram usadas cores – marrom, vinho, verde e azul, - para distinguí-las das tiragens avulsas, impressas em preto. . O texto foi composto e impresso à mão em papel Westerprint. Após a impressão, as matrizes foram inutilizadas.

Todas as xilogravuras e linóleos que Renina fez nos anos 40 e 50 foram impressas em branco e preto, pois ela não gostava de imprimir a cores. No caso de *Antologia Gráfica*, os mesmos trabalhos foram impressos a cores por razões editoriais. Das obras realizadas no período de 48 a 56, nem todas foram reimpressas para o álbum de 77, algumas porque eram muito grandes para o formato do álbum, como *O Parque*.



Favela, 1948-56, xilogravura,
29,5 x 27,3 cm, c/.



Meninos, 1948-56, linóleogravura,
10,3 x 17,1 cm, c/..



Retirantes, 1948-56, xilogravura, 19,5 x 24,1 cm, C/. Col Particular

“Pensamos no lirismo Porém, como capacidade de viver imersa. Alguma coisa de “natural”, do sensível dado e incompreensível, estava fadada a continuar indefinidamente. E isso pressupunha estar perto e estar desapegado (*détachement*). Estar perto para ver e quase tocar. Estar desapegado para situar. O “realismo de observação”, já notara Worringer, tem muito a ver com um certo distanciamento, próprio às transposições e superposições de culturas. Na vida citadina se manifesta com particular intensidade. O lirismo era assim o lirismo próprio à vida civil. Mas se referia a sua sociedade dissociada e por isso triste. A sua imanência correspondia à do indivíduo na “naturalidade do social”. Quanto mais percebia esse lirismo, mais a artista fixava a condição humana, aproximando-a da “naturalidade do natural”. Daí seus personagens, sempre juntos, parecem tão sós – caminhantes da solidariedade silenciosa.” Flávio Motta.¹⁷

¹⁷. Trecho do texto para o álbum *Antologia Gráfica*. (1977).

A partir do final da década de 1950, Renina deixou a temática com que vinha trabalhando, e se encaminhou para outros percursos, se distanciando da figuração. Começou a buscar outras referências para seu trabalho, iniciando uma série de aquarelas de paisagens. Quando perguntada sobre como encerrou o período dito realismo e porque abandonou a figuração, Renina diz:

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. A música foi meu grande apoio. Qual é o tema da música, a não ser ela própria. A história revela que a música se enriqueceu a partir da invenção de novos instrumentos que ofereciam múltiplas articulações dos sons a serviço da audácia e do talento dos autores. Porque não tentar o mesmo com a visualidade?

Fiquei tão tomada com esta meta, que passei a não dar título aos trabalhos, de modo que o espectador ficaria igualmente livre na sua relação com a obra.

Comecei com "Paisagem". O que significa uma paisagem? Turner me deu a lição. Daí para frente meu propósito seria o aperfeiçoamento não só do fazer, como da minha subjetividade. A representação e organização do espaço plástico, o conhecimento dos elementos que vão dar materialidade à obra passaram a ser a meta do meu trabalho. Nesta altura do meu percurso, eu queria ter o domínio dos meios, do ofício, pois sem ele não teria a liberdade desejada. É livre quem conhece, quem sabe.

Renina Katz, 2007¹⁸

¹⁸ Depoimento a Gloria C. Motta. (2007)

PARTE 1

Capítulo 2 – Serigrafias

2.1. Serigrafia

É um dos processos planográficos de impressão, junto com a litografia. A palavra serigrafia – *serigraphy* - foi usada pela primeira vez por Carl Zigrosser (1891-1975), historiador de arte e curador do Museu da Filadélfia, para distinguir essa forma do *silkscreen*,¹ um termo empregado para designar a mesma técnica quando usada para fins comerciais.

Como técnica gráfica, a serigrafia é muito antiga, tendo sido usada já pelos chineses e japoneses, tanto na impressão de tecidos (*katagami*, para os japoneses) quanto na impressão de papéis decorados. No Ocidente, ela foi usada primeiramente na impressão de tecidos, e depois para colorir gravuras impressas em xilo (cartas de baralho e imagens de santos) .

No século XX, a serigrafia foi usada como técnica artística a partir da década de 1930, atingindo muita popularidade pela facilidade do seu emprego e pelo baixo custo do processo..

Na década de 1960, importantes desenvolvimentos foram incorporados a essa técnica, (como, por exemplo, o uso da fotografia), pois era particularmente apropriada às linguagens artísticas da época – especialmente pela *pop art*, e alcançou um alto grau de elaboração nas mãos dos artistas, como Vasarely.

De fato, a serigrafia atraiu artistas da *pop art*, como Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg e Andy Wahrol, pela sua versatilidade e pela sua possibilidade de incorporar todo tipo de imagem. Além disso, Victor Vasarely e Joseph Albers, encontraram na serigrafia um meio adequado para explorar ao máximo permutações entre cores, e, para isso, Vasarely chegou a usar inúmeras matrizes para imprimir uma imagem.

¹ Usa-se também em inglês *screenprinting*.

A serigrafia é um processo de impressão que recorre ao estêncil para transferir a imagem a um suporte. O estêncil é feito na tela, ou manualmente, ou por processo fotomecânico. Para imprimir, são necessários apenas três elementos básicos: a tela que transportará a imagem, tinta e um rodo. A tela de seda, ou de nylon com malha muito fina, é esticada numa moldura ou bastidor, sendo a tensão correta essencial para o bom resultado da impressão. A imagem é transferida para a tela, à qual se aplica cola ou verniz em áreas que se pretende isolar, ficando “abertas” as áreas a serem impressas. Quando se aplica a tela sobre o papel a ser impresso, é colocada a tinta numa de suas extremidades e, com a ajuda de um rodo, a tinta é arrastada por toda a superfície da malha, atravessando as áreas não isoladas pela cola ou pelo verniz.

Para a impressão de cada cor pode ser usada uma nova tela ou a mesma tela é reaproveitada, removendo-se com solvente a máscara de cola ou verniz e criando uma nova que corresponda à cor a ser aplicada.

A tinta de serigrafia é uma tinta a base de óleo, que tem viscosidade moderada e apresenta diferentes propriedades em comparação com outras tintas de impressão, como a de *offset* e a de flexografia.



O *Print Council of America* estipulou que uma serigrafia poderia ser considerada original se fosse “preparada, produzida e executada pelo artista”. Isso porque alguns artistas e críticos chegaram a questionar se obras produzidas por meio dessa técnica poderiam ser consideradas obras de arte. Além disso, a numeração e a assinatura de tiragens muito grandes apresentavam problemas de ordem prática, o que levou alguns artistas a utilizar carimbos para substituir a assinatura de próprio punho².

² Fritz EICHENBERG. *The Art of the Print*. (1976). p.487

2.2. Década de 1960: experiências com serigrafias

Do final dos anos 1950 até a metade dos anos 1960, Renina se dedicou à pintura e ao desenho. Nessa época, deixando um pouco a gravura em branco e preto, começou a se interessar por outras técnicas e a se dedicar ao estudo, em especial ao estudo das cores.

Quando Renina cursou a Escola Nacional de Belas Artes, o que se ensinava na Escola era Pintura, Desenho, Geometria Descritiva, Anatomia Artística, Arquitetura Analítica, História da Arte. Na ENBA não tinha aula de gravura, que foi aprender com Lescoscheck e Carlos Oswald. Também não se ensinava teoria das cores na escola. Nisso ela foi autodidata, lendo, estudando e pesquisando sobre cores durante toda a vida.

Fez então, durante a década de 1960, uma espécie de “retiro”, de pausa, quando voltou sua atenção para o estudo de cor e para a realização de um trabalho experimental. No período, deu continuidade às suas atividades didáticas, que foram intensas, ao desenho e à pintura.

A partir da metade da década, passou a realizar uma série de serigrafias, em que pesquisou a cor e a modificação do espaço pictórico através da cor. Também explorou as possibilidades de se obter os melhores resultados mesmo com o uso dos materiais precários de que dispunha. A serigrafia se mostrou a técnica ideal para esse tipo de pesquisa cromática. Junto com o artista Dionísio Del Santo realizou uma série de experimentos em serigrafia.

Renina realizou séries em que, partindo de um mesmo desenho básico, com formas geométricas, criava imagens diferentes pela permutação das cores. Numa série a mesma imagem, impressa com cores diferentes, se transforma, dando a idéia de diferentes espaços, diferentes profundidades, e até, dependendo das cores utilizadas, uma gravura da série parece maior do que outra. O mesmo cinza, conforme estiver ao lado de um azul ou de um laranja, parece uma cor diferente, parece estar em profundidade ou, ao contrário, dá a idéia de algo plano. São quatro a cinco matrizes, uma para cada cor. Em uma das séries, com quatro a cinco cores fez até 15 permutações.

Esse período de experiências durou 2 a 3 anos. Por volta de 1968, a artista passou a se concentrar mais na realização das pinturas, mas ainda realizou trabalhos com serigrafia até o início dos anos de 1970. No final dos de 1970, usou a serigrafia para fazer a sua tese de mestrado na USP.

Em 1970, foi editado o álbum *Renina Katz - Serigrafias/ Hilda Hilst- Poema*. Edição de 100 exemplares, com dez serigrafias originais de Renina , por Julio Pacello.



A Dissertação de Mestrado de Renina, de 1979, foi o primeiro trabalho acadêmico do gênero apresentado na Universidade de São Paulo. Com o título *Matrizes Modificadoras do Campo Plástico*, a artista apresentou como trabalho uma série de serigrafias, em que partia de uma estrutura fixa e a cor entrava para desestruturar o espaço. Escolheu a técnica da serigrafia e explica porque:

Nessa técnica, o desenho está embutido na mancha da cor, em toda a organização pictórica. Decidi trabalhar na tese com serigrafia porque ela dá certa mobilidade. Se eu tenho umas matrizes onde posso fazer variação de cor, isso é muito mais fácil do que se utilizasse a litografia, que impõe uma operação mais complicada. Todo processo de impressão na serigrafia é mais simples, basta você lavar a matriz e preparar uma outra cor.

Ela tem a rapidez necessária de que eu precisava para fazer aquelas mil variantes e mil

permutações. Na tese, trabalhei a questão da cor modificando a percepção do campo plástico.”³



Tese de Mestrado: *Matrizes Modificadoras do Campo Plástico* . Serigrafias, 1979.
Papel: 48 x 33 cm; imagem: 34 x 27 cm.

³ . Renina Katz. *Renina Katz*. (Artistas da USP 6) (1997). p.29-30.

Capítulo 3 – DESENHO

3.1 O desenho de Renina

O termo desenho, inicialmente, se apresenta com diferentes significados. É a representação por meios gráficos, é, por conseguinte qualquer obra de arte feita por estes meios; tem também o significado de forma ou configuração de algo e, finalmente, o sentido de *design*, isto é de projeto. Todavia, acabou adquirindo mais o significado de esboço, algo provisório, ou ainda de representação através de linhas e traços, perdendo assim o seu vínculo com o significado original de desígnio. Desenho vem do latim *designium*. Flávio Motta em seu artigo *Desenho e Emancipação*, examina como e porque a palavra desenho se afastou do sentido de desígnio, notadamente nos países latinos, se tornando “apenas registro gráfico, expressão em linhas, manifestação de formas em duas dimensões, esboço, traçado.”¹

Sobre o desenho de Renina, disse Radha Abramo: “É óbvio o seu envolvimento com o desenho. Ele instala e organiza o caos. É o projeto, a versão material do conceito que traduz a imaginação artística.”²

O desenho para Renina tem o significado de desígnio, idéia de realizar algo, projeto. É no desenho que a artista organiza o seu campo perceptivo e o seu universo subjetivo; o desenho é a imagem da obra, independentemente dos processos técnicos e dos materiais necessários para realizá-la.

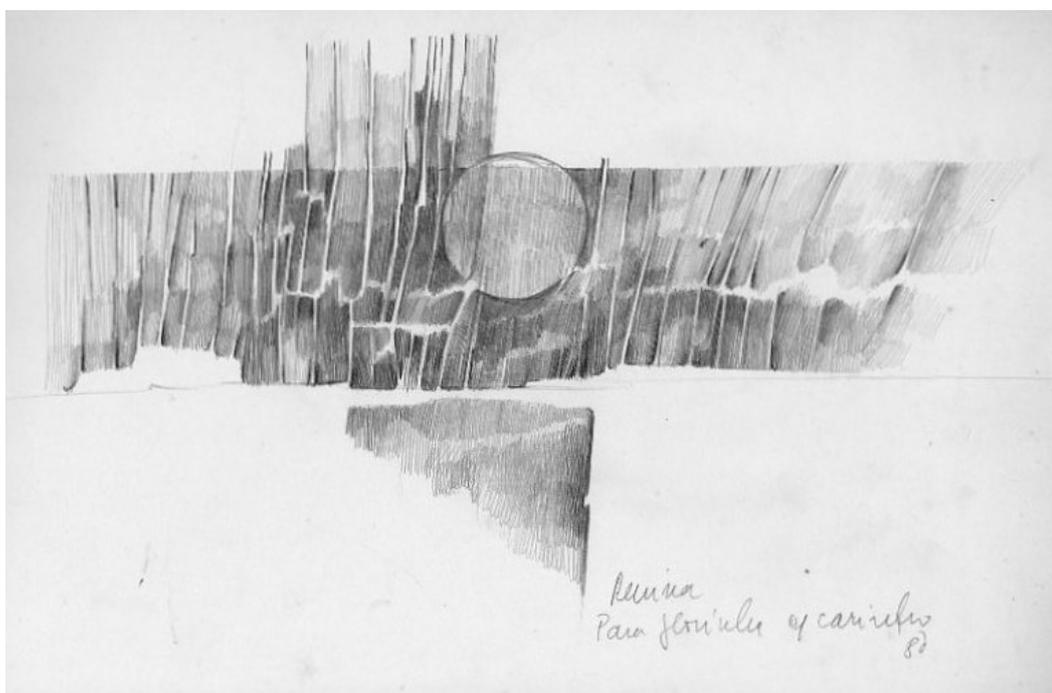
Os cadernos de desenho de Renina mostram isso. A artista reúne já centenas de desenhos, pequenos projetos e anotações, em pastas, álbuns e cadernos. Todos os tipos de papel podem ser utilizados: papel sulfite, papel vegetal, papel de aquarela. Utiliza lápis, caneta esferográfica, caneta colorida, aquarela. Nesse caso, a escolha dos materiais tem mais a ver com a facilidade de registrar as idéias, organizar sombra e luz, espaços, sobreposições. O exame de alguns

¹. Flávio MOTTA. *Desenho*, São Paulo, GFAU, 1975. O mesmo artigo foi publicado no Correio Brasiliense, Brasília, 16/12/1967.

² Radha ABRAMO. *Exclusiva e requintada com relação à vida e à arte*. (1996). p. 10

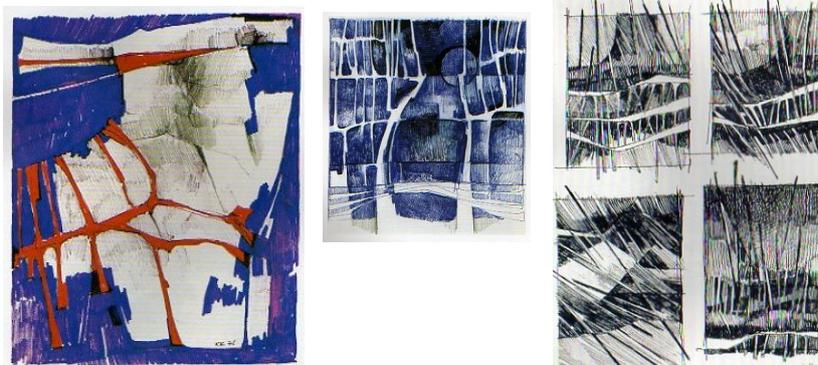
estudos e de gravuras a que eles serviram de base revelam, por exemplo, que as cores não tem nenhuma relação entre um e outro trabalho. O que permanece é a idéia básica, uma concepção de relações entre os elementos que constituem a imagem. Outros, ao contrário, são estudos de cor, explorando relações de cores e transparências. São idéias, que vão depois ser materializadas nas aquarelas, litografias, gravuras em metal. São, ao mesmo tempo, trabalhos que, independentemente de seus desdobramentos, constituem um universo visual e sensível coerente e pessoal.

Para Mario de Andrade, a natureza do *desenho* é seu caráter infinitamente sutil, o de ser ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria. Ele é uma espécie de provérbio. Exprime, da mesma forma que o provérbio, uma experiência vivida e transformada numa definição eminentemente intelectual. Tem, assim, a mesma força equilibrada e clássica dos provérbios. *O desenho não é uma frase, é uma frase feita.*³

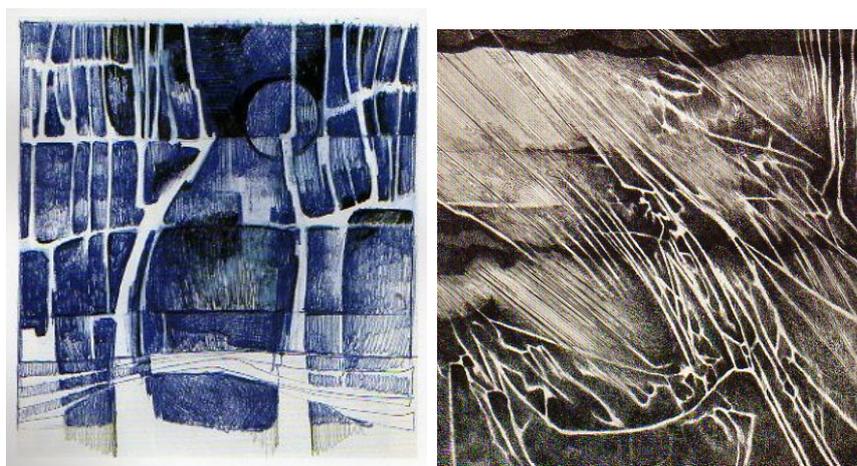


Renina Katz, desenho a grafite sobre papel, 1980.

³ Mário de ANDRADE. *Do Desenho*, São Paulo, GFAU, 1975.



Estudos, feitos com caneta esferográfica e caneta hidrocor.



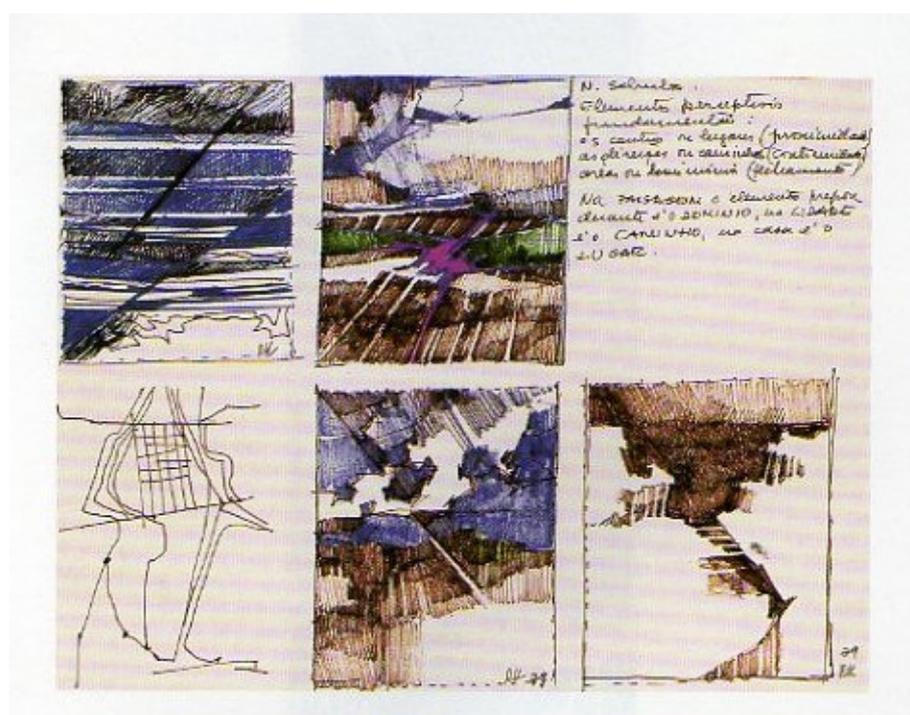
Estudo a caneta esferográfica

Água-forte da série *Ares e Lugares*, 1989,
38,5 x 38 cm. P.A., 1 / 4

Em 1994, foi realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo a mostra *Renina Katz – Diário de Anotações*, com curadoria de Sérgio Pizoli. A exposição apresentou ao público estudos, desenhos e a obra gráfica da artista, tendo sido organizada para revelar o processo criativo da artista, desde as primeiras anotações até o resultado final de uma gravura.

O que a exposição mostrou, sobre o processo de trabalho de Renina, pode ser expresso pelas palavras de Edward Hill:

“O desenho, o desenhar, revela o “coração” do pensamento visual, unindo espírito e percepção; conjura a imaginação, é um ato de meditação, um exorcismo da desordem e, sobretudo, o desenho é instrumento suporte de formulação visual e o vórtice de sensibilidade artística.”⁴



Estudos, s/d

Fonte: Renina KATZ. *Renina Katz (Artistas da USP 6)* (1997).

⁴ Edward Hill. *The Language of Drawing*. (1966). p. 1

3.2 A série do *Romanceiro de Inconfidência*

Em 1956, ao ler o livro *O Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meirelles, Renina teve o desejo de ilustrá-lo. Fez então uma cerca de 200 desenhos preparatórios, com a intenção de realizar por volta de 80 gravuras em metal. Contudo, por problemas de autorização de parte da família da poeta, o projeto de Renina ficou interrompido e, até os anos de 1970, os desenhos ficaram guardados. Do projeto original, só foram produzidas umas poucas gravuras.

Por volta de 1974, o amigo e editor de das gravuras de Renina, Elsio Motta, conheceu os desenhos, que estavam guardados entre seus trabalhos e ficou entusiasmado. Elsio então fez uma cuidadosa montagem nos desenhos, que eram cerca de 80.

Os desenhos passaram naquela ocasião à guarda do bibliófilo e colecionador José Mindlin, amigo de Renina, e Mindlin iniciou a divulgação e exibição desta série sobre o *Romanceiro*

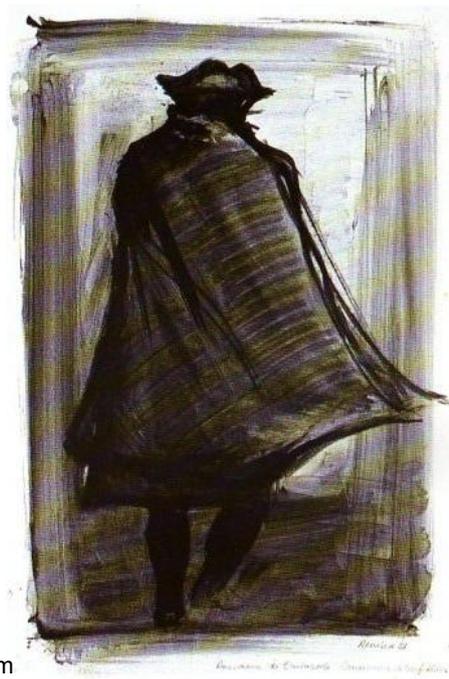
Em 2004, finalmente houve o consentimento de parte da família de Cecília Meirelles e o *Romanceiro da Inconfidência* foi publicado pela EDUSP, como edição comemorativa dos 50 anos do poema, desta vez acompanhado dos desenhos de Renina.

Inicialmente feita como estudo preparatório para uma série de gravuras que deveriam ilustrar o livro de Cecília Meirelles, esta série de desenhos acabou trilhando um caminho próprio, tendo sido exibida no Brasil e no exterior desde então. Os desenhos são mais do que ilustração, têm autonomia; são o resultado da emoção de Renina diante do poema de Cecília Meirelles. E os desenhos do *Romanceiro* são também uma etapa importante no percurso da artista.

Em 1989, quando da exposição dos desenhos no Museu Segall, em São Paulo, Renina deu um depoimento, do qual apresento um segmento:

“Recuperados do anonimato os desenhos adquiriram uma nova dimensão, ou seja, o fato de terem sido feitos como etapa preliminar das gravuras já não importava mais. Ganharam autonomia e vida própria. Por outro lado, esta série de desenhos tem um significado importante no percurso dos meus 40 anos de atividade artística. Eles se situam

cronologicamente num momento especial, que era o início de uma transição marcante no meu desígnio artístico. Eles constituíram uma passagem. Com a distância do tempo, foi-me possível verificar que, o modo de tratamento do espaço e o da matéria gráfica continham os elementos básicos que iriam se desdobrar nos trabalhos de uma nova fase. Do realismo figurativo foi resgatado um repertório da sintaxe visual, fundamental para o desenvolvimento de novos projetos, onde o compromisso com a temática explícita já não era relevante. Acredito que entre outras, esta seria a razão pela qual os desenhos do Romanceiro conseguiram sobreviver, despertando sempre interesse renovado, ao menos para mim.⁵



Romance XXXVIII ou do Embuçado.
Tinta nanquim s/ papel, 42,7 x 28,9 cm

Se o texto me comove ou me encanta, ele já determina uma atmosfera, que vai se decantando até se transformar numa imagem que é resultado do impacto do texto; a imagem não corresponde diretamente ao texto, mas sim à emoção em relação ao texto e portanto não pode ser descritiva.⁶

⁵ Renina KATZ. Catálogo da mostra. (1989)

⁶ Renina KATZ. Entrevista a Glória C. Motta. (2007).



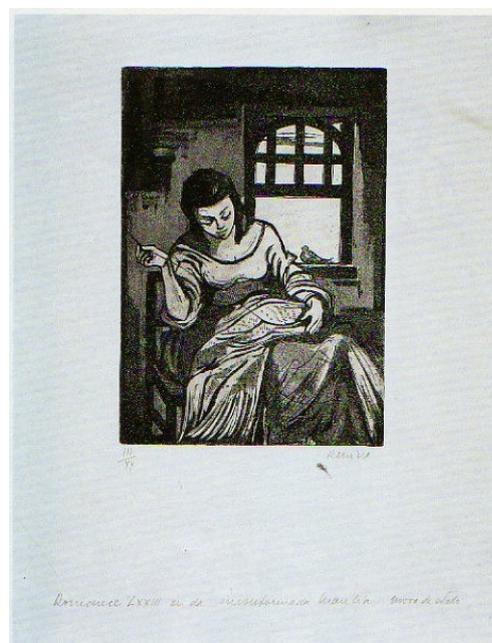
Romance XXXVIII ou do Embuçado.
Tinta nanquim e guache s/ papel,
24,5 x 22,2 cm



Romance XXXIV ou do Joaquim Silvério,
A Traição. Tinta nanquim s/ papel, 27,3 x
19,3 cm



Romance LIV ou do Enxoval Interrompido
("Marília")
Tinta nanquim s/ papel, 24,4 x 20,6 cm



Romance LXXIII ou da Inconformada Marília
Água-tinta e água-forte, prova de estado, 38,5 x 26 cm

Capítulo 4 – LITOGRAFIAS

4.1 Litografia

A palavra vem do grego *lithos* – pedra e *graphein* – escrever. O nome com o qual esta técnica gráfica é conhecida hoje não é o mesmo que foi primeiramente utilizado pelo seu inventor, Alois Senefelder (Praga, 1771 – Munich, 1834), em 1796-98. A técnica de multiplicação de imagens desenvolvida por Senefelder, que foi chamada por ele de polyautografia, surgiu, quando ele, que era autor de teatro, buscava um meio mais rápido e econômico de imprimir suas peças. No livro *Curso Completo de Litografia*, publicado em 1819, Senefelder descreve o longo período de experimentação que conduziu ao descobrimento desse processo de impressão.

A matriz mais indicada é a pedra calcária da Bavária, mas outros materiais podem substituir a pedra, utilizando basicamente o mesmo processo, sendo zinco (zincografia) a alternativa mais freqüente.

A invenção da cromolitografia no início do século XIX foi seguida da fotolitografia em 1852 e, entre 1880 e 1890 houve um grande desenvolvimento nas técnicas de litografia a cores. O próximo passo foi a *lito-offset*, no início do século XX.

Durante o século XIX a litografia se tornou a técnica de reprodução mais utilizada e teve ampla aplicação na indústria gráfica até as primeiras décadas do século XX, na produção de cartazes, rótulos, imagens para periódicos e livros.

Naturalmente atraiu vários artistas, que perceberam o potencial deste meio tão versátil. Entre eles estão Goya, Gericault, Daumier, Blake, Degas e Toulouse-Lautrec, Este último, no final do século, a partir dos melhoramentos na técnica que permitiram imprimir a cores em maiores formatos, criou cartazes de grande qualidade artística e que contribuíram para a aceitação do cartaz e da litografia como arte.

No século XX, a litografia foi a técnica de impressão mais utilizada pelos artistas.e atraiu artistas como Matisse, Chagall, Picasso, Miró , Käthe Kollwitz, que

encontraram na técnica um meio de expressão perfeitamente adequado a seu projeto artístico.



Toulouse-Lautrec geralmente usava de quatro a seis cores e, muito raramente oito. Os invés de usar muitas cores, preferia criar efeitos a partir de justaposições sutis.

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)
Moulin Rouge: La Goulue, 1891
 litografia impressa em quatro cores,
 189,99 x 116.51 cm,
 MET

Basta lembrar o que Toulouse-Lautrec conseguiu fazer. A partir dele, a litografia se revelou uma técnica muito próxima da pintura. Anteriormente, Daumier tinha feito experiências incríveis, mas eram todas em branco e preto. A litografia, como processo de grande potencialidade cromática, começa aí, entre o fim [do século passado] e o começo deste século.¹

A litografia é um processo planográfico, pois a superfície da matriz no qual se fixa a imagem é plana. O processo é químico, uma vez que a matriz é tratada quimicamente para que só a área com a imagem possa aceitar a tinta de impressão. O princípio no qual se baseia a técnica litográfica é bastante simples: água e gordura se repelem mutuamente: se desenharmos com material gorduroso em uma superfície e a molhamos, a água só vai se depositar onde não há gordura. Quando a tinta gordurosa é aplicada à matriz assim preparada, adere às áreas desenhadas, sendo repelida pela água nas outras áreas. Finalmente a tinta é transferida para uma folha de papel com o uso de uma prensa especialmente desenvolvida para este processo.

¹. Renina KATZ, *Renina Katz (Artistas da USP 6)*, (1997). p.30.

Apesar desse princípio simples, o processo de realização de uma litografia é muito complexo, exigindo extremo cuidado em todas as etapas, desde a escolha e uso de equipamentos e materiais até a etapa final da impressão.

Começa com a escolha e o rigoroso tratamento da pedra: o polimento (granitagem) da superfície. Uma tiragem alta mantendo a qualidade, só é possível se a pedra for muito bem preparada. A qualidade da pedra também influencia o resultado obtido. A pedra calcária de grão fino da região da Bavária, compacta e ao mesmo tempo porosa, é a melhor. Existem diferentes qualidades de pedra: a cinza é a que tem os grãos mais compactos, já na amarela os grãos são menos compactos e a branca é a de menor qualidade por ser a mais macia. Como o processo da litografia não faz sulcos na matriz, a pedra pode ser reutilizada, após polimento, para fazer novas gravuras

Uma vez preparada a pedra, o artista trabalha sobre a matriz com diferentes tipos de materiais gordurosos, como lápis de diferentes durezas, bastões, pastas, *tusche*.²

1. Henri Matisse com o litógrafo e editor Fernad Mourlot, 1950

2. Chagall trabalhando com pincel

3. Matisse executando um desenho a *crayon*

4. Miró assinando

Fonte: Renée Loche. *La Lithographie*, 1971.



1.



2.



3



4.

² *Tusche* é um líquido gorduroso, usado para desenhar com pena ou pincel em uma pedra litográfica.

Essa variedade de materiais – cada um possibilitando resultados diferentes, associada ao uso das cores é que torna a litografia tão versátil. Pode ser usada como um processo rápido de criar imagens, e foi usada assim inclusive por grandes artistas como Daumier e até Käthe Kollwitz: para ir para a imprensa, para divulgação. Pode ser usada como usou Renina, explorando mais as suas possibilidades pictóricas. Também Fayga Ostrower usou a litografia do mesmo modo.

No livro *Renina Katz da Série Artistas da USP* editado pela Edusp em 1997³, a artista, que tem completo domínio da técnica, faz uma descrição do processo de realização de uma litografia, mas lembrando das dificuldades de descrever verbalmente um processo gráfico sem o apoio de imagens. De fato, a realização de uma litografia compreende um grande número de etapas, envolve processos químicos e é um processo indireto, sendo difícil sua descrição por alguém que, ao contrário de Renina, não domina a técnica. Por esta razão, empresto algumas palavras da artista para uma breve síntese do processo.

O artista trabalha na matriz, desenhando em preto. Para cada cor da estampa que será realizada, é usada uma matriz diferente. A seguir a matriz é submetida a um tratamento, quando é aplicada uma emulsão feita com água, goma arábica e ácido. A função destes elementos é reforçar a impermeabilização das áreas não trabalhadas, sem gordura, para que elas rejeitem a tinta de impressão e melhorar a absorção da tinta de impressão nas áreas trabalhadas. Ainda são aplicados na matriz breu para reforçar a gordura das áreas trabalhadas e talco para absorver as impurezas. Antes da impressão a pedra ainda é lavada para retirada de todo material não gorduroso com terebentina e água. É então feito o primeiro teste de impressão, em preto, e a tintagem é feita com um rolo sobre a pedra úmida. Novos testes são feitos para as cores e, uma vez aprovados os testes de cor e registro e a primeira prova, é iniciada a impressão. Para cada cor será utilizada uma matriz.

Para imprimir, o papel é umedecido antes de ser colocado na prensa. Tem que ser então adequado para esse tipo de impressão, resistente e em geral altamente calandrado.

³. Ibid. p. 251 a 257

Uma impressão litográfica não tem marca da placa no papel (como uma gravura em metal), mas uma área que corresponde à área da pedra pode às vezes ser percebida, pois a superfície do papel revela uma área mais lisa, que foi “aplainada” pela prensa.

Papéis e tintas usados para imprimir as litografias de Renina:⁴

Na litografia o papel tem que ter a propriedade de absorver bem a tinta, tem que tirar da pedra toda a tinta que a imagem precisa.

Quando Renina fazia litografias com muitas cores (chegou a usar oito na mesma gravura e portanto com muitas impressões), era necessário usar um papel mais grosso e bem encorpado, para poder resistir a todo o processo de impressão. O ideal é um papel de 300 gr/m² e com 100% de algodão. A gráfica usava para imprimir os trabalhos da artista principalmente o Rosaspina da Fabriano e o Velin ou o BKF da Arches. Papéis mais finos, como o Úmbria da Fabriano, foram utilizados para a impressão de litografias com uma cor só. A escolha às vezes depende do formato.

A tinta usada foi preparada a partir da tinta de impressão, tinta para *offset*, disponível no mercado brasileiro. Mas a gráfica Ymagos só comprava do fabricante as cores com *alta resistência*⁵, isto é, as mais estáveis, em geral feitas com pigmento. De 10 a 15 cores básicas, preparavam todas as cores necessárias. Era também necessário fazer uma adaptação em relação à viscosidade da tinta, principalmente para acompanhar as variações da temperatura ambiente, que afetam a qualidade da impressão. Os impressores dominam todos os detalhes referentes a estes procedimentos e chegam nas cores que o artista quer.

Renina sempre foi uma profunda conhecedora das cores e sempre fez muita pesquisa de cor. Nas suas impressões, sabia exatamente que misturas fazer para chegar a cada cor e guiava o trabalho dos impressores. Suas experiências com serigrafia, seus estudos de cor e, principalmente sua atividade artística como

⁴. Patrícia MOTTA. (2007). As informações sobre os papéis e tintas usados na impressão de litografias e gravuras em metal de Renina foram fornecidas por Patrícia Motta, da Gráfica Ymagos.

⁵. O termo é empregado, na gráfica, para tintas que têm maior estabilidade química, isto é, que não se alteram com luz e outros fatores ambientais e que não se alteram em contato com aglutinantes e componentes utilizados no processo de impressão.

aquarelista foram fundamentais para obter o resultado que suas litografias revelam, de grande sofisticação, do ponto de vista cromático e de transparências.



Que é isso?, 1996, litografia, crayon, 80 x 60 cm.

Patrícia Motta, da Gráfica Ymagos, conta⁶ que Renina ia trabalhando em uma gravura a cores. (É bom lembrar que o artista trabalha em preto e, em uma matriz separada para cada cor.) Eram fragmentos, era uma imagem toda desmembrada e os pedaços iam se juntando aos poucos. A equipe da Gráfica ficava vendo a imagem se formar, conforme se imprimia cada cor, quando, segundo Patrícia, Renina parecia já ter pronta a imagem na cabeça. Finalmente, ao término da impressão, se via a imagem completa, com todas as cores: as que a tinta transportou para o papel e as que resultaram das transparências e sobreposições.

⁶. Patrícia MOTTA. (2007)

A edição de uma gravura e a nomenclatura:

Nas diversas técnicas de gravura, o resultado do trabalho do artista é a produção de um número *múltiplo de originais*, o que distingue a gravura original de uma cópia ou reprodução. É considerada gravura original aquela em que o artista participa de forma operante de todas as etapas.

Uma edição de gravuras é uma série de estampas impressas de uma mesma imagem que devem ser iguais como qualidade de impressão, formato e características do papel em que foram impressas, bem como no tamanho das margens. Todas as estampas levam a numeração da tiragem, data e a assinatura do artista de próprio punho.⁷

A edição de gravuras tem uma numeração em série e um número adicional de estampas que, por convenção, indica provas de cor e de estado (modificações durante o trabalho), exemplares do artista e do editor, exemplares fora do comércio. Assim, marcas colocadas na margem da estampa indicam:

A numeração em série é indicada pelo número do exemplar e da tiragem, da seguinte forma: 1/100, 2/100, 3/100..... 100/100, este último é o exemplar número 100 de uma tiragem de 100 gravuras da mesma edição. A litografias de Renina impressas pela Gráfica Ymagos tinham tiragem entre 50 e 100 exemplares.

Outros exemplares são:

P E - Prova de estado: é aquela tirada durante o processo de realização da gravura, quando o artista ainda faz modificações na matriz.

B P I - Boa para imprimir: quando é impressa uma estampa, depois de outras provas, incluindo as de cor, que satisfaz o artista. Serve de referência para a edição.

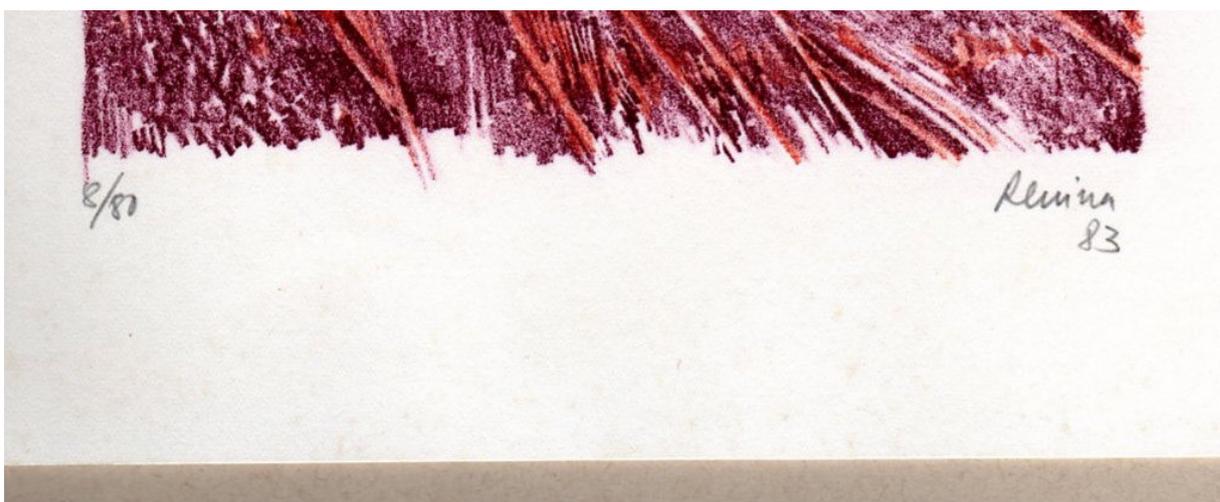
P A – Prova de artista: Provas do artista, em geral 10% da edição.

P I - Prova de impressor.

P A P - Prova de apresentação: Prova da casa editora ou gráfica.

H C – *Hors Commerce*: Prova que escapa ao comércio.

⁷ . Gravuras podem ter a assinatura do artista na matriz, mas isso não exclui a assinatura do artista na margem do papel.



Sem título, 1983, litografia, 27,5 x 24 cm.

4.2. Editores e impressores

A figura do impressor é fundamental na realização de uma gravura, no caso de um processo tão complexo como a litografia.

Para xilogravura, por exemplo, o próprio artista pode imprimir seus exemplares, sendo um processo que não requer prensa nem procedimentos complicados e é assim na maioria dos casos. Raramente se encontra um artista que não imprima as próprias xilogravuras. Isto no ocidente, pois no caso das xilogravuras japonesas, a realização de uma estampa era trabalho de equipe. Trabalhavam na gravura pelo menos quatro pessoas: o desenhista, e eventualmente o calígrafo, os diversos gravadores, o impressor e o editor. O “autor” (por exemplo, Hokusai), é o desenhista. A maior responsabilidade era do editor: escolhia o tema, controlava a tiragem, vendia as gravuras.

Já no caso da gravura em metal, alguns imprimem os próprios trabalhos, outros trabalham em conjunto com um impressor.

Para uma edição de litografias, que é um processo tão complexo, artista e impressor devem trabalhar juntos para garantir o bom resultado da edição. Nesse caso, com todas as etapas que envolvem a elaboração de uma ou de mais matrizes, tanto o artista como o impressor devem ter o domínio da técnica.. Deve haver também um perfeito entrosamento entre eles.

Cabe ao artista a permanente e total assessoria no desenvolvimento das etapas posteriores do trabalho que estruturou as imagens, como cabe ao impressor conhecer as intenções do projeto de modo a poder orientar corretamente a sua atuação seja na dosagem do tratamento químico, seja no modo de utilizar a pressão da prensa a fim de evitar qualquer possibilidade de distorção do trabalho do artista”⁸

No Brasil, muitos impressores aprendem o ofício com os próprios artistas. Renina trabalhou com impressores que foram treinados por ela. Ao longo dos anos, foram adquirindo grande experiência e ganhando mais autonomia no processo de trabalho. Os impressores, como Sebastião Flores, Antonio R. Garcia

⁸ Renina KATZ. *Renina Katz (Artistas da USP 6)*. (1997). p.253.

e José Alberto dos Santos, da Gráfica Ymagos, chegaram a conhecer tão bem o artista, a saber o que ele quer, dando sugestões e colaborando no trabalho do artista. Patrícia Motta, que dirige a Gráfica, conta que os impressores chegaram a tal grau de conhecimento dos artistas com que trabalhavam que, quando Renina falava “azul”, sabiam qual azul era e, se fosse Maria Bonomi a pedir um azul, sabiam também de que azul se tratava.⁹

Renina sempre se sentiu atraída pelo trabalho de equipe que existe em uma gráfica, quando o trabalho de criação deixa de ser solitário e o artista “não só aprende, como ensina”.

Importante também é a figura do editor, e um exemplo é a relação de Picasso com seus editores, como Fernand Mourlot,

Quando Renina, no início dos anos 70, voltava a se interessar pela litografia, foi instalada em São Paulo a Gráfica *Ymagos*. Desde então toda o seu trabalho gráfico foi realizado lá, numa longa parceria com Elsio Motta e depois com sua filha Patrícia Motta.

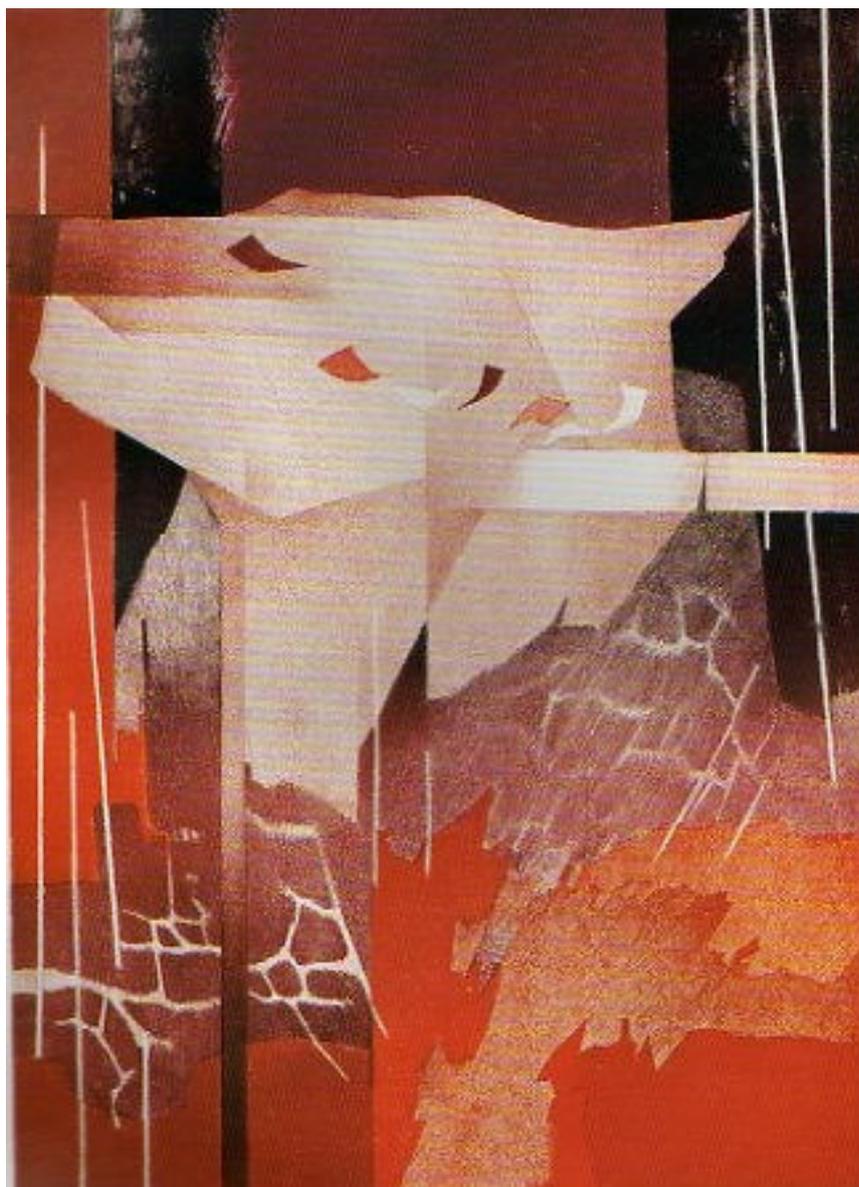
A *Ymagos* surgiu quando Elsio Motta (“uma pessoa visionária”, nas palavras de Renina) se associou ao impressor Otávio Pereira para criar o que seria um empreendimento de grande sucesso. Otávio, que na ocasião tinha grande experiência como impressor, já trabalhara nos Estados Unidos e conhecia bem litografia. Tinha uma gráfica, a *Urano*, onde Maria Bonomi imprimia. Elsio então o convidou para se associarem e a nova gráfica teve o apoio de artistas como Maria Bonomi e Fayga Ostrower. Durante mais de duas décadas trabalharam na gráfica mais de 200 artistas.

Anos depois a gráfica passou a chamar-se *Glatt & Ymagos* e hoje quem a dirige é a filha de Elsio, Patrícia. Hoje a gráfica só faz impressões em *digigrafia* (impressão digital).

Foi Maria Bonomi que apresentou Renina ao Elsio e, a partir daí se iniciou uma parceria profissional e uma grande amizade. As primeiras litografias de Renina da década de 1970 foram impressas na *Ymagos*. Por mais de 20 anos foi a gráfica que editou e imprimiu suas litografias e gravuras em metal, garantindo a

⁹. Depoimento de Patrícia Motta 2007).

qualidade de impressão em seus trabalhos. Segundo Renina, o mais importante era “a qualidade artística excepcional do trabalho da gráfica”. Elsie dava total liberdade aos artistas, estimulando e apoiando a experimentação, ao mesmo tempo que procurava fornecer-lhes os melhores recursos materiais possíveis, chegando inclusive a importar as melhores pedras litográficas da Baviera.



homenagem a ebm 2, litografia, 1992, 80 x 60cm

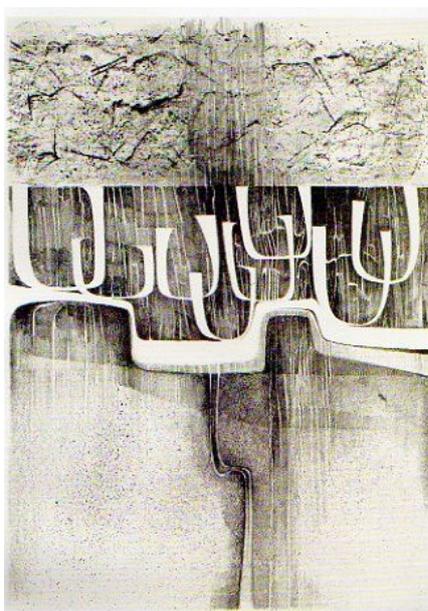
4.3. Litografias de Renina Katz

No início dos anos de 1970, Renina voltou a fazer litografia, técnica que tinha ensinado no curso de gravura do MASP, na década de 1950.

Após um período em que se dedicou à pintura e às pesquisas cromáticas em serigrafia, Renina iniciou trabalhos de litografia, imprimindo-os na Gráfica Ymagos. Lá Otávio Pereira, que conhecia bem a técnica, foi importante nessa retomada da litografia.

Renina nunca teve um estudo formal em litografia e foi estudando, pesquisando e trabalhando no Museu de Arte de São Paulo e com Otávio que desenvolveu sua técnica. Nos anos de 1950, tinha feito litografia e fora professora de gravura no Museu, substituindo Poty Lazarotto. Na época, sem muitos recursos, só imprimiam em preto e branco.

A partir da década de 70 a litografia passou a ser a técnica à qual Renina mais se dedicou.



Sem título, 1974, litografia, 100 x 70 cm

Nas primeiras litografias, ainda utilizou poucas cores. Mas já aplicou o seu grande conhecimento sobre cor para obter os melhores resultados: uma imagem que parece em preto foi feita com misturas de cores no preto para enriquecer a relação entre luz e sombra, entre preto e branco.

A partir de então, a litografia foi a técnica a que a artista mais se dedicou, por mais de 20 anos. Sua afinidade com a técnica, como ela mesma afirmou em diversas ocasiões, vem muito do fato de a litografia ser “mais pictórica das artes gráficas”. Além disso, sentia a necessidade de trabalhar mais com cores.

O gosto pelo papel, o fascínio pela aquarela, a identificação com a arte da gravura e seu caráter multiplicador, convergiram para que a artista encontrasse na litografia um meio expressivo adequado ao seu projeto artístico.

“Dentre as muitas técnicas artesanais de multiplicação de imagens, a litografia é a que consegue melhor rendimento de valores plásticos quando se propõe a aliar o desenho à cor, nos seus múltiplos desdobramentos. A litografia, sendo considerada como a mais pictórica das técnicas de impressão, preenche plenamente os requisitos de um trabalho em que a cor é fundamental para a obtenção da atmosfera adequada à cada imagem. Assim como a pincelada de cor é um elemento de estruturação do espaço pictórico, aqui também a cor está incorporada ao desenho como um elemento de estruturação do espaço gráfico. Ela comparece não para conferir valores aos espaços, mas construindo mesmo esses espaços.”¹⁰



¹⁰. Renina Katz. *Renina Katz* (Artistas da USP 6). (1997). p. 236.

Renina encontrou na litografia uma proximidade com a aquarela, técnica a qual sempre se dedicou, pelas possibilidades de trabalhar a cor, a luz e as transparências. De todo o potencial que a litografia oferece ao artista em termos de resultado, Renina buscou nesta técnica o seu caminho pessoal e a sua própria linguagem.

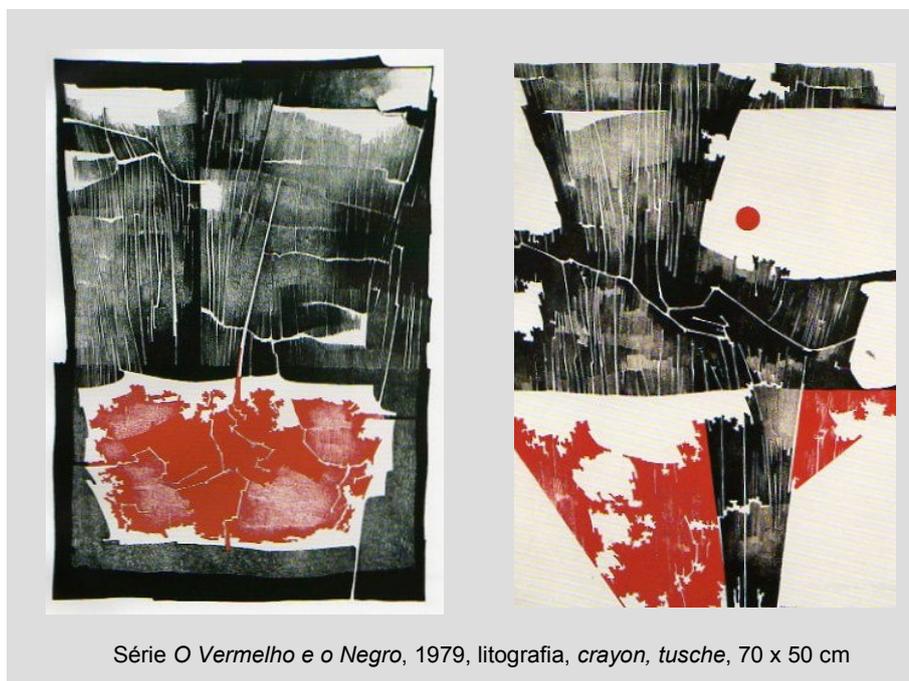
A luz, a passagem da sombra para a luz, que sempre a interessaram e já estavam presentes em suas obras anteriores; foram uma preocupação constante também em seus trabalhos em litografia.

A cor, a partir de seus estudos e pesquisas, aprimorados no exercício diário do fazer artístico, trouxe mais um elemento para construir essa relações de luz e sombra, sobreposições, planos e superfícies. A litografia permitiu-lhe trabalhar a cor por meio de sobreposições e transparências, explorar diferentes recursos gráficos (linhas, manchas, sombras) e tudo isso foi explorado pela artista.



*Da série Os Cárceres,
litografia, crayon, tusche,
60 x 40 cm, 1978*

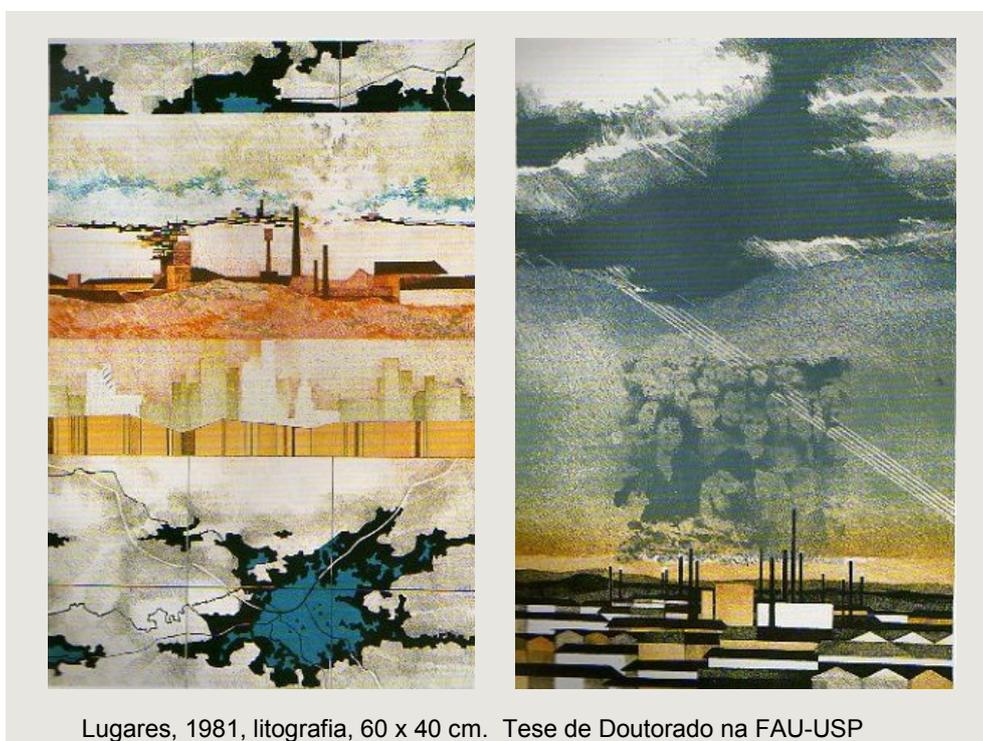
Na série *Cárceres*, que faz referência em parte à obra de Piranesi e em parte à realidade dos acontecimentos contemporâneos, Renina trabalha ao mesmo tempo com espaços reais e irrealis, simbólicos, explorando a riqueza gráfica do uso do preto e do branco, e dos contrastes do vermelho e do preto. Também aqui, como em diferentes momentos de sua produção desde a década de 70, elementos figurativos se integram à obra.



Com a litografia, Renina foi atingindo ao longo dos anos uma liberdade cada vez maior, um requinte técnico cada vez maior, até que suas litografias se tornaram o que José Neinstein chamou de “monumentais, secretamente figurativas, ostensivamente livres”.¹¹

¹¹. José NEINSTEIN. *Renina Katz*. Fundação Calouste Gulbenkian (1979). p.4.

Em 1982 Renina apresentou, como Tese de Doutorado na FAU-USP, o trabalho *Lugares*, uma série de 13 litografias, que fazem referência à paisagem urbana. A tese foi pioneira na Universidade de São Paulo, pois foi a primeira vez que uma tese de doutorado foi um trabalho não verbal. A artista defendeu, contra todas as resistências, que, como artista, deveria produzir para a Universidade um trabalho compatível com a natureza de sua atividade. Assim, abriu o precedente para outros trabalhos da mesma natureza que vieram depois.



A atividade de Renina em litografia, sempre na gráfica Ymagos, continuou até o início da década de 2000, quando a Gráfica fez mudanças em suas atividades e deixou de imprimir litografias. Nestes mais de 20 anos de produção em litografia, a artista percorreu um caminho que a conduziu a um excepcional domínio da técnica litográfica e, ao mesmo tempo, a uma liberdade cada vez maior.

Desmembrar a imagem em sua cabeça e depois recompô-la no papel, fisicamente, é algo fascinante. Quando você pensa, já pensa “ao contrário” e, ao mesmo tempo, pensa nos pedaços e junta todos esses pedaços. É um exercício de pensamento visual muito estimulante. Disso é que eu também gosto.¹²

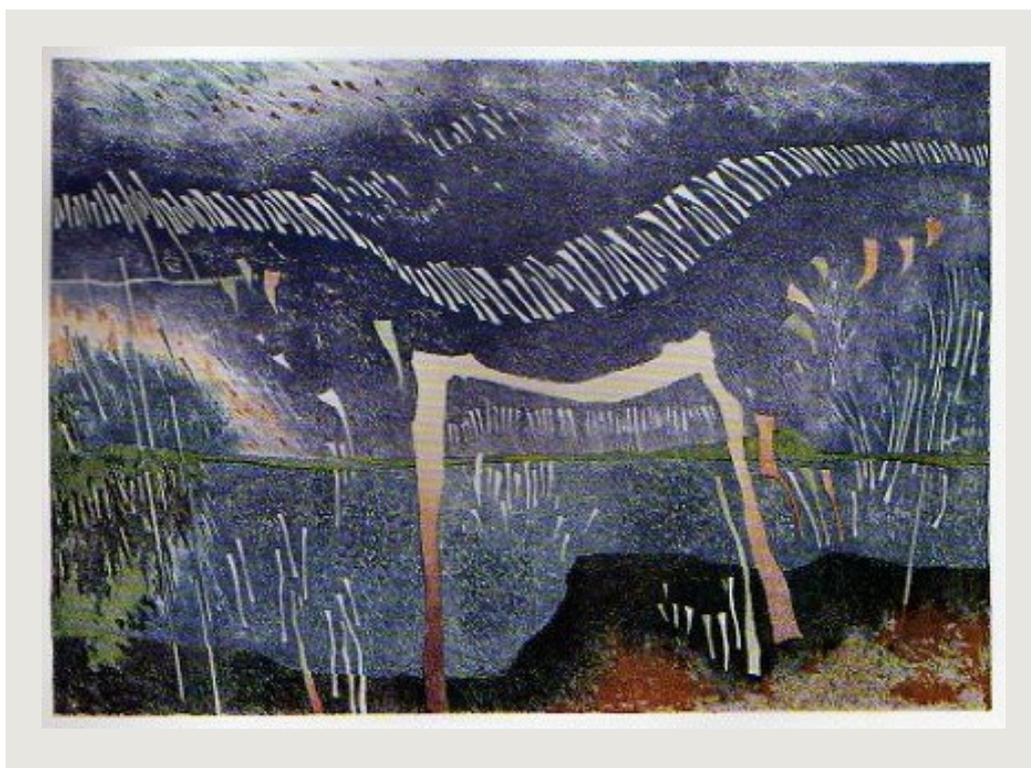


Álbum *Territórios Imaginários*, 1983, litografia, crayon, tusche, 36 x 38 cm.

O fascínio dos grandes espaços, a estruturação desses espaços por meio das cores e transparências, marcaram sua produção artística em litografia. O lirismo, que tem sido apontado pelos críticos como uma constante em sua trajetória artística, se realiza no que é apenas sugerido pelo título e ao mesmo tempo, no tratamento de cada detalhe segundo as especificidades da linguagem litográfica.

¹² Em Sergio FINGERMANN Org.). *Uma Conversa com Renina Katz*. (2006). p.20-21.

A litografia, pela sua versatilidade e pelas sua natureza pictórica, trouxe para o trabalho de Renina uma liberdade muito maior. Ou será que Renina foi buscar a litografia para poder realizar um projeto artístico que tinha essa liberdade?



O Templo. Litografia (crayon e tusche), 56 x 76 cm

4.4 Álbuns e parcerias

Ao longo de sua trajetória artística, Renina teve muitas parcerias, seja na realização de obras artísticas conjuntas, seja na realização de atividades de defesa e difusão da gravura. Dentre as parcerias, está a com Maria Bonomi, com quem compartilhou muitas atividades: criação artística, organização de exposições, atividades didáticas.

Também com Flavio Império, Flavio Motta, Feres Khoury, Sérgio Fingermann. Chegou a realizar trabalhos a quatro ou seis mãos com Maria Bonomi e com Flávio Império, em que os artistas trabalharam na mesma matriz de litografia. Dos escritores e poetas com quem realizou álbuns em parceria, estão Carlos Drummond de Andrade, Hilda Hilst, Nélida Piñon. Na maior parte dos casos, Renina fez as gravuras e o texto foi feito depois. No caso de Drummond, Renina mandou as gravuras e ele fez o poema *Transfiguração*, que acabou se tornando o nome do álbum.



Cartaz da mostra *Vigência*, 2000 (detalhe).

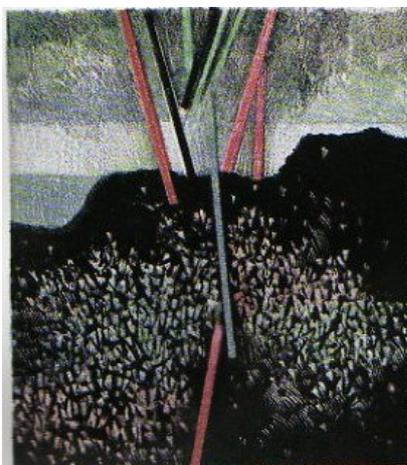
Edição com seis litografias originais, numeradas e assinadas pela artista, e um poema de Flavio Motta. Litografias impressas em papel Arches 300 gr/m² por Ymagos Atelier de Gravuras de Arte Ltda. Texto impresso por Digital Gráfica Ltda.



Do álbum *Kaleidoscopio*, litografias, 1978. Imagem: 15 x 15,2 cm, papel: 30 x 25 cm, PA



Do álbum *Kaleidoscopio*, litografias, 1978. Imagem: 15 x 15,2 cm, papel: 30 x 25 cm, PA



Álbum *Transfiguração*, com poema de Carlos Drummond de Andrade, 1986. Litografias.
Pranchas: 37 x 27 cm

O nome *Transfiguração* foi dado por Drummond. O nome original, que Renina queria dar ao álbum, era *O avesso do avesso é o direito?* Essa sua frase acabou se tornando a epígrafe do álbum.

TRANSFIGURAÇÃO

Renina

Extraí da matéria muda paisagens cantantes.

As linhas e os ritmos surgem do silêncio do metal

Como a sereia surge do pélagos.

É um bailar de movimentos regidos pela sabedoria

Da arte severa.

Renina fere fundo. E meigamente.

Pela energia de seu lirismo

Desnastram-se as virtualidades do real.

A visão se duplica. Será talvez inúmeras.

A mão infalível de Renina

Aereamente domina

A Terra, transfigurada em melodia visual

Carlos Drummond de Andrade



Cartaz da mostra *Vigência*, 2000. (detalhe).



“ Na trajetória de sua atividade, o artista encontra à sua disposição um enorme acervo de conhecimentos acumulados e em permanente processo de aperfeiçoamento. Através de critérios individuais de utilização desses conhecimentos, da invenção, da reformulação, da criação de novos meios de expressão, o artista afirma sua própria linguagem. É essa expressão individual que participa e colabora na formação de valores culturais, coletivos.”¹³

¹³ Renina KATZ. *Renina Katz*. (Artistas da USP 6) (1997). p.240.

PARTE 1**Capítulo 5 - GRAVURAS EM METAL**

Renina Katz, da série *Ares e Lugares*, água-forte e água-tinta, HC, 1993, 29 x 19,5 cm

5.1 As Técnicas de Gravura em Metal

A gravura em metal compreende uma grande variedade de técnicas, sendo algumas, como a gravura a buril, à ponta-seca e à água-forte, conhecidas desde o Renascimento. Às técnicas básicas se somaram outras, como a água-tinta e maneira-negra, que podem ser combinadas numa mesma gravura. A partir do século XIX, muitos processos e técnicas novos enriqueceram a gravura em metal, que conquistou um lugar de destaque nas artes gráficas do século XX.¹

A gravura em metal utiliza tanto os métodos diretos como indiretos para produzir uma imagem a partir de uma matriz de metal, em geral de cobre, mas também de zinco e latão. Nos métodos diretos, o gravador trabalha diretamente na placa, com os instrumentos adequados, criando sulcos e texturas de diferentes características; nos indiretos, além dos instrumentos, são utilizados agentes intermediários como mordentes e vernizes.

Nas gravuras de entalhe (*intaglio*), os sulcos da matriz são cortados manualmente, como na gravura a buril, na de ponta-seca e na de maneira-negra, ou são obtidos com o uso de um ácido que corrói ou “morde” a placa, como na água-forte e na água-tinta.

Na gravura a buril, a matriz é uma chapa polida de metal e o instrumento utilizado é o buril de aço, que tem a ponta em forma de losango ou de “v”. O gravador apóia o cabo do buril na palma da mão, mantendo-o em um ângulo de 45 graus em relação à chapa, e sulca o metal, produzindo linhas que se tornarão nítidas na impressão. O buril corta o metal, retirando matéria da matriz. Essa técnica foi também associada com o uso de outros instrumentos como o rolete e pontas, em que se combinam as linhas produzidas pelo buril com pontos e áreas reticuladas.²

¹. Em 1862, foi fundada em Paris a *Société des Aquafortistes*, o que contribuiu, em parte, para recuperar o prestígio da gravura em metal. A Sociedade tinha a finalidade de publicar estampas “originais”, isto é, gravuras que não fossem apenas reproduções de obras. José Roberto TEIXEIRA LEITE. *A Gravura Brasileira Contemporânea*. (1966), p.5.

² Se usa também o termo calcografia para a gravura de entalhe em metal. Essa técnica teve, até o século XVIII, função em grande parte documental, usada especialmente na ilustração de livros e na reprodução de obras dos grandes mestres do Renascimento. O termo calcografia, muitas vezes é aplicado a esse tipo de gravura em metal.

O mais simples método de gravura em metal é a gravura à ponta-seca, um instrumento que é empunhado como se fosse uma caneta. Quando o artista “desenha” na placa com o instrumento, a ponta fina de aço rasga o metal, produzindo sulcos que são contornados por fina rebarba de um dos lados. Resulta daí a impressão de linhas aveludadas, levemente “borradas” e não linhas “duras”. Seus grandes expoentes foram Rembrandt, que usou a ponta-seca, combinada com outros processos, como, por exemplo, a água-forte.

A palavra água-forte deriva de *acquaforte*, designação primitiva do ácido nítrico dissolvido em água. Essa técnica foi usada desde o século XVI e consiste na aplicação de um verniz à placa, sobre o qual o gravador trabalha. Utilizando uma ponta de metal, ou um estilete, ele faz o desenho, de modo que o verniz é retirado e o metal fica exposto onde ele desenha. Nesse estado, a placa é mergulhada em um mordente, em geral ácido nítrico, que grava a imagem ao atacar o metal exposto. Após a retirada do verniz e a limpeza da placa, ela está pronta para a tintagem e a impressão.

Esta técnica possibilita inúmeras variantes, como a água-tinta, verniz mole, maneira do açúcar, que muitos artistas combinam numa mesma obra. A técnica de água-forte também permite um desenho ágil, sinuoso, com traços muito finos e delicados, que produzem o efeito de meios tons, razão pela qual foi apreciada por paisagistas.

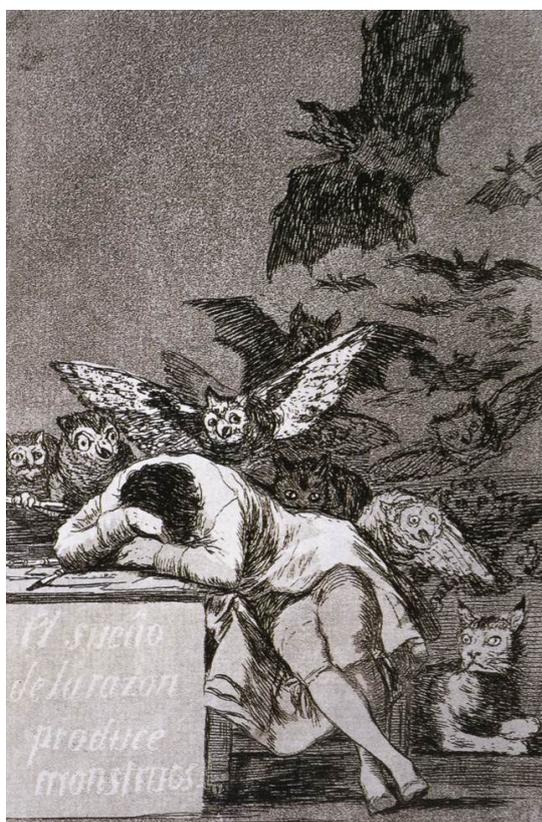
Piranesi talvez seja o maior expoente dessa técnica, usada em obras como as *Vedutti* e a série *Cárceres*, nas quais associou a técnica a outras.

Por volta de 1650, em Amsterdam, o gravador Jan van de Velde inventou a técnica da água-tinta que, no entanto, só foi efetivamente utilizada no século XVIII.

A água-tinta é uma variante da água-forte; com a sua aplicação o artista pode obter meios tons, como as aguadas de aquarela; para isso, cobre áreas da placa com diferentes tipos de resina em pó ou grânulos, criando uma superfície porosa através da qual o ácido pode penetrar. Variações de tom podem ser obtidas pela

repetição cuidadosa do uso de vernizes e mordentes e também com o uso de brunidores.³

Tanto na água-forte como na água-tinta, o tempo de ação do ácido determina o resultado final da gravura, pois interfere nas texturas e na intensidade das linhas, pela profundidade dos sulcos ou da área “mordida” pelo ácido. Existe uma tabela, usada pelos gravadores, para controlar a corrosão, conforme os diferentes ácidos e matrizes. O clima, como por exemplo a temperatura mais alta, podem interferir nesse tempo determinado pela tabela e o gravador tem que saber controlar esta etapa do processo. Foi com essa técnica, combinada com água-forte, que Goya realizou a sua produção gráfica.



Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

O Sono da Razão Produz Monstros,

prancha 43 dos *Caprichos (Los Caprichos),*

água-forte, água-tinta, ponta-seca e buril, 1797-9, 21,5 x15 cm.

³ Brunidor é um instrumento com ponta de aço sem arestas vivas, que serve para brunir ou polir a chapa de metal, apagando traços muito profundos ou criando meios tons, no caso da maneira-negra.

Na maneira-negra a imagem emerge de um fundo negro. O negro, intenso, aveludado, é obtido com o uso de um instrumento chamado berçô ou granidor que imprime à matriz milhares de minúsculos pontos em relevo. A preparação de uma placa para a maneira-negra é um trabalho que toma muito tempo, pois sobre cada pequena área o berçô deve ser rolado dezenas de vezes em todas as direções, até que toda a placa esteja coberta de modo uniforme. A partir daí é que o gravador começa a trabalhar na imagem, extraindo com um raspador e com um brunidor as áreas granidas de modo a obter os meios tons e os brancos.

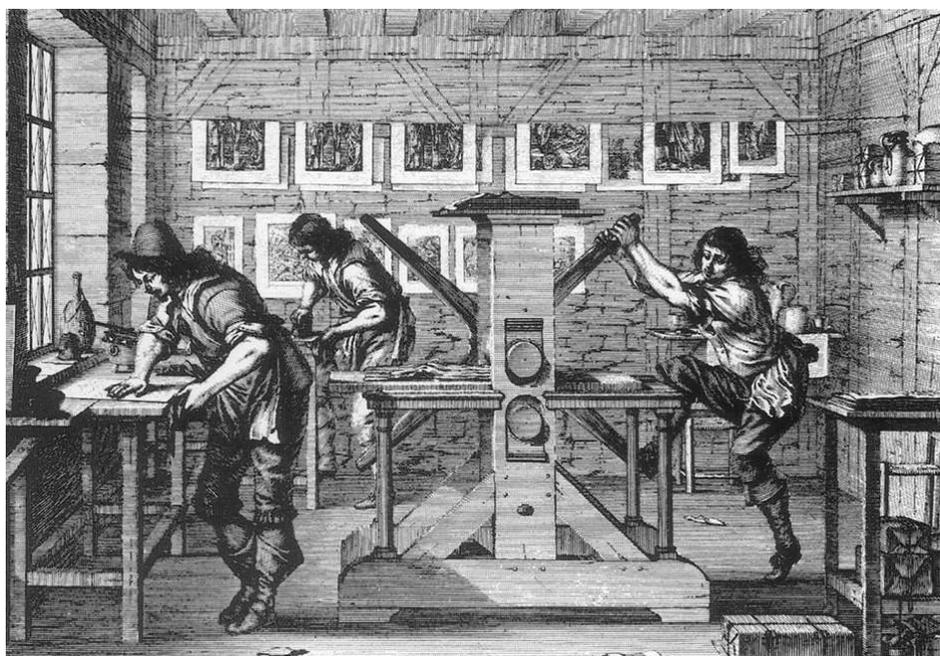
Na maneira-negra, diz Renina “para se obter um bom resultado, é preciso usar uma boa placa, trabalhar com um bom berçô e ter uma boa mão”. Trata-se, portanto, de uma técnica de gravura muito difícil. Além disso, exige muito, do gravador, não só pelo esforço físico que requer como também pela lentidão do processo; por isso mesmo, não é muito utilizada. Para a gravura de Renina da série *Ares e Lugares*, feita com maneira negra, quem preparou a matriz foi o artista Rubens Matuck. Aliás, Matuck e Feres Koury são dos poucos artistas que trabalham com essa técnica no Brasil.



Rubens Matuck, 1983, sem título, maneira negra, 17,5 x 27,4 cm, 25/25. Col. Particular.

A impressão: A tintagem e a impressão de uma gravura em metal diferem de outras técnicas, já que a tinta penetra nos sulcos da chapa. A tinta é aplicada na matriz com uma boneca de pano ou de couro, que deve estar aquecida para facilitar a penetração da tinta em todos os sulcos. Uma vez feita a tintagem, o impressor inicia a “limpeza” da chapa, esfregando-a com uma talagarça ou pedaço de filó de algodão e usando também a parte externa da palma da mão, que ele mantém todo o tempo protegida com carbonato de cálcio (Branco de Espanha). A tinta só permanece nas áreas sulcadas, ou com textura, da chapa limpa. Essa etapa exige muito cuidado para que não saia tinta em excesso da chapa; e o bom impressor tem de saber exatamente quando parar, inclusive para que numa tiragem não haja diferenças perceptíveis entre uma e outra gravura. Alguns artistas, (como foi o caso de Rembrandt e Whistler), deliberadamente deixam um “filme” de tinta nas áreas não trabalhadas da placa, para atenuar o contraste entre o branco do papel e o negro da tinta.

A impressão de uma gravura em metal é feita com o uso de uma prensa, em que a chapa corre entre dois rolos.



Abraham Bosse, *O Atelier do Impressor*, c.1642, água forte, NY Public Library

A chapa é colocada na prensa e sobre ela o papel, que foi antes umedecido, sobre o qual se depositam feltros macios. O que ocorre quando o impressor gira a prensa é que o papel penetra nos sulcos retirando a tinta. Um dos aspectos mais característicos da gravura em metal é a textura ou discreto relevo que ficam no pape, incluindo as marcas dos limites da placa, resultantes do processo de impressão.

Como em outras modalidades de gravura, a gravura em metal também utiliza mais de uma matriz para a obra impressa a cores, sendo uma para cada cor.⁴ Fayga Ostrower deve ser lembrada como uma das grandes expoentes da gravura em metal a cores.

A tiragem de uma gravura em metal varia conforme a técnica. A gravura a buril permite uma tiragem mais alta, tendo sido, por isso, muito usada na ilustração de livros e realização de estampas durante séculos.

Uma tiragem de cerca de cem gravuras é considerada alta para as técnicas em metal, como a água-forte, a maneira-negra e a água-tinta. A ponta-seca é a que resiste menos a uma tiragem alta. Isso porque, nesse caso, a tinta transferida para o papel durante a impressão, é tanto aquela que ficou retida nos sulcos como a que fica ao longo das rebarbas do metal, e, portanto, após um número relativamente limitado de cópias⁵, a qualidade da imagem fica comprometida, pelo rebaixamento das rebarbas devido à pressão da prensa.

Durante o processo de impressão de uma gravura, enquanto o artista ainda trabalha na matriz, são realizadas provas (Provas de Estado) para que ele possa

⁴. Ao contrário da gravura colorida tradicional, que utiliza para cada cor uma matriz separada, o gravador britânico Stanley W. Hayter (1901–1988) desenvolveu um método de imprimir várias cores de uma mesma placa trabalhada com água-forte e água-tinta. Pioneiro e inovador, Hayter fundou o Atelier 17 em Paris em 1927. Viveu de 1940 a 1050 em Nova York. Como grande conhecedor das técnicas de gravura, suas técnicas experimentais em metal representaram uma grande contribuição a este meio. Foi, também, um entusiasmado defensor das artes gráficas. Com seu atelier experimental, atraiu artistas como Miró e Jackson Pollock . O MAC-USP tem duas obras do artista.

⁵. Esse número, naturalmente, varia conforme a dureza do metal da matriz.

corrigir ou alterar - quando a técnica permite -, ou continuar a trabalhar na placa. Renina, nas suas gravuras em metal, sempre tirou um número considerado alto de provas de estado, nunca menos de oito a dez.

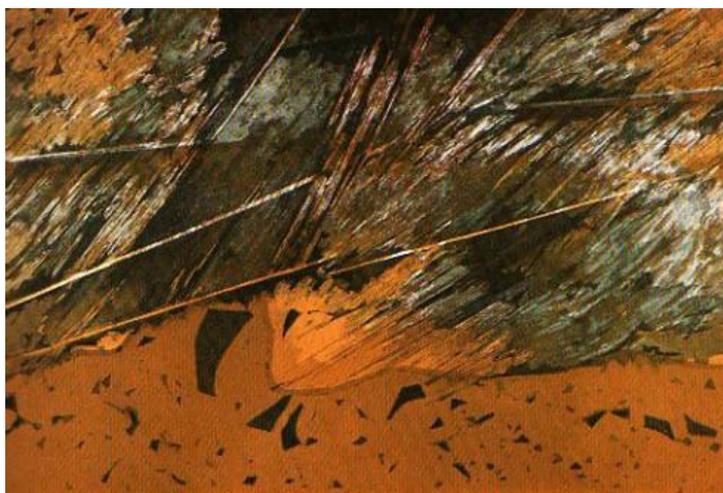
Alguns artistas imprimem as próprias gravuras. Outros trabalham junto com um impressor na realização das etapas de tintagem, impressão e realização da edição das gravuras. O papel do impressor é fundamental para garantir o bom resultado final.

Embora muitos artistas imprimam suas gravuras em metal numa variedade de papéis, o papel mais adequado para a impressão de gravuras em metal tem características específicas, como boa resistência à umidade e estabilidade dimensional, pois deve ser umedecido antes de ser colocado na prensa para imprimir. Nas suas gravuras em metal de Renina foram usados papéis com 100% de fibra de algodão da Fabriano, Arches e da Hahnemühle. Este último é perfeito para imprimir gravura em metal pois, sendo um papel macio, quando umedecido penetra nos sulcos e extrai toda a tinta da matriz.

Tradicionalmente, a tinta usada para imprimir gravuras em metal assemelha-se à tinta de impressão usada na tipografia: trata-se de uma tinta a base de óleo, feita de óleo de linhaça e pigmento. O pigmento preto é à base de negro de fumo e, mais tarde de carvão. Alguns componentes secundários são adicionados a ela, como um secante à base de chumbo ou manganês. Corantes como o índigo e o azul da Prússia foram usados desde o século XVIII. Desde o século XV, a tinta usada para imprimir permaneceu praticamente a mesma nos três séculos seguintes. Mas, no século XVIII, produtos químicos passaram a ser utilizados, especialmente no processo de refino do óleo de linhaça. No século XIX, o crescimento da indústria gráfica passou a exigir redução dos custos, e então, apesar da melhoria do processo de refino do óleo, foram usados óleos de qualidade inferior, e o negro de fumo foi substituído por outros pigmentos à base de carvão. Além disso, outros componentes secundários foram adicionados à tinta de impressão de gravuras em metal como secantes, corantes, sabão e alume. No século XIX, a tinta tipográfica comum sofreu uma grande modificação quando foram adicionados a ela um grande número de

componentes secundários, como outros óleos, sal marinho, vernizes, migalhas de pão, asfalto, sabão, amido e carbonatos.⁶

Hoje, nem sempre o artista pode adquirir uma tinta especialmente fabricada para a impressão de gravuras em metal; desse modo, deve adaptar a tinta de impressão (para impressão *offset*) para obter as características mais adequadas como viscosidade, tonalidade, secagem.



Renina Katz, da série *Ares e Lugares*, água-forte e água-tinta, 1995

Gosto da gravura um pouco por causa disso. Ela é um permanente desafio, sempre propõe um aperfeiçoamento nesse desafio. Obriga a essa coisa a que se chama perseguição. Não a da perfeição, mas a do máximo que se pode dar com qualidade.

Renina Katz

7

⁶. Informações mais completas sobre composição das tintas de impressão para tipografia e para calcografia podem ser encontradas no artigo de Patrícia Dacus Hammm *A History of the Manufacture of Printing Ink from 1500-1900 with Notes for the Conservator., The Paper Conservation – Conference Papers*, Manchester.(1992).

⁷. Radha ABRAMO. *Renina Katz e sua arte*. Entrevista (2003). p.2.



Ode ao Negro 2, 1989, água-forte e água-tinta, 53,5 x 39,5 cm, 7/20

5. 2 O trabalho de Renina Katz em metal

Em 1950 Renina estudou gravura em metal com Carlos Oswald no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

Na escola tive algumas aproximações, entre as quais, a do meu amigo Poty, que era meu contemporâneo, um maravilhoso gravador em metal. Ele disse - quando assistente de Carlos Oswald - que eu deveria fazer um pouco de gravura em metal. Mas argumentou que não sabia se eu iria agüentar, porque não era coisa para mulher. Ele era provocador e eu disse que iria tentar.

Havia um pequeno ateliê do jornal O Globo, no centro da cidade, perto da avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro. O jornal concordou em colocar ali uma prensa para Carlos Oswald e Poty. Nesse ateliê trabalhavam também três ou quatro alunos, entre eles duas moças.⁸ Nesse ateliê aprendi muitas coisas. Carlos Oswald era um professor dedicado, tinha paixão pela gravura.⁹



Carlos Oswald (1882 – 1971). *Tocando Debussy*, 1914, água-forte à cores, 19,6 x 27,5 cm.

Durante a década de 1950, após os estudos com Carlos Oswald, Renina continuou a trabalhar com gravura em metal, mas foi na xilogravura que realizou a maior parte de sua produção artística. Depois disso, só foi retomar a gravura em metal cerca de trinta anos depois.

⁸ Uma delas era Fayga Ostrower.

⁹ Entrevista a Radha Abramo. 2006



Poty. Sem título, s.d. Gravura em metal, 8/10. Col. Particular

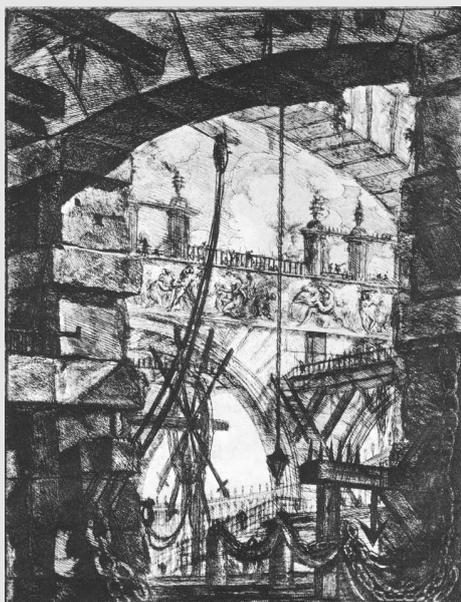
Influências, como Carlos Oswald e Poty e referências de outros artistas cuja arte conheceu e estudou são sempre lembradas em seus depoimentos. Fala sempre de Piranesi¹⁰, sobre como ele trabalhou o espaço em suas gravuras, sobre os espaços fantásticos da série dos Cárceres (prisões imaginárias), as perspectivas que não existem na realidade, a monumentalidade., a técnica. Faz referência ao texto de Marguerite Yourcenar *O Cérebro Negro de Piranesi*, da obra *Notas à Margem do Tempo*. Recomenda sua leitura, e também da obra de Henri Focillon sobre Piranesi.¹¹

¹⁰ Henri FOCILLON. *G. B. Piranesi*. (1963).

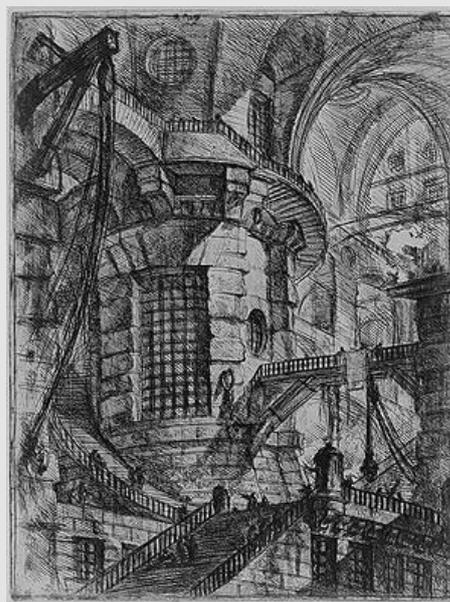
¹¹ Marguerite Yourcenar. *Notas à Margem do Tempo*, (1962), reúne ensaios, na maior parte sobre literatura e traz o texto sobre Piranesi. Renina indica a sua leitura, destacando o fato de ser a visão de uma escritora sobre a obra de um artista plástico.. Renina KATZ. Depoimento a Gloria c. Motta. (2007).

“Tenho uma coleção de gravuras, Os Cárceres de Piranesi, que vejo pelo menos uma vez por mês. Cada vez que vejo, descubro algo. Não uma novidade, mas a indicação de um caminho, uma forma como ele resolveu uma determinada questão;... Procuo estas figuras, que são como alimentos: algo que pode alimentá-lo e que você transforma em outra coisa, a seu modo.”¹²

Giovanni Battista Piranesi (1720–1778)



Cárceres, Prancha IV, c.1760,
54,5 x 41,5 cm, c. 1760



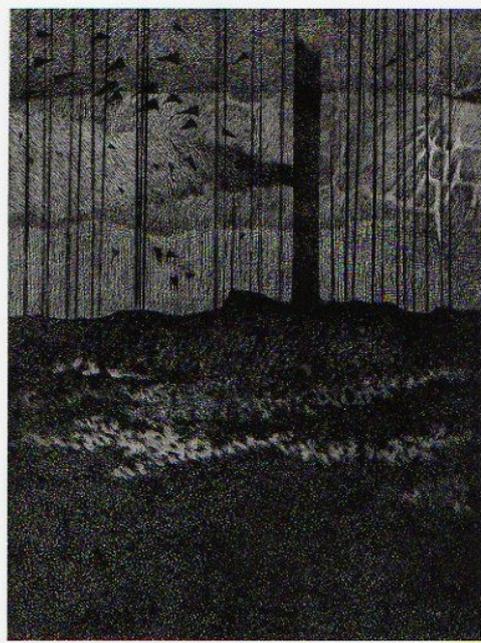
A Torre Redonda: prancha III da série *Cárceres*, c. 1749-60,
água-forte, buril, água-tinta, 55.6 x 41.8 cm

¹² Sérgio FINGERMAN. *Uma conversa com Renina Katz*, (2006), p.16.

Nos anos de 1980, após trabalhar mais de vinte anos com litografia, retomou a gravura em metal. Foi quando Renina parecia ter alcançado o ponto mais alto do domínio da litografia, tanto tecnicamente como explorando todas as suas possibilidades expressivas em termos de cor, transparência, luz.

Buscou um novo desafio e começou a trabalhar com o metal. Paralelamente, dava continuidade aos seus trabalhos em desenho e aquarela e também litografia.. A partir de 1980, Renina trabalhou em gravuras em metal, por mais de uma década, até mostrá-las ao público.pela primeira vez em 1996, na exposição *Ares e Lugares* (Pinacoteca do Estado de São Paulo). Em 2002 realizou a mostra *gravuras & gravuras*, com 23 obras em água-forte, todas em negro.

Nas gravuras que a artista realizou nesse período, usou basicamente as técnicas da água-forte e água-tinta. Renina mergulhou no processo de trabalho de forma obstinada, procurando vencer os desafios a que se propôs. Absorveu experiências anteriores, ajustando o seu repertório à linguagem da gravura em metal.



Suave é a Noite, 50x35 água-forte



Canyon, 50x35 água-forte

Trabalhou também com cores nas gravuras. As cores, na gravura em metal, foram empregadas de maneira diferente da que usou em suas litografias, poucas, cuidadosamente aplicadas.

Para a produção de suas gravuras em metal, Renina trabalhou na Gráfica Ymagos (mais recentemente com o nome Glatt & Tmagos), em equipe com os impressores.

Assim como fez com outras técnicas, Renina também realizou trabalhos em parceria com outros artistas.

Em 2000 realizou o álbum *Fragmentos*, em parceria com Feres Khoury. O álbum. Com edição de 70 exemplares, tem seis gravuras. Cada artista realizou três trabalhos, sendo um em litografia e dois em metal.

Em 2003 realizou, junto com Feres Khoury e Sergio Fingermann o álbum *Distâncias*, com 50 exemplares, reunindo gravuras em metal, duas de cada artista. O álbum foi impresso por Roberto Grassmann e tem projeto gráfico da Glatt & Ymagos.

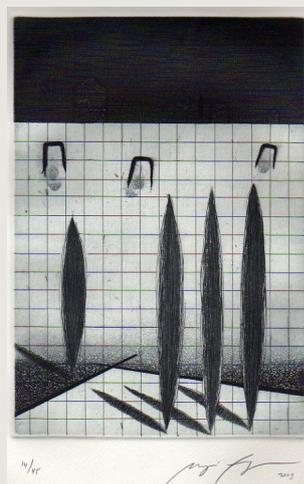
Álbum *Distâncias*, 2003



Renina Katz, água-forte,
22,8 x 15,8, 14/45.



Feres Khoury, ponta-seca,
22,5 x 15,5 c., 14/45.



Sergio Fingermann,
água-tinta, 22,5 x 15,5 cm,
14/45.

Ares e Lugares

Em 1996 Renina realizou a exposição *Ares e Lugares*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A curadoria foi feita por Rahda Abramo, que é responsável pelo texto publicado no catálogo da mostra. A exposição reunia gravuras em metal feitas entre 1980 e 1995, que estavam sendo mostradas ao público pela primeira vez. Para quem vinha acompanhando a trajetória de Renina nas últimas décadas foi um impacto. Silenciosa, enquanto mostrava ao público magníficas aquarelas e litografias cada vez mais requintadas, Renina foi trabalhando o metal, buscando outros valores, dentro das especificidades da técnica.

Das 39 gravuras expostas, a maioria foi feita com a técnica de água-forte e água-tinta e uma maneira negra.

Renina criou, em preto e branco, novas possibilidades de espaço e de luz. Nas gravuras em cores as transparências de suas litografias e aquarelas se transformaram, foram substituídas por texturas, matéria que constrói planos e espaços. Novamente, como tinha feito antes com a serigrafia e a litografia, explorou permutação de cores, em que uma mesma placa serve de base para criar gravuras diferentes.

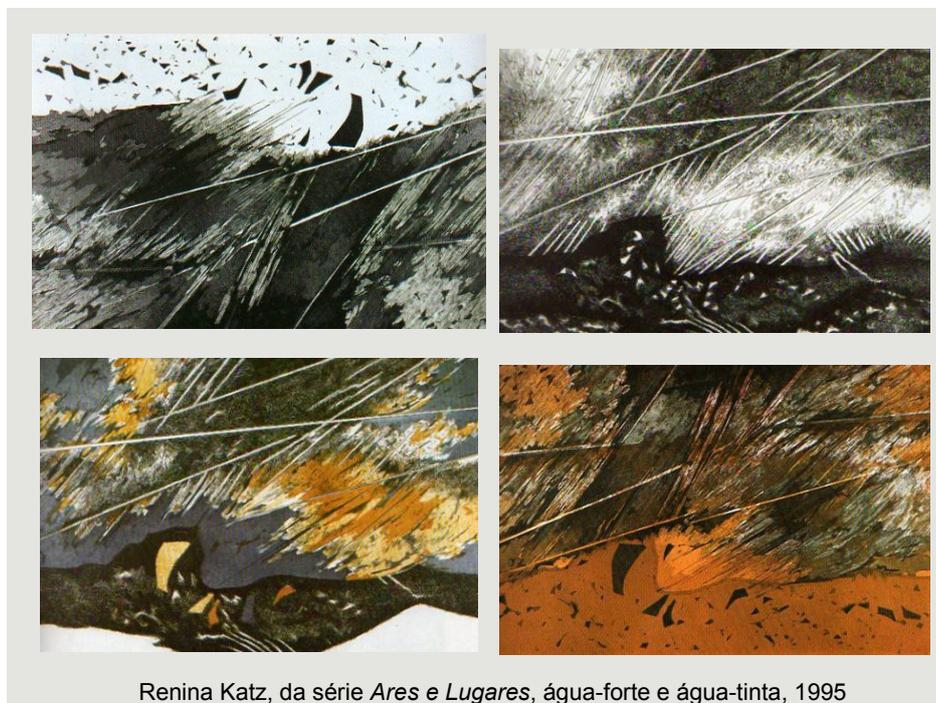
A mesma placa, trabalhada por acréscimo ou subtração, pode gerar novas imagens. Evandro Carlos Jardim, assim como Renina, explorou esse tipo de processo na série *Jaraguá*.

As referências sutis a espaços existentes, ajudam a criar novas realidades. Nas suas “paisagens imaginárias” ou “ paisagens sugeridas”, existe um espaço que traz junto um tempo. Um tempo que ela insinua em obras como *A Caverna*, *Bisão*, *Canyon*. Um tempo, que também é o tempo próprio do fazer da gravura.

A gravura em metal tem etapas muito nítidas. Etapas que não podem ser dispensadas e que têm um tempo próprio (por exemplo o tempo de corrosão do ácido na água-forte): fazem parte da técnica.

Também na gravura em metal, dependendo da técnica adotada, não se permite o “erro”, isto é, a matriz não pode ser “apagada” e reaproveitada, tem que se começar de novo. Alguns acasos podem ser, no entanto, incorporados ao longo

do trabalho e se tornam um desafio que produz novas soluções e novos caminhos. É por isso que a gravura em metal exige tanta disciplina e domínio técnico.



Renina Katz, da série *Ares e Lugares*, água-forte e água-tinta, 1995

“Gravar sempre me deu muito prazer. Há um tempo na gravura que me fascina, porque é um desafio. Se você não tiver os tempos que ela lhe diz quais são, você não sai do lugar. Pode-se até acelerar e inovar; mas, para que pressa? *Espera*. (...)Todas as vezes em que eu me apresso e acabo “atropelando as coisas” para obter um resultado, acabo me atrapalhando. E isso é algo que serve até como experiência de vida: ir com calma, ver o que está acontecendo. “Aconteceu um acaso? Veja o que foi, o porque foi e tome nota”. Isso exige uma atenção e uma tensão muito estimulantes. É disso que gosto.”¹³

Este “tempo” da gravura existe também na aquarela, técnica com a qual Renina vem trabalhando ao longo de toda sua vida. Na aquarela, o artista trabalha por camadas, a partir da transparência das tintas. O branco emerge do

¹³ Sérgio FINGERMAN. *Uma conversa com Renina Katz*, (2006). p.20.

que fica aparente do papel, que neste caso, participa de modo particular do resultado da obra em termos de luz. Na aquarela, se o artista não considera o tempo de secagem de cada camada da tinta para aplicar outra, o resultado vai ser completamente diferente. Se ele não pensa no que vai deixar branco na imagem final antes de cobrir o papel com a tinta, não pode voltar a trás.

Tanto na aquarela como na gravura, e em especial na gravura em metal, é necessária muita disciplina. Disciplina que Renina, como já foi destacado anteriormente, não considera restritiva e sim um instrumento de aquisição de conhecimento e de aprimoramento da técnica. A liberdade de criação vem quando o artista tem um perfeito domínio dos meios e pode realizar de forma plena seu projeto, suas escolhas, seu ideário.



Da série *Ares e Lugares*, 1988, água-forte e água-tinta, 38,5 x 38,5 cm – 12/30



A Caverna, 1991, água-forte e água-tinta, 59,0x 43,5 cm, PA tiragem 2/6

Em sua gravuras em metal, Renina não fez uma simples transposição para esse meio de seu vocabulário gráfico utilizado em outras técnicas. Incorporou às imagens que construiu, em branco e preto ou à cores, um diálogo com o material e

com a técnica. Criou nova matéria, criou novas relações entre luz e sombra, entre branco e preto: na maneira negra seus brancos parecem flutuar, são pura luz.

E os brancos, lembremos, são o branco do papel, que ela foi buscar laboriosa e amorosamente.



“ Depreende-se da postura da artista frente às etapas de seu fazer artístico, o eixo paradigmático que o conduz a partir de uma Ética de Trabalho, configurada na absorção sistemática da capacidade e potencialidade profissional, na exigência fundamental do Projeto, Liberdade de Criação, Conhecimento Técnico e na Interação Profissional com Impressores. Este é o modelo para se construir um bom gravador, consciente e militante das suas responsabilidades como produtor cultural. Modelo que dá um sentido à vida, ao aprendizado e ao trabalho.”

Radha Abramo¹⁴

¹⁴ Imagem e texto extraídos do catálogo da exposição *Ares e Lugares*, (1996)

(Na versão impressa a p. 84 se constitui em página feita com papel feito à mão – *washi*)

PARTE 2 – PAPEL: HISTÓRIA, TÉCNICA E ARTE

Nesta parte, em vista do desenvolvimento do estudo sobre o trabalho gráfico de Renina Katz, o tema tratado será o papel, para contextualização do trabalho da artista do ponto de vista das técnicas e do ponto de vista histórico e cultural.

Capítulo 1 - Síntese da História do Papel

Segundo a tradição, o papel foi inventado na China em 105 d.C.. T'Sai Lun (Cai Lun, 62-121 d.C.) é considerado o seu inventor: pois, a serviço do Imperador, ele desenvolveu a fabricação de papel. Mas, recentes descobertas arqueológicas mostraram que já existia papel cerca de 250 anos antes, como comprovam fragmentos datados de um período que vai de 140 a.C. e 86 a.C., encontrados no noroeste da China. Desse modo, T'Sai Lun é hoje considerado mais um difusor do papel e principalmente o responsável pelo seu aperfeiçoamento.

A difusão do papel na China foi rápida, e houve vários avanços na sua fabricação ao longo dos primeiros 500 anos da sua história.

A transmissão do uso do papel ocorreu conjuntamente com o uso do pincel, que servia tanto para a caligrafia, que tem um valor religioso, quanto para a pintura. O pintor e o calígrafo dão muita importância ao papel que usam, e muitos fabricam o próprio papel,

“pois a beleza do suporte comunica à caligrafia e à pintura um dinamismo que a estética chinesa chama de *shencai*. *Shen* é o espírito absoluto, o Poder imanente, inerente e permanente da Vida. *Cai* é a qualidade de resplendor, intuitivamente captado, que se manifesta, por exemplo, num retrato, pela centelha do olhar e pela expressão (a face humana é o mapa cósmico, na fisionomia chinesa): na paisagem, nas nuvens e brumas que envolvem as altas montanhas... Na China, uma obra possui ou despe-se do *Shencai*. Sem *Shencai*, a arte inexistente. O branco do papel é absoluto (DAO) no aspecto *virtual*, capaz de todo o possível. Quando o trabalho da tinta e do pincel desencadeia as mutações, é a vida *manifesta* que se *atualiza*: a aparição dos seres e das coisas deve, necessariamente, transmitir o *Shencai*. Tal é a elevada missão da arte”.¹

¹. Ricardo JOPPERT. *A Cultura do Papel*. (1999). p. 104.



Pintura e caligrafia sobre papel, Dinastia Tang, 618 – 907, MET

A Rota do Papel

A arte de fabricar papel ficou restrita à China por mais de 500 anos, quando então passou para a Coreia por volta de 600 d.C. De acordo com a tradição, um monge coreano levou a técnica de fabricação do papel para o Japão por volta de 610 d.C., cerca de 60 anos após o budismo ser introduzido no país. Inicialmente usado para fins administrativos e oficiais, o papel teve sua demanda aumentada pela expansão do Budismo dentro do território japonês ao longo do século VIII. A partir daí, os japoneses aperfeiçoaram a sua fabricação, desenvolvendo o *washi* (papel japonês feito à mão) e criando uma verdadeira cultura do papel.



Cópia de *Jomyo Genron*, o mais antigo sutra com história do *Washi*, 706 d.C., Kyoto National Museum

Papeleiros chineses também difundiram a sua técnica na Ásia Central e Pérsia, onde, mais tarde, foi introduzida na Índia por mercadores. Se da China para o restante do Extremo Oriente a difusão do papel está ligada à expansão do Budismo, do Oriente para o Ocidente ela ocorreu em meio aos contatos comerciais efetuados na Rota da Seda. Nesta Rota, a cidade de Samarkand, situada na Ásia Central e um importante ponto de contato entre a China e os povos a Ocidente, se destacou durante séculos pela produção de papel de alta qualidade. De acordo com a tradição, em Samarkand, na metade do século VIII, papeleiros chineses foram capturados pelos árabes e forçados a fazer papel para os seus captores. De Samarkand, a fabricação de papel alcançou Bagdá e Damasco nos fins do século VIII, de onde o papel foi exportado para a Europa por vários séculos.

Durante o século IX, o papel, como suporte da escrita, substituiu gradualmente o pergaminho entre os árabes, chegando ao Egito e ao Marrocos no século X. O papel teve importância considerável, junto com a arte da escrita, no mundo árabe, sendo a caligrafia, devido à sua ligação com a religião, um dos elementos fundamentais da arte islâmica.

A princípio, segundo Massoudy², os próprios calígrafos faziam seu papel, que devia ser “liso, leve e absorvente”, cortavam e faziam sua própria pena e preparavam a tinta que utilizavam. Assim, o papel e o cálamo, este já consagrado no Alcorão como transmissor da palavra divina, eram elementos essenciais na arte do calígrafo.³



Emblema caligráfico do sultão Suleyman c. 1555, Istambul 52,1x 64,5cm; tinta e ouro sobre papel, MET

². Hassan Massoudy, calígrafo contemporâneo, nascido no Iraque em 1944 e hoje vivendo em Paris), em A.,Ramesá. HANANIA . *A Caligrafia Árabe*, 1999, p.49 a 55.

³. Para os antigos, diz-nos Massoudy, invocando o mestre sufy Jurjâni: "As letras acham-se reunidas sinteticamente na tinta do tinteiro. Elas não receberão jamais o elemento que as distinguem, senão no instante em que a tinta contida no tinteiro, procurada pelo cálamo, nela penetra: as letras então realizam, sob seu efeito, uma especificidade(...)" Ibid. p.49-55.

Depois da batalha de Samarkand (século VIII), demorou mais de quinhentos anos para que a fabricação de papel chegasse ao continente europeu onde foi inicialmente produzido num moinho da cidade de Xátiva, na Espanha, em 1151. Um contemporâneo disse sobre Xátiva que “o papel é lá manufaturado, e isso não pode ser encontrado em nenhum outro lugar do mundo civilizado, e é enviado para leste e oeste”.⁴

Antes do século XII, quando o papel foi fabricado pela primeira vez no continente europeu, papel procedente de Bizâncio e do Oriente Próximo chegara à Europa ainda nos séculos X e XI, por duas vias principais: a Espanha e a Sicília. É em Palermo, no Arquivo do Estado da Sicília, que se encontra um dos mais antigos documentos europeus em papel, datado do início do século XII.

No início, o papel era considerado material inferior ao pergaminho e desprezado porque era associado com a cultura muçulmana. Em 1221, um decreto de Frederico II, o Imperador do Sacro Império Romano Germânico, proibiu o uso do papel em documentos oficiais. Mas, apesar das resistências iniciais, sua fabricação foi crescente a partir da Itália no século XIII e, com o advento da imprensa no século XV, a sua aceitação na Europa logo foi definitiva.

Na Itália, a fabricação iniciou-se em Fabriano, no século XIII (1268 -1276) com muitas inovações.



Fabricação de Papel, xilogravura de Jost Amman (1539-1591)

⁴. Dard HUNTER. *Papermaking: The History and Technique of an Ancient Craft*. p.50.

Da Itália, esse processo de fabricação de papel se espalhou por toda a Europa: chegou à França e à Alemanha no século XIV, à Inglaterra no século XV e à Rússia e à Dinamarca no século XVI. Essas datas correspondem aos mais antigos moinhos conhecidos de cada um desses países que começaram a fabricar papel; mas, sabe-se que o uso, em todos os casos, é anterior em cerca de 200 anos.

Na América a fabricação de papel chegou primeiro no México, ainda no século XVI, depois nos Estados Unidos em Germantown, Pensilvânia, em 1690. No Brasil, a fabricação de papel se iniciou somente depois da instalação da Corte portuguesa no Rio de Janeiro, em 1808. A primeira fábrica de papel do Brasil, foi construída entre 1808-10 em Andaraí Pequeno, no Rio de Janeiro, por dois portugueses: Henrique Nunes Cardoso e Joaquim José da Silva.

O papel fabricado na Europa e na América, desde as primeiras fábricas na Itália do século XIII até o final do século XVIII era basicamente do mesmo tipo – papel de trapo feito à mão. O material usado, a partir de Fabriano, era o trapo de linho, cânhamo e principalmente algodão. Os trapos eram desfibrados, muitas vezes eram fervidos em solução alcalina ou colocados no vapor sob pressão e finalmente macerados para se transformarem em pasta, que era usada para fazer papel.

*Chiffon fait papier,
Papier fait argent,
Argent fait banquier,
Banquier fait crédit,
Crédit fait mendiant,
Mendiant fait chiffon.
Chiffon fait papier...⁵*

O processo de fabricação de papel de trapo se manteve artesanal por vários séculos. Na metade do século XVII, com a invenção da *Holandesa*, para substituir os martelos que eram utilizados para desintegrar os trapos e bater a polpa, pôde ser

⁵ Trapo faz papel, papel faz dinheiro, dinheiro faz banqueiro, banqueiro faz crédito, crédito faz mendigo, mendigo faz trapo. Trapo faz papel.... Versinho anônimo do século XVIII, Marie-Ange DOIZY & Pascal FULACHER. *Papiers et Moulins – Des origines a nos jours*, (1989).

acelerado o processo de preparação da pasta. Ainda no século XVIII, houve um significativo desenvolvimento com a criação do papel velino (um papel liso, sem as marcas do avergado). No início do século XIX, a invenção da máquina de fazer papel abriu um novo ciclo da indústria papelreira.

Quanto à matéria prima, até a metade do século XIX, os trapos foram usados como praticamente o único material disponível no Ocidente para a produção de papel. O século XVIII, devido ao aumento da demanda e à grave crise de matéria prima – escassez dos trapos – foi rico em pesquisas destinadas a encontrar um material que substituísse os trapos, pois frente à falta deles houve uma crise, como mostram algumas medidas drásticas de economia de trapos em diversos países.⁶ No século XIX, moinhos papelreiros norte-americanos chegaram a importar múmias egípcias, cujas bandagens e outras fibras eram utilizadas para fazer papel de embrulho para verdureiros, açougueiros, etc.⁷

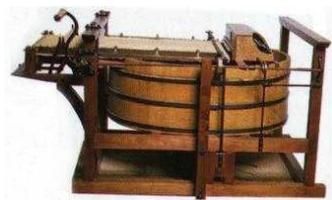
Do século XVIII até os meados do século XIX, foram experimentadas diversas matérias-primas para fabricar papel. Algumas delas, realizadas no século XVIII, merecem destaque como a de René Antoine Ferchault de Réaumur que sugeriu a utilização de ninhos de vespa, mas acabou concluindo que o papel poderia ser fabricado a partir da madeira; também a de Christian Schäffer, que imprimiu seu livro com papel feito de cânhamo, cortiça, palha, asbesto, talos de repolho, ninhos de vespa, malva, cascas de milho, pinhas de pinho, batatas, folhas de feijões, tulipa, noqueira, castanheira e tília. Finalmente, entre 1800 e 1802, Mathias Koops produziu papel de qualidade com papel reciclado e utilizou palha na produção de papel. Koops publicou um livro, cujas folhas foram feitas com diversos tipos de fibra e as últimas 27 folhas foram feitas com fibra de madeira.

Enquanto não se solucionava o problema da matéria prima, avanços garantiram maior agilidade do processo de fabricação. A primeira tentativa de mecanização do processo de fabricação de papel foi patenteada em 1799 pelo francês Nicholas Louis

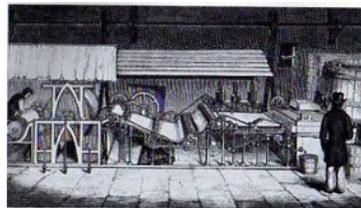
⁶ Na França, em 1771, o governo proíbe a saída do reino “dos materiais próprios para a fabricação do papel e para a formação da cola” ; na Inglaterra, entre 1666 e 1814 esteve em vigor o “Burying in Woolen Act”, que determinava que as pessoas deveriam ser enterradas com roupas de lã “. Dard HUNTER. e DOIZY & FULANCHER.

⁷ Dard HUNTER. *Papermaking: The History and Technique of an Ancient Craft*.

Robert, mas sem sucesso, até que 4 anos depois, a partir de seu projeto, foi construída a primeira máquina de papel na Inglaterra.⁸



Máquina de fazer papel de Nicolas Louis Robert do



Máquina de papel com três cilindros secantes ,

período 1835-40⁹

Já a partir do início do século XIX, desde a primeira máquina de cilindros, o processo de mecanização se desenvolveu rapidamente. Mas, foi somente na década de 1840 que foi possível produzir pasta feita a partir de madeira na Alemanha e nos Estados Unidos; em 1840, Friedrich Keller e Heinrich Voelter obtiveram na Alemanha uma patente de uma máquina desfibradora de madeira e, logo em seguida, em 1841, foi produzido papel de madeira em Halifax, na Nova Escócia.

O início de uma nova etapa na fabricação de papel no Ocidente, portanto, ocorreu na segunda metade do século XIX primeiramente com a pasta obtida da trituração da madeira (pasta mecânica), e depois com o desenvolvimento dos processos químicos que permitem a remoção da lignina e o clareamento da pasta (pasta química).

A partir da década de 1860, papéis de pasta obtida da madeira passaram a suprir a demanda de papel para os mais diversos usos. Por outro lado, a produção de papéis especiais, feitos à máquina ou à mão, com matéria-prima de boa qualidade, inclusive trapos e *linter*¹⁰ de algodão, se restringe, desde então, a usos específicos como, por exemplo, à impressão do dinheiro, às edições especiais e ao uso artístico.

⁸. Os desenhos de Robert, levados para a Inglaterra em 1801, foram passados para os irmãos Fourdrinier, que financiaram o engenheiro Bryan Donkin para construir a primeira máquina de fazer papel, em 1803.

⁹. Publicada na obra *The Useful Arts and Manufactures of Great Britain*, London, 1840. Fonte: Dard Hunter

¹⁰ *Linter*. é o nome dado às fibras curtas que acompanham a semente do algodão, que são usadas na fabricação de papel. IPT-SENAI. Vol I, p. 37.

PARTE 2

Capítulo 2 - PAPEL: FABRICAÇÃO, CARACTERÍSTICAS E USO

A palavra “papel” deriva de “*papyrus*”, que, em latim, designava o papiro e uma folha feita com a planta do mesmo nome, que os antigos egípcios usaram para fabricar um suporte para a escrita. Mas, enquanto o papiro é feito de lâminas do caule da planta, dispostas em camadas e prensadas para formar uma folha, o papel é produzido de modo totalmente diferente. A base do papel é uma substância constituída por elementos fibrosos de origem vegetal que formam uma pasta; dessa pasta é que se forma as folhas.¹

Segundo Dard Hunter², para ser verdadeiro papel, as fibras devem ser maceradas até que cada um dos seus filamentos seja uma unidade separada; as fibras então são misturadas com água e, em seguida, retiradas com uma tela ou molde, agora na forma de uma fina camada sobre a tela. Esta camada, por sua vez, depois de seca, se constitui em uma folha de papel.

O principal componente do papel é a celulose vegetal, um composto orgânico natural, que é um polissacarídeo de grandes cadeias de moléculas idênticas. Além da celulose, o papel pode conter outros componentes, como agentes de colagem, que dão maior ou menor resistência à penetração de líquidos (sendo que os principais são a gelatina animal, amido, colagem de breu e sulfato de alumínio e, mais recentemente a colagem sintética). Muitos papéis têm também componentes secundários: cargas minerais: caulim, carbonato de cálcio; corantes, alvejantes óticos e outros, conforme o uso a que se destinam.

As principais etapas da sua fabricação, nos seus mais de dois mil anos de existência, permanecem basicamente as mesmas: a preparação da pasta, a formação da folha, a colagem (pode ser interna – misturada à pasta ou superficial – aplicada após a formação da folha), a prensagem e o polimento ou acabamento.

¹ Para Otávio Roth, papel é “uma película de fibras de celulose emaranhadas e agregadas. Para sua obtenção, os filamentos de um vegetal são inicialmente submetidos a uma separação mecânica, suspensos em água, para então se emaranharem sobre a superfície de um molde poroso. Depois, é necessário prensá-los e secá-los”. Otávio ROTH *O que é Papel*, 1983.

²Dard HUNTER, *Papermaking: The History and Technique of an Ancient Craft*.

A colagem e o polimento não são feitos em todos os tipos de papel. O acabamento pode consistir na aplicação de uma camada de revestimento.

O papel pode ser feito à mão, ou à máquina, mediante a utilização de diferentes processos. Pode ser feito com pasta de diferentes fibras vegetais seja a partir de trapos (de cânhamo, linho e algodão), seja a partir da madeira (pasta mecânica, a do papel jornal, e pastas químicas). Há ainda outras fontes de matéria-prima, como o bambu, ratan, rami, esparto, palha, palha de arroz, sisal, juta, *lokta* no Nepal, bananeira, bagaço de cana, *linter* de algodão, etc. Dentre os principais tipos de papel se destaca o *washi*, o papel tradicional feito manualmente no Japão, com fibras de *kozo* (amoreira do papel), *mitsumata* ou *gampi*.

Os papéis podem ser classificados de acordo com o processo de fabricação e seus usos e características.

2.1.1 Principais métodos de fabricação

Os primeiros papéis na China eram provavelmente feitos a partir da reciclagem de diversos materiais, incluindo cascas de árvore, bambu e outras fibras e restos de cânhamo e seda.³

Uma pasta era obtida a partir da fervura, lavagem e maceração da matéria prima em pilões. Para formar a folha, a pasta de fibras celulósicas era dispersa em água, o molde para fazer a folha era mergulhado nesta solução de fibras e, depois de uma fina camada de fibras ser depositada na tela do molde, este era retirado e estendido para secar. Depois de seca, a folha era retirada do molde. O molde para formar a folha era feito com um tecido estendido numa moldura de madeira.⁴

O primeiro grande avanço na China foi com a utilização do molde móvel, que permitia soltar a folha para secagem e reutilizar o molde para a formação de

³ Papel é feito de fibras celulósicas obtidas a partir de diversos vegetais, mas a tradição atribui a T'sai Lun o uso de restos de seda (fibra de origem animal) na composição do papel que fabricava.

⁴ No Tibet e no Nepal até hoje foi preservada a fabricação artesanal de papel segundo as técnicas mais antigas dos chineses, usando também outras fibras. (Papel *lokta* do Nepal).

uma nova folha. Este molde era formado de duas partes: uma moldura, e uma rede móvel feita de tiras de bambu unidas por fios de seda, de linho ou crina animal. Outros melhoramentos na fabricação de papel incluíram o uso de amido como colagem, revestimento de gesso, o uso de corantes e inseticidas, e o uso de alume (sulfato de alumínio) já no século V. O papel feito então era uma mistura de cânhamo, amoreira do papel e rami.



Fabricação de *Washi*, 2006, foto de Ethel Soares

A palavra *washi* designa o papel fabricado manualmente no Japão há mais de 1300 anos, cujas principais fontes de matéria-prima são as fibras de *kozo*, *mitsumata* e *gampi*.⁵ Durante este longo período, os japoneses aperfeiçoaram o método de fabricação de papel herdado dos chineses, desenvolvendo uma imensa variedade de tipos de papel, destinados aos mais diversificados usos.

A qualidade da matéria-prima, a qualidade da água e o extremo cuidado em cada etapa da fabricação, garantem a esses papéis uma excelente qualidade e grande resistência. É um papel macio, alcalino e naturalmente claro. Tradicionalmente era feito sem nenhuma colagem, no papel de melhor qualidade a ser usado para escrita e pintura; durante o período Edo, com o desenvolvimento da imprensa e da produção de gravuras, passou a ser feito também com colagem, para que a impressão obtivesse melhor resultado.

⁵. *Kozo*: *Broussonetia Papyrifera*; *mitsumata*: *Edgeworthia Papyrifera* e *gampi*: *Wikstroemia Canascens*.

WASHI– papel japonês, feito à mão
Etapas de fabricação



1. Colheita do Kozo.

A casca do kozo é composta de 3 camadas: a preta de fora (*kurokawa*); a de meio, verde (*nazekawa*) e a interna branca (*shirokawa*), da qual é feito o papel.

2. Fervura das cascas.

3. Remoção da camada preta de fora e raspando a camada verde.

4. Clareamento em água corrente de rio e remoção das impurezas.

5. Cozimento da casca branca com solução alcalina (tradicionalmente se usava cinzas e hoje se usa soda).



6. Enxágüe das cascas em água do rio e remoção de pequenos pontos de impureza.

7. Maceração, quando as cascas são batidas com bastões de madeira ou martelos.

8. A fibra de kozo é misturada com *Neri*.

Formação da folha, com um molde móvel.

9. Prensagem e separação das folhas.

10. Secagem das folhas sobre pranchas.

11. Inspeção e acabamento.

Antigas ilustrações mostrando a fabricação do papel no Japão⁶

⁶. Fonte das imagens: Otávio ROTH. *O que é Papel*. (1983).

Em 1900, havia no Japão 68.000 produtores de *washi*, e hoje este número é de menos de 400. Ainda assim, protegida pelo governo, a tradição da fabricação artesanal se mantém. Este papel, além dos usos tradicionais na cultura japonesa, é usado no Ocidente por artistas plásticos e por conservadores e restauradores.

Como foi dito antes, o papel chegou pela Rota da Seda ao mundo árabe no século VIII. Para fazer papel, os árabes usavam restos de cânhamo e linho como matéria-prima e martelos movidos a energia humana ou animal para macerar a fibra. O molde era feito de caniço trançado com crina, e a colagem era feita com amido. Como etapa final, o papel era polido.

Os árabes, naturalmente, adaptaram o papel que conheceram dos chineses para que substituísse o pergaminho e pudesse ser utilizado com o cálamo para escrever. Um tratado árabe do século XI, que descreve detalhadamente a técnica de fabricação do papel, finaliza com um conselho sobre como imitar o pergaminho que ele substituíra:

“para dar ao papel um aspecto antigo, mergulhe-o em uma água colorida com açafrão e faça-o secar ao abrigo do sol e da luz, pois os dois desgastam o papel... Pode-se também mergulhá-lo em uma solução de figos, assim o papel assume a aparência da vetustez e atinge a perfeição”.⁷

⁷ Marie-Ange DOIZY, Pascal FULACHER. *Papiers et Moulins – Des origines a nos jours*. (1989). p. 40.

O papel árabe

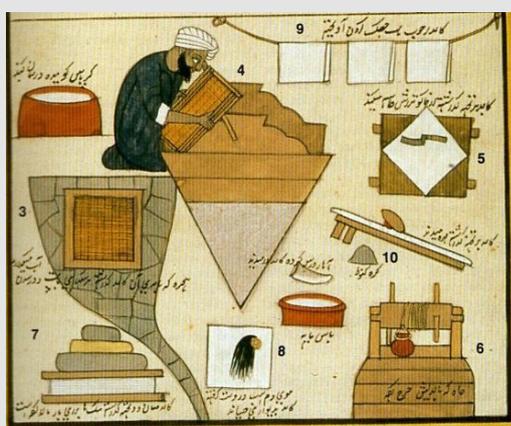
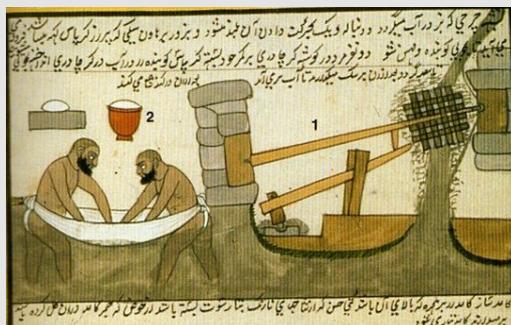


Imagem de um manuscrito de Cashemira

1. Martelo-pilão acionado por energia hidráulica
2. Dois homens, enxaguando a pasta em um tecido estendido
3. O molde de papel feito com madeira de lorangeira
4. O papeleiro mergulha o molde na pasta dispersada em água.
5. A folha é colocada sobre uma prancha de madeira.
6. O poço
7. As folhas são prensadas entre duas pranchas de madeira.
8. Grande pincel de crina de cavalo para aplicar a folha sobre o muro.
9. Os papéis são colocados para secar em uma corda
10. As folhas são coladas com amido e polidas com uma pedra.

Fabricação tradicional de papel no mundo islâmico.

Fonte: Marie-Ange DOIZY, Pascal FULACHER. *Papiers et Moulins – Des origines a nos jours*. (1989). p. 35

Papel de trapo feito à mão na Europa, a partir do século XIII



Museu Moinho Papeleiro de Capellades, Espanha

Como se sabe, os primeiros papéis feitos no continente europeu, surgiram na Espanha do século XII, dominada pelos mouros, e eram, na verdade, papéis feitos conforme a tradição árabe.

Foi somente na Itália do século XIII, em Fabriano, que se introduziram as inovações que caracterizaram o papel de trapo feito à mão no Ocidente. Trapos de cânhamo, linho e principalmente de algodão constituíram a matéria-prima utilizada para esse fim.

Dentre as inovações mais importantes estão a roda d'água e o uso da energia hidráulica para movimentar os martelos que batem a pasta, o molde rígido de fios metálicos para formar a folha, o uso dos feltros para depositar a folha quando sai do molde para prensagem, a secagem das folhas em cordas, a colagem com gelatina animal, a filigrana (ou marca d'água). Naturalmente que para fabricar papel de boa qualidade é essencial água boa e em abundância. Assim, desde o princípio, moinhos papeleiros se instalaram na Europa em locais

que dispunham dessas condições. O trabalho envolvia homens, mulheres e crianças, estas últimas submetidas à rotina de trabalhos pesados, ao frio e à umidade.

Durante vários séculos o método de fabricação do papel de trapo na Europa permaneceu de certa forma inalterado. As mudanças mais significativas começam a ser podem ser detectadas no século XVIII. A partir do final do século XVIII), foi iniciado o uso de produtos químicos na fabricação de papel para o branqueamento dos trapos e para acelerar o processo de desagregação das fibras.

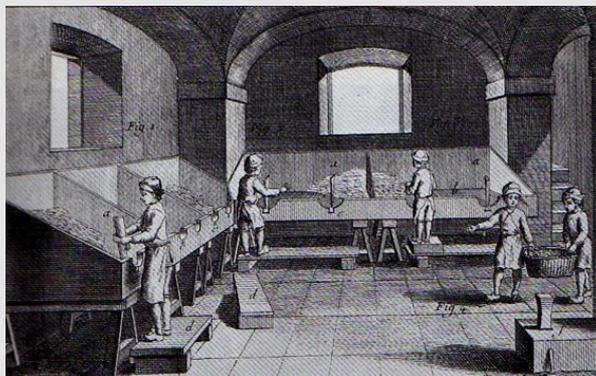
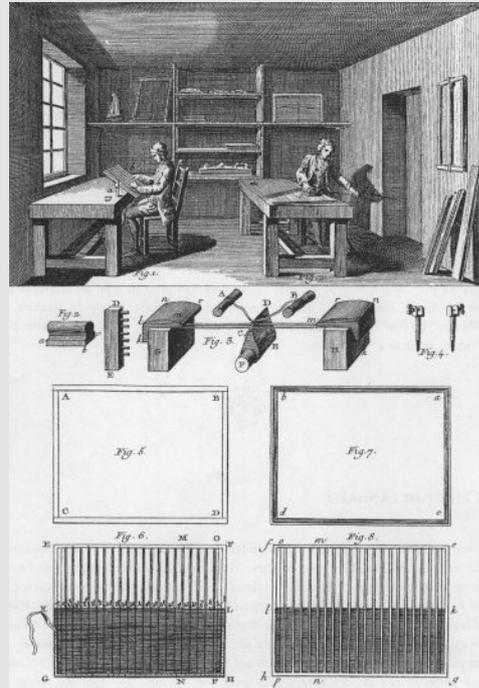
Deste modo, pode-se inferir que a imensa maioria dos registros importantes da cultura ocidental e quase toda a arte em papel até o século XIX – os códices de Leonardo, os estudos para a Capela Sistina, Os *Cartoons* de Rafael, as noventa e cinco teses de Lutero, os escritos de Galileu, a obra de Sheakespeare, livros impressos , como a Bíblia de Gutenberg e a Encyclopedie, a declaração de Independência dos EUA – foram feitos nesse mesmo tipo de papel.

As principais características deste papel são a sua qualidade e durabilidade. A colagem com gelatina animal fornece ao papel também resistência à pena de escrever e, depois de 1450, à impressão com tipos metálicos. Até 1756, quando James Whatman conseguiu modificar o molde e produzir um papel velino, todo o papel europeu apresentava linhas d'água resultantes da marca do molde de fios metálicos, o que denominamos de papel vergê. No Renascimento, os papéis coloridos para desenhar eram preparados pelos próprios artistas. No século XVIII, com o desenvolvimento da química, passaram a ser utilizados produtos de branqueamento na fabricação de papel.

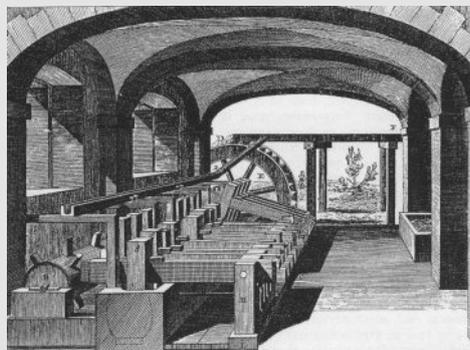
Quanto ao processo de fabricação, ele se iniciava com a preparação da matéria-prima. O material utilizado eram, em geral, trapos de linho e de algodão, recolhidos pelos trapeiros e entregues no moinho.

Papel de trapo feito à mão

Dentre as principais inovações do papel de Fabriano estão o uso da energia hidráulica (roda d'água) que move os martelos, o uso dos moldes de fios metálicos, o uso dos trapos como matéria prima, a colagem com gelatina animal e a filigrana.



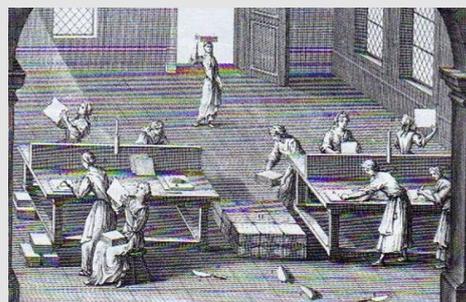
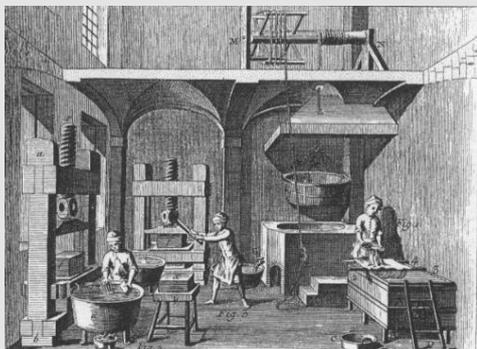
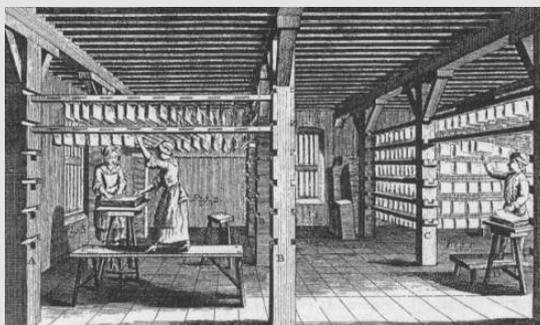
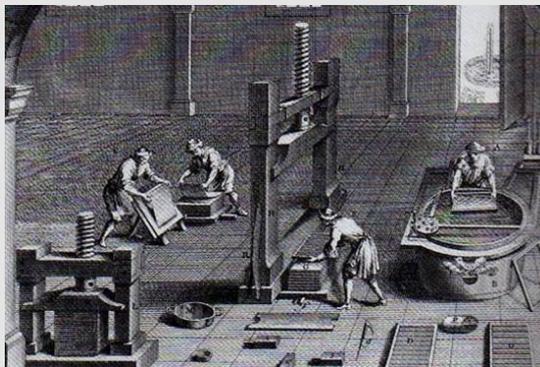
A fabricação se iniciava com a preparação da matéria-prima. O material utilizado eram, em geral, trapos de linho e de algodão. Os trapos, recolhidos pelos trapeiros e entregues no moinho, eram selecionados, limpos, e aquecidos em solução alcalina, primeiro em uma cuba aberta, depois sob pressão e vapor.



Os trapos eram então lavados e macerados até se transformarem em pasta. Para isso era utilizada uma seqüência de martelos movidos por energia hidráulica de uma roda d'água.

Para formar a folha, o papelero mergulhava o molde na cuba e o levantava horizontalmente, aderindo as fibras na superfície da tela do molde..

Depois de formada cada folha era colocada sobre feltro para secagem. Uma certa quantidade de folhas e feltros era colocada numa prensa de coluna para prensagem. Depois da prensagem, as folhas estavam suficientemente fortes para serem retiradas dos feltros e penduradas para secar.



A folha seca era então mergulhada em gelatina animal, para tornar o papel menos absorvente e portanto mais adequado para escrever (e mais tarde para imprimir).

A etapa final era o acabamento, quando as folhas passavam por polimento.

A fabricação moderna

A fábrica moderna de papel é uma instalação industrial complexa onde são efetuadas todas as etapas da produção desde a chegada da madeira até a saída do papel. Muitas indústrias de papel têm também programas de reflorestamento e possuem vastas áreas para plantio das árvores.

Desde os meados do século XIX, as principais fontes de matéria-prima para fabricação de papel em escala industrial são madeira (pinus, araucária, eucalipto, bétula, acácias), esparto, palha, *linter* de algodão, bananeira e outras. Atualmente são usados principalmente troncos de araucárias, pinus e eucalipto. Os troncos são imersos em água e sua casca é removida. São então colocados em trituradores, e reduzidos a pequenos pedaços. A etapa seguinte é a preparação da pasta: sob calor e pressão realiza-se o cozimento dos pedaços de madeira com hidróxido de sódio, ou sulfato de sódio, para que a lignina e outros componentes sejam separados da celulose. O digestor é usado para remover a lignina e outros componentes da madeira das fibras de celulose, que serão, por sua vez, utilizadas para fazer papel. Apesar de já ter sido separada da lignina, a pasta ainda é escura demais para a fabricação da maior parte dos papéis. Ela então é branqueada com clorina, ou dióxido de cloro, ou peróxido de hidrogênio.

A etapa seguinte é a do refino, quando a polpa é batida nos refinadores. O grau de refino varia conforme a matéria prima utilizada e o tipo de papel que será feito com a fibra.

Uma vez branqueada e refinada, a polpa é lavada e dissolvida em água, e cargas, corantes ou colagem podem ser acrescentadas a ela. A colagem usada nos papéis modernos produzidos em larga escala é feita com sulfato de alumínio e breu, sendo uma colagem ácida. A solução é então colocada na máquina, onde são realizadas as etapas seguintes de formação da folha, prensagem, secagem. Entre as etapas de secagem, o papel pode ainda receber calandragem, camada de revestimento (papel cuchê) ou pigmentos, ou ainda outras características especiais.

Alguns papéis são então empacotados em rolos, conforme saem da máquina, outros ainda passam por mais etapas de acabamento, polimento ou tratamento decorativo e muitos são cortados em folhas.

A grande maioria dos papéis fabricados de 1870 até recentemente, por causa dos seus componentes (incluindo a colagem ácida), e também devido ao processo de fabricação, é de papéis ácidos, sem grande resistência, com tendência ao escurecimento e à degradação. Boa parte das primeiras edições e também desenhos feitos durante o século XX estão neste tipo de papel. Durante minhas atividades em restauração de papel, encontrei um livro, editado na década de 1920, que trazia um colofão pouco usual: “Toda a edição foi tirada neste papel ruim”.⁸ Não deixa de ser uma consideração do editor para com bibliófilos e também para com os conservadores de livro.

⁸ A obra é *Salomão e as Mulheres*, de Jorge de Lima e foi editada pela Empresa Graphica Editora Paulo Pongetti & C., em 1924 (26)

2.2. O papel usado pelos artistas

Os artistas utilizam em seu trabalho todo tipo de papel e não só apenas aquele fabricado para uso artístico. Já no século XVII, artistas como Rembrandt buscaram papéis diferentes, com o propósito de explorar novas possibilidades expressivas em suas criações. No século XX muitos artistas empregaram deliberadamente papéis inicialmente não destinados ao uso artístico, valorizando esteticamente as características do papel que revelassem o seu uso efêmero, ou comercial, ou popular. Sobre esse emprego, há inúmeros exemplos. A série *As Virgens*, serigrafias de Flávio Império de 1979, foi impressa em papel monolúcido fantasia, usado para embrulhar, daqueles que se encontra nas lojas de armarinho e bazares populares.



Flávio Império. *As Virgens*, 1979, serigrafia, 50 x 70 cm

A técnica adotada, o formato e a natureza da obra determinam a escolha do papel, Textura, tonalidade, gramatura, resistência, resistência à umidade são levadas em conta na hora de escolher um papel para aquarela ou gravura. Além das características específicas da técnica, outras são consideradas pelo artista, tendo em vista o seu projeto artístico. De fato, a escolha do papel é primordial no resultado e na estética de uma obra.

Ainda hoje se mantém uma produção de papel de alta qualidade voltada para uso artístico e para o livro de bibliofilia, seja feito à máquina, seja feito à mão. São papéis adequados às especificidades de cada técnica, como a impressão tipográfica, a gravura, a aquarela, o desenho com grafite, carvão ou pastel.



Fonte: Marie-Ange DOIZY, Pascal FULACHER. *Papiers et Moulins – Des origines a nos jours* .(1989)

Dentre os papéis de alta qualidade, o papel feito à mão continua sendo produzido para uso artístico seja em moinhos papaleiros especializados, seja nas grandes empresas, como a Fabriano, a Canson, a Arches entre outras. O sistema utilizado é ainda bastante parecido com o do papel de trapo, feito em todo o Ocidente do século XII ao XIX. Os melhores têm de 95% a 100% de trapo e são de dois tipos velino e vergê com tonalidades branco ou creme. Outros podem ser de fibra de algodão, com uma porcentagem menor de trapo. Os mais espessos têm uma gramatura de 600gr/m²; são papéis muito resistentes, apreciados especialmente para uso de aquarela.

De todo modo, o papel requerido para a aquarela é de alta qualidade, feito de trapos, ou de uma mistura de trapos com pasta química, e colado em geral com gelatina e tem estabilidade dimensional (molhado ou seco) e é suficientemente absorvente para resistir à tinta à base de água.

Em geral, a gravura em metal utiliza papel de fibra longa com mais de 60% de algodão, que resista à deformação, uma vez que é necessário molhar o papel antes de imprimir. Nesse caso, o papel feito à mão é o mais adequado, pois, quando molhado, se alonga uniformemente, ao passo que o papel feito à máquina incha mais no sentido transversal do que longitudinal (sentido em que corre na

máquina). Para a litografia, o papel também deve ser resistente à umidade e, portanto, deve ter colagem e ser de fibra longa.

Para a xilogravura, utiliza-se comumente papéis que recebem bem a tinta e com boa resistência. Os papéis japoneses são, portanto, muito apreciados para a impressão de xilogravuras e foram utilizados por vários artistas desde Rembrandt. Segundo Doizy & Fulanher, foi Rembrandt o primeiro artista europeu a utilizar o papel japonês levado para a Europa por um marinheiro holandês.⁹



Rembrandt van Rijn (1606-1666)
Jan Lutma, 1656,
 água-forte e ponta-seca impressa em
 papel japonês,
 primeiro estado de três.
 MET

Para a xilogravura são usados papéis de diversas gramaturas, alguns muito finos. Quando o artista não usa o verdadeiro *washi*, procura um papel com características semelhantes. Além da boa absorção e da resistência, o papel japonês ou seu similar atraíram muitos artistas pela tonalidade.

O papel para imprimir gravuras, nas suas diversas modalidades, deve, em princípio, ser do tipo velino, de grão mais ou menos fino; o papel vergê com as linhas d'água muito pronunciadas não é o ideal para a esse tipo de impressão.

O papel vergê é, tradicionalmente, o papel ocidental feito à mão que, como resultado das marcas do molde de fios metálicos, apresenta linhas d'água em transparência. Apreciado por muitos artistas, pode também ser chamado de papel Ingres – nome do pintor Dominique Ingres. Quando é feito à máquina, apresenta

⁹ Marie-Ange DOIZY, Pascal FULACHER. *Papiers et Moulins – Des origines a nos jours*. (1989).

“falsas” linhas d’água, isto é, são impressas na máquina por cilindros com caneluras.

O papel velino apresenta uma superfície muito lisa, sem as linhas d’água, porque a tela que foi utilizada na sua fabricação é tecida de tal modo que não deixa no papel nenhum traço em transparência. Por isso, é muito utilizado para a aquarela e para a impressão de gravuras, desde que foi criado na Inglaterra do século XVIII por James Whatman.

O papel chinês (chamado papel China, ou papel da China) é fabricado principalmente com fibras de bambu, e também com amoreira do papel. É um papel fino, sedoso, flexível e não colado, sendo, portanto, muito absorvente; desse modo, é particularmente adequado à impressão de gravuras, especialmente xilogravuras. Da mesma maneira os papéis de fibras de amoreira do papel (*kozo*), chineses e japoneses, assim como os papéis japoneses feitos à mão com fibras de *mitsumata* e *gampi*.¹⁰

A maioria dos papéis modernos é feita de pasta branqueada quimicamente, e alguns têm como carga alvejante ótico, para torná-los mais brancos. São adequados a algumas técnicas, mas não agradam a todos os artistas. No século XVIII, Whatman, além de fazer papel velino, começou a produzir um papel mais branco, graças ao clareamento com clorina e ao uso de vidro moído na pasta como alvejante ótico. Esse papel, de fato, foi muito bem recebido pelos aquarelistas ingleses, pois na aquarela o branco é o branco do papel, e foi procurado por artistas como Gainsborough.

A tonalidade do papel é um elemento importante para alguns artistas. James McNeill Whistler (1834-1903), tão criterioso com a qualidade dos papéis que utilizava para as diferentes técnicas, em suas gravuras preferia usar papel antigo, que procurava em antiquários e sebos. Características específicas que indicassem que o papel não era novo, incluindo a sua tonalidade, o atraíam.

¹⁰ Algumas pessoas chamam estes papéis orientais, ou seus similares, de *papel arroz*. O termo é equivocado, pois o *papel arroz*, que foi usado no século XIX para imprimir pequenas gravuras, de onde deriva este termo, não é papel – se se atem à definição de papel – e não é feito de arroz: é composto por lâminas cortadas de uma árvore que cresce em Taiwan, a *Tetrapanax Papyrifera*. O que existe, feito na China desde o século XVI, é papel fabricado de palha de arroz. Do mesmo modo, o *papel de seda* não é, naturalmente, feito de seda, e sim de fibra vegetal. DOISY & FULANCHER, e Dard HUNTER

No Brasil, os artistas tiveram sempre muita dificuldade em adquirir os materiais adequados a seu trabalho, especialmente durante a Segunda Guerra Mundial. O álbum *10 Xilogravuras* de Goeldi, editado em 1930, foi impresso em papel jornal (papel de pasta mecânica), o que resultou no acentuado escurecimento e na fragilidade das folhas ao longo do tempo.



Detalhe de uma gravura japonesa mostrando o papel.



Detalhe de aquarela de Renina Katz, onde se vê a textura e as barbas do papel feito à mão.

Considerações finais

Ao escolher o tema de Arte em Papel para este estudo, procurei focalizar as diferentes técnicas artísticas em papel a partir do trabalho de uma artista cujo fazer artístico contribui para o diálogo entre a modernidade e a tradição.

Renina Katz tem uma trajetória como artista, que a coloca entre os grandes da arte do nosso país: pela qualidade de seu trabalho e também pela sua atuação no panorama artístico brasileiro durante mais de 50 anos. Seu trabalho é uma referência para artistas de várias gerações. Seu caminho, como artista, reflete em parte os grandes temas da arte do século XX.

Percorrida esta trajetória de técnicas artísticas tendo como referência o trabalho de Renina, o papel surge como o elemento unificador de seu fazer artístico não como simples suporte, mas como participante da obra de arte.

A partir de suas referências na arte e na história, recuperando diferentes momentos e significados do papel na atividade cultural e mais especificamente na atividade artística, foi possível abordar o fazer artístico na dinâmica da relação do artista com os meios, do passado com o presente.

Renina traz para sua arte essa herança técnica e artística, refina a técnica, transforma a herança artística que recebeu num projeto pessoal e transmite tudo isso com generosidade em sua produção e em suas atividades como professora.

Estudar o trabalho gráfico de Renina, é poder refletir sobre as relações entre a técnica e a expressividade, entre a escolha dos materiais e o resultado obtido pelo artista, entre o artista e o público. Também é possível refletir sobre as condições de produção da obra de arte e seus desdobramentos para a coletividade.

Cumprido ressaltar que esse estudo se propôs a apontar, por meio de uma abordagem específica, alguns aspectos relativos a este fazer, deixando outros, que não estavam nos seus objetivos, para estudos futuros sobre o trabalho da artista.

BIBLIOGRAFIA E FONTES

- ABRAMO, Radhá, *Exclusiva e requintada com relação à vida e à arte - Renina*. Texto de apresentação do catálogo da mostra *Renina Katz - Ares e Lugares*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1996.
- *A gravura de Lasar Segall*. São Paulo, Museu Lasar Segall, [Brasília]: Ministério da Cultura/ SPHAN/ Fundação Nacional Pró-Memória, 1988, 183p.
- AMARAL, Aracy (org.). *Museu de Arte Contemporânea de São Paulo – Perfil de um Acervo*. São Paulo, Editora Ex-Libris, 1988.
- ANDRADE, Mário de. *O Baile das Quatro Artes*. São Paulo, Martins Editora S.A., 1975.
- ANDRADE, Mário de. *Desenho*. São Paulo, GFAU, 1975.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1988.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.
- *Artistas Gravadores do Brasil*. Volkswagen & Klintowitz (eds.), 1987.
- BAKER, Don. *Arab Papermaking*. *The Paper Conservator* 15 (1991), pp. 28-35.
- BARRET, T. *Early European Papers/ Contemporary Conservation Papers. A Report on Research Undertaken from Fall 1984 Through Fall 1987*. *The Paper Conservator* 13, 1989.
- BATISTA, Marta Rossetti. *Coleção Mario de Andrade: artes plásticas*. 2ª ed. Ver. e ampl.- São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1998.
- BELLINI, Paolo. *Histoire de la Gravure Moderne*. Paris, chez Jean de Bonnot, 1980.
- BERCIER, Jeane. *La gravure, le procédés, l'histoire*. Paris, Ed. Berger-Levrault, 1963.
- BONOMI, Maria e KATZ, Renina. Texto sobre gravura feito para o Panorama de Artes Gráficas do MAM – SP, 1977-80. Não publicado.

- BOWER, Peter. *The Disastrous History of Paper*. The Institute of Paper Conservation, London, IPC Conference Papers, 1997.
- BRITO, Ronaldo de. *O Moderno e o Contemporâneo*. In *Arte Brasileira Contemporânea*. Revista da FUNARTE, Caderno de Texto nº. 1, 1980.
- BURKE, Peter (org.) *A escrita da História: novas perspectivas*; tradução de Magda Lopes – São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- BUTI, Marco e Anna Leticia (orgs.) *Gravura em Metal*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- CAMESASCA, Ettore. *Artisti in Bottega*. Milano, Feltrinelli Editore, 1966.
- CASTAGNARI, Giancarlo (a cura di). *La Città della Carta – Ambiente, Società, Cultura nella Storia di Fabriano*, Ed, Comune di Fabriano.
- CELULOSE E PAPEL – *Tecnologia de Fabricação do Papel*, 2 vols., SENAI – Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial, Escola “Theobaldo de Nigris” e IPT – Instituto de Pesquisas Tecnológicas do Estado de São Paulo S/A, São Paulo, 1988.
- CENNINI, Cennino D’Andrea. *“Il Libro Dell Arte” - The Craftsman’s Handbook*. Translated by Daniel V. Thompson, Jr., New York, Dover Publications, Inc., 1960.
- COLLINGS, Thomas, MILNER, Derek. *A New Chronology of Papermaking Technology* The Paper Conservator, Journal of the Institute of Paper Conservation, Worthing, England, Volume 14, 1990, p. 58-62.
- DOCTORS, Marcio (org.). *A Cultura do Papel*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra : Fundação Eva Klabin Rapaport, 1999.
- DOIZY, Marie-Ange, FULACHER, Pascal . *Papiers et Moulins – Des origines a nos jours*. Éditions Technorama, Argenton-sur-Creuse, France, 1989.
- ECO, Umberto. (a cura di) *L’Uomo e L’Arte/1.L’Arte come Mestieri*. Milano. Casa Editrice Valentino Bompiani & C. S.p.A., vol. I, 1969.
- ECO, Umberto. (a cura di) *L’Uomo e L’Arte/1.L’Arte come Invenzioni*. Milano. Casa Editrice Valentino Bompiani & C. S.p.A., vol. II, 1969.
- EICHENBERG, Fritz. *The Art of Print*. New York, Ed. Harry N. Abrams Publishers, 1976.

- ESCOLAR, Hipólito. *Historia del Libro*. 2 ed. Salamanca; Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988.
- FEBVRE, Lucien et MARTIN, Henri-Jean. *L'Apparition du Livre*. Ed. Albin Michel, Paris, 1958
- FINGERMANN, Sérgio [Org.]. *Uma conversa com Renina Katz*. São Paulo: Edições do Contraponto 55, 2006.
- FOCILLON, Henri. *G. B. Piranesi*. 9. ed. Paris, Librairie Renouard – Henri Laurens, Editeur, 1963.
- GASCOGNE, Bamber. *How to Identify Prints*. London, Thames and Hudson, 1995.
- GETTENS, Rutherford J., STOUT, George L. *Painting Materials – A Short Encyclopedia*. New York, Dover Publications Inc., 1966.
- GOLDMAN, Paul. *Looking at Prints, Drawings and Watercolours – A Guide to Technical Terms*. California, British Museum Publications in association with the J. Paul Getty Museum, 1988.
- GOMBRICH, E.H. *A história da Arte*. Trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Ed. LTC, 1999.
- GUERRA, Ana Maria Bezerra. *O olhar de Sérgio sobre a arte brasileira*. São Paulo, Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- HAMM, Patricia Dacus. *A History of the Manufacture of Printing Ink from 1500 to 1900 with Notes for the Conservator*. The Institute of Paper Conservation, Manchester, Conference Papers, 1992, p.30-34
- HANANIA, A. Ramesá. *A Caligrafia Árabe*, São Paulo, Editora Martins Fontes, 1999.
- HEENK, Elisabeth. *Revealing Van Gogh: an examination of his papers*. Sussex, The Journal of the Institute of Paper Conservation, Volume 18, 1994, p. 30-39.
- HESS, Walter. *Documentos para la comprensión de la pintura moderna*. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1959.
- HILL, Edward. *The Language of Drawing*. Englewood Cliff, New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1966.

- HUNTER, Dard. *Papermaking – The History of an Ancient Craft*. Republication of the Second Edition, New York, Dover Publications Inc., 1978.
- IVINS Jr., William M. *How Prints Look*. Boston, Beacon Press, 1987.
- *Käthe Kollwitz – Gravuras. Esculturas*. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1986.
- KATZ, Renina. *Renina Katz: Serigrafias*. Poema de Hilda Hilst. São Paulo, Ed. Julio Pacello, 1970.
- KATZ, Renina. *Escritura: Serigrafias*. Gastão de Hollanda, Paulo Moreira da Fonseca Pessoa (Eds.), Ed. Alumbramento, 1973.
- KATZ, Renina. *Anjos e Cidades: Seis litografias*. Texto de Nélide Piñon, 1977.
- KATZ, Renina. *Kaleidoscópio: Seis litografias*. Texto de Flavio Motta. São Paulo, Edição Ymagos Atelier de Gravuras de Arte Ltda., 1978.
- KATZ, Renina. *Litografias*. Poema de Flávio Motta. São Paulo, Edição Ymagos Atelier de Gravuras de Arte Ltda., 1978.
- KATZ, Renina. Álbum com Maria Bonomi, Fayga Ostrower, Ana Letícia. Poemas de Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Ferreira Gullar, João Cabral de Melo Neto.
- KATZ, Renina. *Lugares*. São Paulo, 1982. Tese de Doutorado da FAU-USP.
- KATZ, Renina. Álbum *Antologia Gráfica*. São Paulo, Ed. Julio Pacello, 1977.
- KATZ, Renina. Álbum *Territórios Imaginários*. Litografias, 1983.
- KATZ, Renina. *Transfiguração*, texto de Carlos Drummond de Andrade, 1987.
- KATZ, Renina. *Renina Katz* – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. – (Artistas da USP 6)
- KATZ, Renina. Depoimento a Gloria Cristina Motta. São Paulo, 14/06/2007.
- KATZ, Renina – *Goeldi* . texto inédito, 1985.
- KATZ, Renina. *Renina Katz e sua arte*. São Paulo, Revista Estudos Avançados USP, vol.17, nº 49, set./dez. 2003, *entrevista* concedida a Radhá Abramo.
- LABARRE, E. J. *Dictionary and Encyclopedia of Paper and Papermaking*. Amsterdam, 1952.
- LOCHE, Renée. *La Lithographie*. Genève, Les editions de Bonvent, 1971.

- MC MURTRIE, Douglas. *O Livro*. 2º ed., trad. de Maria Luísa Saavedra Machado. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982, p. 77-94.
- MASUDA, Katsuhiko. *Japanese Paper and Hiôgu*. The Paper Conservator, Journal of the Institute of Paper Conservation, Worthing, England, Volume 9, 1985, p. 32-41.
- MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*. Trd. Maria Teresa Tendeiro. Povia do Varzim, Editora Ulisseia, 1972.
- MATSUDA, Koishi. *Washi – O Papel Artesanal Japonês*. Trad. Takeomi Tsuno e Raimundo Gadelha, São Paulo, Aliança Cultural Brasil-Japão, 1994.
- MATTEINI, Mauro, MOLES, Arcangelo. *La Chimica nel Restauro – I Materiali dell'Arte Pittorica*. Firenze, Nardini Editore, 1994.
- MAYER, Ralph. *Manual do Artista de Técnicas e Materiais*. Trad. Christine Nazareth. São Paulo, Ed. Martins fontes, 1996.
- MULLOCK, Hillary. *Xuan Paper*. The Paper Conservator, Journal of the Institute of Paper Conservation 19, Worthing, England, 1995.
- NEINSTEIN, José. *Feitura das Artes*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981.
- NORRIS, F. H. *Paper and Papermaking*. London, Oxford University Press, 1952.
- *O Desenho de Lasar Segall*. Organizado pela equipe do Museu Lasar Segall. São Paulo, Museu Lasar Segall, 1991.
- SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Cortez, 2002.
- SILVA, Orlando da. *A Arte Maior da Gravura*, Edição Espade, 1976.
- *The Dictionary of Paper*. Second Edition. New York, American Paper and Pulp Association, 1951.
- STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- STRAWINSKY, Igor. *Poética Musical*. Madrid: Taurus Ediciones, 1977.
- TEIXEIRA LEITE, José Roberto. *A Gravura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro, Editora Expressão e Cultura S..A., 1966.
- VALÉRY, Paul. *Degas Danse Dessin*. Paris, Éditions Gallimard, 1965.

- YOURCENAR, Marguerite. *Notas à Margem do Tempo*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1988.
- ZANINI, Walter, org. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983, 2 vols.

Referências de Internet

- <<http://www.gov/resources/scienceresearch/glossary.shtm>>
- <<http://palimpsest.stanford.edu> />
- <<http://www.lib.washington.edu> /subject/history>
- <www.baph.org.uk/general%20reference/glossary%20of%20papermaking%20ter..>
- <www.aic.stanford.edu/sg/bpg/annul/v16/bp16-13.html>/ Whistler
- <www.mmp-capellades.net/esp/default.html>
- <http://hiromipaper.com/hpi_about_washi.htm>
- <http://tappi.org/paperu/all_about_paper?paperMade.htm>
- <<http://abtcp.org.br>>
- <http://www.ipst.gatech.edu/amp/collection/museum_pmaker.htm>
- <www.ipst.edu/amp/collection/museum>
- <<http://www.mfa.org> cameo/frontend/material_print.asp?>
- <http://www.cartierfabriano.it/it/stor_categorie_1.html>

Para dados das obras e imagens, além das obras citadas, foram utilizados:

- <www.metmuseum.org/Works_of_Art/viewHigh.asp?dep=9&viewmode=08>
- <www.metmuseum.org/toah/hd.htm>
- <www.metmuseum.org/toah/hd.htm>
- <<http://www.tate.org/uk/servlet/BrowseGroup?cgroupid=99999956>>
- <<http://mainz.de/gutenberg/english/index.htm>>
- <<http://www.bl.uk/onlinegallery/themes/landmarks/diamondsutra.html>>
- <<http://www.bl.uk/onlinegallery/themes/landmarks/gutenberg.html>>
- <<http://www.nypl.org/research/chss/sfré/art/printimage>>

- <http://www.mnba.org.br/2_colecoes/ab_gb.htm>
- <<http://www.daumier.org/20.0.html>>
- Obras de coleção particular

Catálogos

- *50 Ans D'Art Moderne*. Expositions Internationales des Beaux-Arts. Bruxelles, Palais International de Beaux-Arts, 1958.
- *Livio Abramo. Xilogravuras*. São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 1983.
- *Desenhos de Renina Katz*. Curitiba, Museu Guido Viaro, 1982.
- GRASSMANN, Marcelo. *MADEIRA: árvores, ferramentas e objetos. A Xilogravura*. São Paulo, Sesc Fábrica da Pompéia, 1987.
- HUNTER, Sam. *The Museum of Modern Art, New York*. New York, Harry N. Abrams, Incorporated, 1984.
- *Julio Pacello e sua obra editorial*. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1979.
- *Renina Katz. Ares e Lugares / Texto de Radhá Abramo*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1996.
- *Renina Katz. Desenhos e gravuras para o Romanceiro da Inconfidência de Cecília Meireles*. São Paulo, Fundação Arpad Szenes – Vieira da Silva, 1997.
- MARTINS FILHO, Carlos Botelho. *Introdução ao Conhecimento da Gravura em Metal*. Rio de Janeiro, PUC, Solar Grandjean de Montigny, 1981.
- *Matrizes e Gravuras Brasileiras da Coleção Guita e José E. Mindlin*. São Paulo, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1993.
- *Mostra "Registros e Impressões" Artistas Seminais*. São Paulo, Casa das Rosas – Galeria Estadual de Arte, 1991.
- *Os Colecionadores Guita e José Mindlin: Matrizes e Gravuras*. São Paulo, Centro Cultural FIESP / Galeria de Arte do SESI, nov/1998 / fev./1999.
- *Arnaldo Pedroso D'Horta. Desenhos, incisões, xilografias*. São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 1983.
- *Pioneiros e Discípulos*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna, 1988.

- *RENINA KATZ*. Exposição organizada pela Embaixada do Brasil em Portugal e a Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, Galerias de Exposições Temporárias, 1979.
- *Xilogravura do Cordel à Galeria*. São Paulo, Companhia do Metropolitano de São Paulo – Metro, 1994.

Vídeos

- *Renina Katz*. Entrevista a Sérgio Viotti, Programa Tema Livre realizado pela TV Cultura – Fundação Padre Anchieta, São Paulo, 1975.
- *LIVIO ABRAMO, SEMPRE*. Direção Olívio Tavares do Araújo. São Paulo, Brasil e Juan Carlos Medina Assumpção, Paraguai: Ver & Ouvir (São Paulo), C.C.A (Assumpção): fevereiro/março, 1989. 1 videocassete (42 min): col.; VHS.
- *Gravura e gravadores*. [gravação de vídeo] / direção Olívio Tavares do Araújo. Brasil: Itaú Cultural: Ver & Ouvir, 2000. 1 videocassete (32 min): col.; VHS/NTSC.

Obras consultadas

- AMARAL, Aracy. *Arte para Quê? A preocupação Social na Arte Brasileira: 1930-1970*. São Paulo, Nobel, 1984.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Salvación y caída del arte moderno*. Buenos Aires, Ediciones Nueva visión, 1966.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Trad. De Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Prefácio de T. W. Adorno. Lisboa, Relógio d'água Editores, 1992.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Trad. De Jorge Garcia. Barcelona, Ediciones Península, 1987.
- MARTINS, Wilson. *A Palavra Escrita - História do Livro, da Imprensa e da Biblioteca*, Ed. Ática, S.A., São Paulo, 1996.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da inconfidência / Cecília Meireles; desenhos Renina Katz*. São Paulo: EDUSP: Imprensa Oficial, 2004.

- MONTAGNA, Giovanni. *I Pigmenti – Prontuario per l'Arte e il Restauro*. Firenze, Nardini editore, 1993.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processo de Criação*. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda, 1977.
- RIZZINI, Carlos. *O Livro, o Jornal e a Tipografia no Brasil. 1550-1822*. São Paulo, Imprensa Oficial, 1988, Edição fac-simile.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)