

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

Aline Alessandra Zimmer da Paz Pereira

**KÄTHE KOLLWITZ E A GRAVURA MODERNA
E REVOLUCIONÁRIA CHINESA**

PORTO ALEGRE

2018

Aline Alessandra Zimmer da Paz Pereira

**KÄTHE KOLLWITZ E A GRAVURA MODERNA
E REVOLUCIONÁRIA CHINESA**

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte no Instituto de Artes como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharela em História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern

PORTO ALEGRE

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Pereira, Aline Alessandra Zimmer da Paz
Käthe Kollwitz e a gravura moderna e revolucionária
chinesa / Aline Alessandra Zimmer da Paz Pereira. --
2018.
108 f.
Orientadora: Daniela Pinheiro Machado Kern.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,
BR-RS, 2018.

1. Arte social. 2. Käthe Kollwitz. 3. Gravura
Revolucionária Chinesa. 4. Lu Xun. 5. Censura. I.
Kern, Daniela Pinheiro Machado, orient. II. Título.

Aline Alessandra Zimmer da Paz Pereira

**KÄTHE KOLLWITZ E A GRAVURA MODERNA
E REVOLUCIONÁRIA CHINESA**

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte no Instituto de Artes como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharela em História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern

Aprovado pela banca examinadora em 17 de Dezembro de 2018.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern – Orientadora

UFRGS

Profa. Dra. Bruna Wulff Fetter

UFRGS

Profa. Dra. Katia Maria Paim Pozzer

UFRGS

Para Celina e Ozenir (em memória)

AGRADECIMENTOS

Aos de casa:

À minha mãe pelas folhinhas e canetinhas que me dava para brincar antes mesmo da minha alfabetização, por me cuidar e me esperar junto ao pai às onze da noite durante quatro anos (e também por “segurar as pontas” aqui em casa para que eu tivesse força de concluir a graduação quando ele partiu). Obrigada por estar sempre aqui comigo.

Ao meu pai pelo exemplo de pessoa prestativa e responsável, pelas inúmeras caronas nos tempos de escola e por ter me dado a liberdade de estudar e de sonhar mesmo quando as condições não eram das mais favoráveis (e por se preocupar se eu já estava em casa quando o sono não lhe permitia que me esperasse). Sinto tua falta todos os dias.

À Baby pelo conjunto da obra e pelos “lambeijos”.

Aos da UFRGS:

Às trabalhadoras e aos trabalhadores que todos os dias tornam a Universidade Federal do Rio Grande do Sul e o Instituto de Artes possíveis.

Às professoras e aos professores do curso de Bacharelado em História da Arte pelas aulas e trajetórias inspiradoras, em especial à professora Daniela Kern pelas cadeiras instigantes ao longo do curso, por me orientar na iniciação científica e por despertar em mim o gosto pela pesquisa. Agradeço também o empréstimo dos livros sobre Käthe Kollwitz e sobre a gravura chinesa, essenciais para esta pesquisa. Eu não poderia ter outra orientadora neste trabalho de conclusão de curso. Muito obrigada!

Às professoras Bruna Fetter e Marina Câmara que prontamente aceitaram o convite para acompanhar este trabalho. Agradeço os apontamentos e sugestões feitos na pré-banca. À professora Katia Pozzer, que acompanhou o nascimento deste trabalho na disciplina de Seminário de Projeto de Graduação I, agradeço as sugestões durante o semestre e também o aceite ao convite para participar da banca final.

Agradeço também à turma que iniciou essa caminhada comigo em 2015, muitos dos quais também concluem o curso em 2018 e formam até o momento “a maior turma da história da História da Arte” (!). Aprendi e cresci muito ao lado de vocês. Agradecimento especial à Juliana Sommer e à Tatiane Iung, amigas e colegas de curso, pela amizade e pela gentileza em ler meus inúmeros textos durante a graduação e checar se minhas ideias faziam sentido fora da minha cabeça (também à Tatiane Iung pela ajuda com alguns títulos neste trabalho, quando a criatividade me faltou). Agradeço também à Gabriela Paludo Sulczynski, amiga e colega do Instituto de Artes, pelo companheirismo e pelas inúmeras trocas. A caminhada se tornou mais leve ao lado de vocês e sou feliz por isso.

Por fim, a oportunidade de ingressar, permanecer e concluir este curso foi graças ao REUNI – Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades

Federais – à assistência estudantil, às bolsas de iniciação à pesquisa e ao Passe Livre Estudantil (apesar das inúmeras burocracias e falhas deste último, foi graças ao PLE que pude cruzar a ponte do Guaíba tantas vezes e chegar ao meu local de estudo). Agradeço aos que direcionam suas lutas pela permanência estudantil e por um mundo mais justo.

Agradeço aos que de muitas formas inspiram minha vida e que, diante de um mundo tão duro, não me deixam perder a ternura.

RESUMO

Esta pesquisa busca compreender as relações entre a obra da artista alemã Käthe Kollwitz (1867–1945) e a Gravura Moderna ou Gravura Revolucionária Chinesa, nos anos da República da China (1912–1949). Käthe Kollwitz, artista gráfica e escultora, legou diversas obras marcadas por preocupações sociais, em grande parte motivadas pelos impactos do processo de industrialização e da Primeira Guerra Mundial sobre a classe trabalhadora do Império Alemão. Teve obras consideradas “provocativas” aos olhos do governo imperial e, posteriormente, durante a Alemanha Nazista, foi intimidada pela Gestapo. Apesar disso, foi uma artista que exerceu influência para além da Alemanha, reverberando em países como Brasil e também na China, com o escritor Lu Xun (1881–1936) e a fundação da Gravura Moderna ou Gravura Revolucionária Chinesa. Este movimento gráfico surgiu no final dos anos 1920, momento em que Chiang Kai-shek, do Partido Nacionalista Chinês, assume o poder e inicia um período de terror e perseguição a comunistas. Lu Xun e demais envolvidos no movimento encontraram na gravura uma alternativa de comunicação com a massa trabalhadora e analfabeta, acreditando também que a gravura era uma ferramenta potente na promoção de mudanças políticas e sociais.

Palavras-chave: Arte social; Käthe Kollwitz; Lu Xun; Gravura Revolucionária Chinesa; censura.

ABSTRACT

This research aims to comprehend relations between the work of German artist Käthe Kollwitz (1867–1945) and the *Modern Woodcut Movement*, in the years of China's Republic (1912–1949). Käthe Kollwitz, graphic artist and sculptor, bequeathed many works marked by social concern, largely motivated by the impacts of industrialization process and First World War on the working class of German Empire. Her works were considered “provocatives” in the eyes of imperial government and, posteriorly, during Nazi Germany, she was intimidated by Gestapo. Despite this, she was an artist that exerted influence beyond Germany, reverberating on countries like Brazil and China too, with the writer Lu Xun (1881–1936) and the foundation of *Modern Woodcut Movement*. This graphic movement emerged in the end of 1920s, moment when Chiang Kai-shek, from Nationalist Party, takes power and starts a terror's time and persecution to communists. Lu Xun and other involved on the movement found on woodcut an alternative of communication with the workers mass and unlettered, believing that woodcut was a potent tool on the promotion of political and social changes.

Key-words: Social art; Käthe Kollwitz; Lu Xun; *Modern Woodcut Movement*; censorship.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Trecho do catálogo da *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich*, da Galeria Askanasy, inaugurada em abril de 1945

Figura 2. LIEBERMANN, Max (1847–1935), *Jesus entre os Sábios no Templo*, 1879, obra original

Figura 3. LIEBERMANN, Max (1847–1935), *Jesus entre os Sábios no Templo*, 1879, óleo sobre tela, 149,6 x 130,8 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemanha

Figura 4. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *The Grieving Parents*, 1932, memorial de Käthe Kollwitz a seu filho Peter, Vladsloo-Praedbosch, Bélgica

Figura 5. *The Grieving Parents* (vista posterior)

Figura 6. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *Em Memória a Karl Liebkecht*, 1919–1920, xilogravura, 47,7 x 63,7 cm, MoMA, Nova Iorque, Estados Unidos

Figura 7. O Jornal, 14/01/1945

Figura 8. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *Cena de amor*, 1909–1910, pastel, 49 x 62 cm, Museu Käthe Kollwitz (KKMK), Colônia, Alemanha

Figura 9. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *Miséria* (ciclo *A Revolta dos Tecelões*), 1897–1898, litografia, 15,4 x 15,3 cm, Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Figura 10. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *Morte* (ciclo *A Revolta dos Tecelões*), 1897–1898, litografia, 22,2 x 18,4 cm, Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Figura 11. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *Conselho* (ciclo *A Revolta dos Tecelões*), 1897–1898, litografia, 27,2 x 18,4 cm, Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Figura 12. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *A Marcha dos Tecelões* (ciclo *A Revolta dos Tecelões*), 1897–1898, gravura em água-forte, 21,6 x 29,5 cm, Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Figura 13. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *Ataque* (ciclo *A Revolta dos Tecelões*), 1897–1898, gravura em água-forte e esmeril, 23,7 x 29,5 cm, Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Figura 14. KLINGER, Max (1857–1920), *Am Thor* (ciclo *Eine Liebe*), 1887, gravura em metal, 41 x 27 cm, National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos

Figura 15. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *Fim* (ciclo *A Revolta dos Tecelões*), 1897–1898, gravura em água-forte, água-tinta, ponta-seca e esmeril, 24,5 x 30,5 cm, Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Figura 16. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *Os Aradores* (ciclo *A Guerra dos Camponeses*), 1903–1908, gravura em água-forte e água-tinta, 31,4 x 45,3 cm, Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Figura 17. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *Estupro* (ciclo *A Guerra dos Camponeses*), 1903–1908, gravura em água-forte e verniz mole, 30,8 x 52,8 cm, Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Figura 18. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *Afiando a foice* (ciclo *A Guerra dos Camponeses*), 1903–1908, gravura em água-forte e verniz mole, 29,8 x 29,8 cm, Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Figura 19. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *Pegando em armas* (ciclo *A Guerra dos Camponeses*), 1903–1908, gravura em água-forte e verniz mole, 49,7 x 32,9 cm, Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Figura 20. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *Ataque* (ciclo *A Guerra dos Camponeses*), 1903–1908, gravura em água-forte e água-tinta, 50,7 x 59,2 cm, Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Figura 21. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *Campo de batalha* (ciclo *A Guerra dos Camponeses*), 1903–1908, gravura em água-forte e verniz mole, 41,2 x 51,9 cm, Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Figura 22. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *Prisioneiros* (ciclo *A Guerra dos Camponeses*), 1903–1908, gravura em água-forte e verniz mole, 32,7 x 42,3 cm, Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Figura 23. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *Carmagnole*, 1901, gravura em água-forte, ponta seca e esmeril, 58 x 41,4 cm, Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Figura 24. Agnes Smedley (1892–1950) com uniforme do Guomindang, usado por Nacionalistas e Comunistas no período de frente unida durante a Guerra Sino-Japonesa, 1937–1945

Figura 25. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *Agnes Smedley*, c. 1925–1927, desenho a carvão, sem informações sobre as dimensões, Artists Right Society (ARS), Nova Iorque, Estados Unidos

Figura 26. Lu Xun (1881–1936), c. 1930

Figura 27. Tao Yuanqing (1893–1929), capa do livro *Wandering*, de Lu Xun, publicado em 1926 pela Beixin Book Company, 19,5 x 13,7 cm, Lu Xun Memorial, Shanghai, China

Figura 28. Li Qun (1912–2012), *Portrait of Lu Xun*, 1936, xilogravura, 12,2 x 10 cm, sem informações sobre a localização

Figura 29. Li Yitai (1944), *Marxism is the most lucid and lively philosophy: a portrait of Lu Xun*, 1974, sem informações sobre a técnica e dimensões, Museum of Contemporary Art of China Art Academy, Hangzhou Shi, China

Figura 30. *Marxism is the most lucid and lively philosophy: a portrait of Lu Xun* (detalhe 1)

Figura 31. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *Ataque* (ciclo *A Guerra dos Camponeses*), 1903–1908, gravura em água-forte e água-tinta, 50,7 x 59,2 cm, Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Figura 32. *Marxism is the most lucid and lively philosophy: a portrait of Lu Xun* (detalhe 2)

Figura 33. Zhang Wangqing (1941), *The Fire of Truth (portrait of Lu Xun)*, 1981, xilogravura, sem informações sobre as dimensões, British Museum, Londres, Inglaterra

Figura 34. Li Hua (1907–1994), *Lu Xun and Uchiyama Kakechi Conduct a Woodcut Class in Shanghai*, 1956, xilogravura, 29,5 x 36 cm, sem informações sobre a localização

Figura 35. *Lu Xun and Uchiyama Kakechi Conduct a Woodcut Class in Shanghai* (detalhe 1)

Figura 36. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *Afiando a foice* (ciclo *A Guerra dos Camponeses*), 1903–1908, gravura em água-forte e verniz mole, 29,8 x 29,8 cm, Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Figura 37. *Lu Xun and Uchiyama Kakechi Conduct a Woodcut Class in Shanghai* (detalhe 2)

Figura 38. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *Pão!*, 1924, litografia, 53,8 x 38 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Estados Unidos

Figura 39. Gan Zhenglun (1937), *Lu Xun and Uchiyama at the Woodblock-Printing Class*, 1981, xilogravura colorida em papel, 91,5 x 56 cm, British Museum, Londres, Inglaterra

Figura 40. Jiang Feng (1910–1983), *Kill the Resisters*, 1931, xilogravura, 14 x 17,7 cm, Museu Nacional de Art, Beijing, China

Figura 41. Hu Yichuan (1910–2000), *To the Front!*, 1932, xilogravura, 23,2 x 30,5 cm, Lu Xun Memorial, Shanghai, China

Figura 42. Li Hua (1907–1994), *Roar, China!*, 1936, xilogravura, 23 x 16,5 cm, Memorial Lu Xun, Shanghai, China

Figura 43. Capa de *Modern Prints*, nº 4, 1935, sem informações sobre dimensões e localização

Figura 44. Lai Shaoqi (1915–?), Capa de *Modern Prints*, nº 16, 1936, xilogravura, 27,5 x 23,5 cm, Lu Xun Memorial, Shanghai, China

Figura 45. Zheng Yefu (1909–1972), *Trabalhadores*, 1941, xilogravura, 16,7 x 17,6 cm, sem informações sobre a localização

Figura 46. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *A Marcha dos Tecelões* (ciclo *A Revolta dos Tecelões*), 1897–1898, gravura em água-forte, 21,6 x 29,5 cm, Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Figura 47. Li Hua (1907–1994), *In pursuit of Light*, 1936–1944, xilogravura, 15 x 15,2 cm, British Museum, Londres, Inglaterra

Figura 48. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *Carmagnole*, 1901, gravura em água-forte, ponta seca e esmeril, 58 x 41,4 cm, Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Figura 49. Li Hua (1907–1994), *Struggle* (ciclo *Raging Tide*), 1946, xilogravura, 22,6 x 29,3 cm, British Museum, Londres, Inglaterra

Figura 50. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945), *Os Aradores* (ciclo *A Guerra dos Camponeses*), 1903–1908, gravura em água-forte e água-tinta, 31,4 x 45,3 cm, Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	15
2. KÄTHE KOLLWITZ: UMA OUTSIDER MUNDIALMENTE FAMOSA	19
2.1 Reverberações de Käthe Kollwitz no Brasil	19
2.2 Andanças e exílios: apontamentos sobre uma artista em tempos de guerra	21
2.3 Entre o campo e as fábricas: as insurreições gráficas de Käthe Kollwitz	35
3. KÄTHE KOLLWITZ E A GRAVURA MODERNA E REVOLUCIONÁRIA CHINESA	52
3.1 A Turbulenta República da China (1912–1949)	52
3.2 Agnes Smedley: uma escritora entre soldados	55
3.3 Lu Xun e o Movimento de Gravura Moderna (ou Gravura Revolucionária Chinesa)	61
3.4 Possíveis aproximações da Gravura Moderna e Revolucionária Chinesa com Käthe Kollwitz	86
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	99
ANEXOS	103

1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa busca compreender as possíveis relações entre a obra da artista alemã Käthe Kollwitz (1867–1945) e a Gravura Moderna Chinesa (ou Gravura Revolucionária Chinesa), nos anos da República da China (1912–1949).

Meu interesse por Käthe Kollwitz nasceu na iniciação científica, na pesquisa¹ orientada pela professora Daniela Kern sobre a historiadora da arte marxista Hanna Levy² e sua contribuição para o catálogo da *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich*, realizada pela Galeria Askanasy no Rio de Janeiro no ano de 1945. Em contraposição à *Exposição de Arte Degenerada* ocorrida em Munique no ano de 1937, cujo objetivo era desacreditar artistas e movimentos modernos, a mostra na Galeria Askanasy partia de um intuito *celebrativo* dessa produção. Nas palavras de Miécio Askanasy, militante antifascista e idealizador da Galeria, a exposição era apresentada “como um vivo protesto contra cada amordaçamento tirânico e reacionário da liberdade espiritual”³.

Uma de minhas tarefas durante a bolsa era a busca por reproduções das obras que fizeram parte da exposição na Galeria Askanasy e foi neste momento que encontrei a obra de Käthe Kollwitz, única mulher entre os 39 artistas da mostra. As imagens pungentes produzidas por ela, em que retrata a maternidade, os trabalhadores e suas revoltas, os impactos da guerra, entre outros temas, me tocaram bastante.

Durante a disciplina de História da Arte V, ministrada pela professora Daniela Kern, foi proposta a elaboração de um artigo e de uma exposição em formato de maquete sobre um ou mais artistas ligados ao modernismo europeu e às vanguardas artísticas históricas. Escolhi pesquisar sobre Käthe Kollwitz, tendo como referência naquele primeiro momento o livro de Eliana de Sá Porto de Simone sobre a artista⁴.

A obra de Kollwitz, composta por trabalhos em diversas técnicas como desenho, gravura em metal, água-forte, xilogravura, carvão e escultura, transitou de um estilo mais naturalista a traços mais condensados de influência expressionista. Seus trabalhos são marcados por preocupações sociais, em grande parte motivadas pelos impactos do processo de industrialização e da Primeira Guerra Mundial sobre a classe trabalhadora do Império Alemão.

¹ Projeto *Hanna Levy Deinhard: sua teoria, seus predecessores*, coordenado pela professora Daniela Kern e do qual participei como bolsista de iniciação científica entre 2015 e 2016.

² Hanna Levy (1912–1984) foi uma historiadora da arte marxista, nascida na Alemanha e de origem judia, que viveu no Brasil entre 1937 e 1948. Atuou como professora e pesquisadora no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e contribuiu com o catálogo da *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich*, realizada pela Galeria Askanasy, no Rio de Janeiro, em 1945.

³ *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich*. Catálogo. Rio de Janeiro: Galeria Askanasy, 1945.

⁴ SIMONE, Eliana de Sá Porto de. *Käthe Kollwitz*. São Paulo: EDUSP, 2004.

Vinda de uma família de classe média com tendências liberais, Käthe Kollwitz conviveu diretamente com mães, pais e crianças que frequentavam o consultório médico de seu marido no bairro operário de Prezlauerberg, em Berlim, onde morou por mais de 50 anos. Apesar de nunca ter atuado diretamente como militante ou se filiado a alguma corrente específica de esquerda, suas obras foram consideradas “provocativas” aos olhos do governo imperial (1871–1918), por retratarem a classe trabalhadora e também suas revoltas. Posteriormente, durante a República de Weimar (1919–1933), foi a primeira mulher a ser eleita membro da Academia de Belas Artes de Berlim, assumindo a cátedra de gravura – cargo do qual foi expulsa após a ascensão da extrema-direita nazista a partir de 1933, assim como teve obras retiradas de museus e galerias, sendo intimidada pela Gestapo e proibida de trabalhar.

Apesar de ter obtido renome ainda em vida, Käthe Kollwitz nunca se engajou em grupos ou movimentos artísticos, tampouco deixou discípulos ou formou escola. Sua influência se dá de forma indireta na arte alemã e reverberou em países como o Brasil, como podemos observar nas obras de Lívio Abramo (1903–1993), Carlos Scliar (1920–2001) e de Renina Katz (1925), e também na China, com o médico, colecionador e escritor Lu Xun (1881–1936) e a fundação da Gravura Moderna ou Gravura Revolucionária Chinesa.

Ao ler sobre como a obra de Käthe Kollwitz se espalhou pelo mundo, fiquei bastante curiosa em saber como seus trabalhos foram parar na China, já que eu não tinha referências sobre o que seria essa tal Gravura Revolucionária Chinesa. A respeito disso, encontrei algumas informações esparsas sobre o assunto no livro *Käthe Kollwitz* (2004), de Eliana de Sá Porto de Simone, no livro *Arte para quê?* (1984), de Aracy Amaral e na *Revista Fundamentos*, em edição de fevereiro de 1950, acessada pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Essas poucas referências comentavam que no final dos anos 1920, o Partido Nacionalista Chinês (Kuomintang ou Guomindang), tomou uma direção direitista, no momento em que Chiang Kai-shek (ou Jiang Jieshi) assume o poder, iniciando um período de terror e perseguição a comunistas, atingindo escritores progressistas como os da região de Shanghai. Esses jovens literatos, reunidos em torno do escritor Lu Xun (1881–1936) e da editora *Flor da Manhã*, encontram na gravura uma alternativa de comunicação com a massa trabalhadora da época, em grande parte analfabeta. De acordo com Eliana de Sá Porto de Simone, “pela primeira vez na história da arte chinesa, trabalhadores e camponeses tornaram-se tema da representação artística” (SIMONE, 2004, p. 179). Em 1928, ano de fundação da editora *Flor da Manhã*, tem início a publicação de uma revista com o mesmo nome, que trazia reproduções de gravuras de artistas europeus “degenerados”, como Max Pechstein (1881–1955), Oskar Kokoschka (1886–1980), Georg Grosz (1893–1959), Lyonel Feininger (1871–1956) e Käthe Kollwitz (SIMONE, 2004, p. 180)⁵. O contato entre Lu Xun e

⁵ Os nomes desses artistas já eram familiares para mim, pois todos, com exceção de George Grosz, participaram da *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich* na Galeria Askanasy em 1945 (Grosz é apenas mencionado no catálogo).

a obra de Kollwitz deu-se por meio da jornalista americana Agnes Smedley (1892–1950), amiga da artista em Berlim, que se transferiu para a China em 1928 como correspondente do periódico liberal *Frankfurter Zeitung*.

Hung (1997) menciona que o escritor Lu Xun demonstrava grande interesse pela literatura não-ortodoxa (sendo um dos primeiros a publicar obras em linguagem chinesa simplificada, conforme pontua Simone), como contos populares, e também formas de arte como xilogravuras e *cartoons*. Para Lu Xun, esses materiais, por muito tempo ignorados e ridicularizados pelas elites, eram valiosos e possuíam grande poder de influência devido a sua popularidade entre o público geral. Desse modo, poderiam ser usados como ferramenta na promoção de mudanças políticas e sociais.

De fato, o efeito exercido por essas gravuras foi tão forte que nos anos 1930 a polícia do Guomindang passou a considerar a nova técnica como inimiga da ordem, e “muitos de seus cultores sofreram prisões e torturas pelo simples fato de continuarem a se servir dela”⁶. Hung também comenta que o governo nacionalista fechou exposições, baniu revistas, além, é claro, de perseguir os envolvidos.

Na pesquisa preliminar sobre o tema, não encontrei outras informações para além dessas e quase nenhuma bibliografia sobre o assunto em Português. A escassez de informação sistematizada me deixou ainda mais intrigada com o tema e, na falta de uma disciplina que abordasse o Extremo Oriente, em que eu pudesse pesquisar algo sobre a China, minha oportunidade de investigar e aprender mais sobre o assunto se encontrava no trabalho de conclusão de curso.

Encontrado um tema, eu precisava de um problema de pesquisa. Obras carregadas de teor político frequentemente são tidas como *didáticas*, *panfletárias* e de pouca qualidade estética. Um exemplo disso é apresentado por Aracy Amaral em *Arte para quê?* (1984), onde a autora comenta que “sempre haverá, é claro, artistas afirmando que preocupar-se com política seria contaminar a qualidade plástica de seu fazer com um objetivo utilitário” (AMARAL, 2003, p. 5). Desse modo, busco olhar para os aspectos formais destas gravuras, a partir do método de Anne D’Alleva em *How to Write Art History* (2010) e de Sylvan Barnet em *A short guide to writing about art* (2011).

Assim, meus objetivos neste trabalho consistem na identificação de alguns dos temas tratados na obra de Käthe Kollwitz e de que forma aparecem na Gravura Moderna ou Gravura Revolucionária Chinesa; além disso, busca-se compreender o contexto de atuação dos gravadores ligados ao círculo de Lu Xun e o impacto social dessas obras, consideradas “inimigas da ordem”, bem como compreender a trajetória da jornalista Agnes Smedley (1892–1950), tendo em vista seu papel como mediadora entre a obra de Kollwitz e Lu Xun.

⁶ Fonte: A arte como arma de combate: In: A NOVA China. Fundamentos, São Paulo, n° 12, Fev. 1950, p. 19. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Também faz parte deste trabalho o olhar voltado aos aspectos formais dessas gravuras, buscando semelhanças com Käthe Kollwitz.

Para isso, o presente estudo é composto de dois capítulos. O primeiro, *Käthe Kollwitz: uma outsider mundialmente famosa*, aborda a obra da artista alemã e é dividido em três seções. Num primeiro momento, apresento as reverberações da artista no Brasil, com as principais exposições nas décadas de 1930 e 1940, dando destaque à conferência de Mário Pedrosa, de 1933, e à contribuição de Hanna Levy para o catálogo da *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich*, de 1945. A seguir, abordo a produção da artista e seu contexto, a partir dos estudos de Eliana de Sá Porto de Simone e dos diários e cartas de Kollwitz. Por fim, seleciono alguns dos temas trabalhados por Käthe Kollwitz ao longo de sua carreira, reapropriados por artistas ligados ao movimento da Gravura Moderna ou Gravura Revolucionária na China.

O segundo capítulo, *Käthe Kollwitz e a Gravura Moderna e Revolucionária Chinesa*, apresenta as relações entre a artista e o referido movimento. Para isso, falo brevemente do contexto em que o movimento surge, a República da China (1912–1949), um momento bastante conturbado de guerra civil entre o Partido Nacionalista e o Partido Comunista, e também de guerra entre China e Japão (Guerra Sino-Japonesa, 1937–1945). Em meio a isso, emergem diversas manifestações em prol de mudanças culturais no país, entre elas o movimento literário e artístico encabeçado por Lu Xun. A seguir, comento sobre Agnes Smedley, jornalista e ativista norte-americana que viveu na China desse tempo e possibilitou o contato entre o trabalho de Kollwitz e Lu Xun, escritor responsável em grande parte por fomentar o desenvolvimento da gravura de viés político no país. Além de abordar a trajetória de Lu Xun, também comento sobre alguns dos inúmeros clubes de gravura chineses e faço algumas aproximações com o trabalho de Käthe Kollwitz, a partir de obras cujas soluções formais adotadas assemelham-se de forma notável com as obras da artista alemã.

2. KÄTHE KOLLWITZ: UMA OUTSIDER MUNDIALMENTE FAMOSA⁷

2.1 Reverberações de Käthe Kollwitz no Brasil

Hanna Levy (1912–1984), no catálogo da *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich*, realizada na Galeria Askanasy em 1945, define Käthe Kollwitz (1867–1945), única mulher entre os artistas participantes, como uma “pintora humaníssima” e ressalta a “simplicidade monumental” de algumas de suas obras. Ainda no catálogo, na pequena biografia, há o destaque para a repressão que ela, como tantos artistas, sofreu da polícia do Estado Nazista, a Gestapo, e também para os temas que Kollwitz costumava trabalhar, desde lutas sociais a temas universais, como o nascimento, a maternidade e a morte.

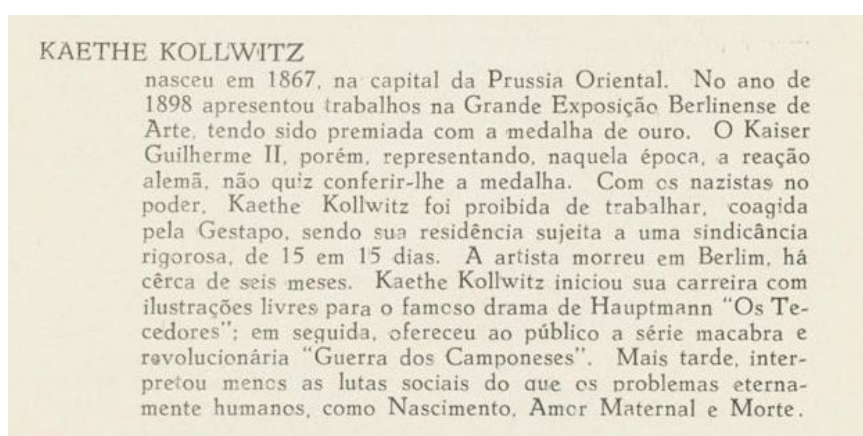


Figura 1. Trecho do catálogo da *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich*, da Galeria Askanasy, inaugurada em abril de 1945.

Antes da exposição na Galeria Askanasy, em 1945, a obra de Käthe Kollwitz foi exposta no Brasil numa coletiva intitulada *Exposição de livros e artes gráficas*, em 1930, e, três anos depois, numa exposição individual que passou por São Paulo e Rio de Janeiro, esta última organizada pelo Clube dos Artistas Modernos (CAM). Tanto o Clube de Artistas Modernos quanto a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) foram fundados em 1932 e tinham por objetivo imediato “oferecer oportunidade de trabalho para os artistas e difundir a arte moderna para um público que a desconhecia quase completamente” (MARI, 2006, p. 41). Além disso, ambas as associações contribuíram para a continuidade das pesquisas plásticas nas artes e também para o fomento dos debates sobre temas emergentes da sociedade brasileira (MARI, 2006, p. 41).

Importante lembrar que a década de 1930 é marcada, no contexto internacional, pela ascensão do nazi-fascismo, ameaça muitas vezes minimizada pelos partidos comunistas que voltavam suas energias contra os social-democratas. No Brasil, nesse mesmo período, há a ascensão de Getúlio Vargas, cuja política, segundo Marcelo Mari (2006), “tinha caráter aparentemente dúbio, pois ora favorecia os trabalhadores, ora criava instrumentos para

⁷ “...em 1992, Gunther Thiem descreve a artista como ‘uma outsider mundialmente famosa’” (SIMONE, 2004, p. 177).

combatê-los” (MARI, 2006, p. 30), bem como a ascensão do movimento fascista do Integralismo. Desse modo, diante da “necessidade de tomar posição frente aos problemas de seu tempo, os artistas modernos se afastaram das polêmicas eminentemente artísticas da década de vinte e substituíram-nas pela ascendência da temática social” (MARI, 2006, p. 38).

A pressão dos acontecimentos sociais e políticos favorece a difusão de autores marxistas e desperta nos artistas e escritores não só o interesse pelo realismo artístico, mas também pelo debate sobre a função social da arte (MARI, 2006, 51). Um exemplo disso é a conferência *As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz*, do crítico de arte e militante político Mário Pedrosa (1900–1981), que apresentou a obra de Käthe Kollwitz ao Brasil. Realizada no Clube de Artistas Modernos no dia 16 de junho de 1933, a conferência de Pedrosa foi publicada em várias partes no semanário antifascista *O Homem Livre* nos dias 2, 8, 14 e 17 de julho de 1933 sob o título *Käthe Kollwitz e seu modo vermelho de perceber a vida*. Aracy Amaral, no livro *Arte para quê?* (1984), coloca que, até a publicação desse texto de Mário Pedrosa,

[...] a crítica de arte no Brasil se caracterizava por seu cunho descritivo, ou por uma retórica rançosa, ou era constituída de blagues afrancesado, ou ainda, vinculada ao colunismo social e à literatura, sendo em geral exercida por jornalistas, poetas e escritores, sem maior preocupação com a interpretação do fenômeno artístico (AMARAL, 2003, p. 38).

A conferência de Pedrosa inaugura, assim, uma nova fase para a crítica de arte no Brasil. Para a autora, nesse texto Pedrosa reivindica o papel revolucionário da arte, ao entender que os motivos sociais tornam-se cada vez mais ricos e pedem sua integração na obra artística moderna. Estruturado em três partes, Pedrosa utiliza toda uma conceituação marxista, de expressões tais como *determinismo histórico*, *modos de produção*, para refazer as relações pessoas-natureza de acordo com o itinerário básico do *Capital*⁸. Segundo ele, “enquanto a mão do homem pôde exercer uma ação diretriz sobre a técnica e os instrumentos-máquinas, a arte não perdeu seu caráter eminentemente social” (PEDROSA, 1995, p. 39). A partir da segunda parte da conferência, Pedrosa passa por vários períodos históricos fazendo o paralelo entre os modos de produção e a produção artística, e afirma que o campo artístico estava dividido estética e socialmente. De um lado, artistas absorvidos pela natureza moderna e mecânica, desligados assim da sociedade, “em parte por não tomar uma atitude em frente à implacável batalha das duas classes inimigas” (PEDROSA, 1995, p. 46). De outro lado estão os artistas sociais, próximos do proletariado. É aqui que Mário Pedrosa enquadra Käthe Kollwitz.

Para Pedrosa, a arte de Käthe Kollwitz é partidária e tendenciosa, combinada a uma “assombrosa universalização” (PEDROSA, 1995, p. 49). Ele destaca os temas mais trabalhados pela artista, como a guerra, ao retratar o conflito pelo ponto de vista do povo, seus sacrifícios anônimos, a miséria e a viuvez. Um apontamento interessante que Pedrosa faz no

⁸ Prefácio de Otilia Beatriz Fiori Arantes, 1995, p. 25.

texto é a fidelidade de Käthe Kollwitz à sua classe, considerando que a artista fosse filha de um pedreiro – dado não confirmado em outros textos sobre a biografia da artista⁹.

Mário Pedrosa aponta qualidades no trabalho de Kollwitz como “a força *viril* da simplificação [grifo nosso]”. Também destaca traços que identifica como “arte feminina”, como a representação da mulher proletária em diversas obras. Conforme destaca Eliana de Sá Porto de Simone (2004), a seguir ele induz a associação da feminilidade ao sentimentalismo:

Essa profundidade de compreensão sentimental que mostra é um dos traços femininos mais típicos de sua sensibilidade. E talvez explique a ausência da classe inimiga nas suas gravuras. [...] Aquele ambiente tenebroso em que são envolvidas as suas figuras representa a fatalidade social da classe inimiga; aquela vida dolorosa e trágica de sua gente trai a reação feminina de sua sensibilidade que é puramente instintiva e sentimental (PEDROSA, 1995, p. 53).

Para Simone (2004), Pedrosa busca com este argumento justificar a ausência de representação da burguesia que oprime o proletariado, ao contrário do exemplo de George Grosz (1893–1959), cuja sátira é definida por Pedrosa como “cerebral e consciente”. Assim, “mais uma vez registramos o preconceito em relação ao sexo feminino na análise da obra de Kollwitz” (SIMONE, 2004, p. 191).

A conferência de Pedrosa foi proferida na ocasião da mostra de Käthe Kollwitz de 1933. Simone (2004) argumenta que essa mostra, em que predominaram as xilogravuras, um segmento mais arrojado da obra da artista e que mais se aproxima do Expressionismo, gerou uma ideia equivocada entre artistas, público e críticos sobre o pertencimento de Kollwitz a este movimento.

Mas, a partir do que é possível constatar de seus diários, a artista tinha críticas a essa corrente artística, e não se considerava expressionista¹⁰. Käthe Kollwitz nunca se engajou em grupos ou movimentos artísticos, tampouco deixou discípulos ou formou escola. Sua influência se dá de forma indireta na arte alemã e reverberou em diversos segmentos: no Brasil, a influência se fez sentir na obra de Lívio Abramo, Carlos Scliar, e de Renina Katz; na China, com o escritor Lu Xun (1881–1936) e a fundação da Gravura Moderna ou Gravura Revolucionária Chinesa, tema que será aprofundado no capítulo 3.

2.2 Andanças e exílios: apontamentos sobre uma artista em tempos de guerra

Alguns aspectos da vida de Käthe Kollwitz nos indicam caminhos para entender sua preferência por temas sociais. Käthe comenta em seu diário¹¹ a respeito das andanças que ela

⁹ Otilia Arantes, no prefácio do livro *Mário Pedrosa: Política das Artes I* (1995), comenta que a afirmação de Pedrosa quanto à origem proletária de Kollwitz segue as traduções que atribuem ao pai da artista a profissão de pedreiro, ao invés de construtor. A correção foi feita por Eliana de Sá Porto de Simone em sua tese de doutorado *Uma aproximação à Obra de Käthe Kollwitz* (1993).

¹⁰ SIMONE, 2004, p. 84.

¹¹ *The Diary and Letters of Kaethe Kollwitz*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1988.

e sua irmã Lise, com a permissão dos pais, faziam pelas ruas de Königsberg, província prussiana que hoje é território russo:

Algo pelo qual serei sempre grata a meus pais é o fato de permitirem que Lise e eu vagássemos pela cidade por horas à tarde. Com isso, também, eles mostravam uma atitude de generosa confiança e nunca conferiam nossos trajetos depois. Apenas estipulavam que não caminhássemos em Koeningsgarten. [...] Todas essas andanças, aparentemente sem objetivo, sem dúvida contribuíram para meu crescimento artístico. Por um longo período meu trabalho posterior tratou do mundo dos trabalhadores, e isso remonta a essas expedições casuais pela cidade comercial movimentada e rodeada de trabalho. Num primeiro momento, eu era fortemente atraída pela figura do trabalhador – e essa tendência tornou-se marcante mais tarde. Eu tinha uns dezesseis anos quando fiz meu primeiro desenho das características de um trabalhador; o desenho baseava-se no poema de Freiligrath, “Os Emigrantes”. Um ano depois, a pedido de meu pai, mostrei esse desenho a meu professor em Berlim, Stauffer-Bern, que reconheceu o tema como algo típico – tanto de mim quanto do ambiente de onde vim (KOLLWITZ, 1988, p. 27 e 28)¹².

Como fica evidente em seu relato, essas explorações pela cidade lhe permitiram o contato com a realidade de trabalhadores, classe frequentemente retratada em suas obras. Após as insurreições populares de 1848/1849¹³ em Berlim e Viena, devido à crise econômica europeia da época, e a posterior vitória contrarrevolucionária, a Alemanha vive, na década de 1850, o desenvolvimento industrial. Esse período é marcado pela formação efetiva de uma classe operária, que sofria com longas jornadas, baixos salários e a miséria dos subúrbios.

É possível dizer que a artista foi privilegiada em muitos aspectos para a época, não só pela possibilidade de desenvolver autonomia, ao percorrer a cidade sozinha com sua irmã, mas também a possibilidade de desenvolver seu trabalho criativo. Kollwitz vinha de uma

¹² A tradução dos trechos citados de outros trabalhos em outros idiomas é de minha responsabilidade, exceto se mencionado expressamente o contrário. No original se lê: One thing for which I shall always be very grateful to my parents is the fact they allowed Lise and me to wander about the town for hours in the afternoons. In this, too, they exhibited an attitude of generous confidence and never checked up on us afterwards. Their one stipulation was that we should not take walks in Konigsgarten. [...] All this apparently aimless loafing undoubtedly contributed to my artistic growth. For a long period my later work dealt with the world of the workers, and it can all be traced back to these casual expeditions through the busy commercial city teeming with work. From the first I was strongly attracted to the workman type – and this bent became even more marked later on. I was about sixteen when I made my first drawing of characteristic workman types; the drawing was based on the poem by Freiligrath, “The Emigrants”. A year later, at my father’s request, I showed this drawing to my teacher in Berlin, Stauffer-Bern, who recognized it as altogether typical – both of me and of the environment from which I came (KOLLWITZ, 1988, p. 27 e 28).

¹³ Também conhecidas como Primavera dos Povos, as revoltas tiveram início na França e se espalharam pela Europa, motivadas pela severa crise agrícola e industrial e por um desejo de maior participação das classes subalternas no poder, a partir de um ideal nacionalista, liberal, socialista e democrático. Na França, a insurreição derrubou a Monarquia de Julho (1830–1848) e instaurou a Segunda República Francesa (1848–1852). Nos estados alemães, uma das consequências foi o fim da servidão. Tanto as classes trabalhadoras quanto as classes burguesas participaram das revoltas contra a aristocracia, mas ambas foram derrotadas pelo poder conservador. Data do mesmo período a publicação do Manifesto Comunista.

família de classe média, cujos avô¹⁴ e o pai foram perseguidos pelo Império, por conduzirem as atividades de uma comunidade religiosa livre, a primeira da Alemanha, que combinava ideais primitivo-cristãos e comunistas com tendências liberal-democratas. Simone (2004) comenta que a visão ético-humanitária da família exerceu grande influência na postura política de Kollwitz ao longo de toda a vida. Além disso, a família incentivava a educação tanto de seus filhos homens quanto de suas filhas mulheres. Segundo Simone,

Tão logo Käthe demonstrou habilidade artística, passou a ter aulas com os melhores professores de Königsberg, sua cidade natal, seguindo depois para Berlim e Munique. Desde cedo, a artista pôde ter seu próprio ateliê e as melhores condições para desenvolver seu trabalho, o que evidencia a seriedade com que era tratada pela família (SIMONE, 2004, p. 23).

Seja pela permissão de que a filha apreendesse o mundo por si mesma nas andanças pela cidade, seja por incentivar sua educação, nota-se o quanto a família da artista se diferenciava dos padrões sociais de sua classe. Além da educação livre, outra característica da família era a austeridade do ambiente familiar. Segundo Simone (2004), esta é, provavelmente, uma das causas remotas do caráter melancólico de grande parte de sua obra (SIMONE, 2004, p. 23).

Ainda sobre sua educação, importante destacar que a formação da artista desenvolveu-se em ateliês particulares e academias femininas, já que, na Alemanha, o acesso da mulher à universidade só foi permitido em 1896, e às academias de arte apenas após a Primeira Guerra Mundial (1914–1918).

Comentando sobre sua adolescência em seu diário, ela conta que o pai tinha grandes planos em relação à sua carreira artística – abalados com o envolvimento de Käthe com um jovem estudante de medicina, com quem mais tarde ela teria dois filhos, Hans e Peter:

A essa altura meu pai percebeu que eu era talentosa para desenhar. Esse fato deu a ele grande alegria e ele quis me proporcionar todo o treino que eu precisava para ser uma artista. Infelizmente eu era uma garota, mas mesmo assim ele quis arriscar. Ele acreditava que eu não andava muito distraída com namoricos, até porque eu não era uma garota considerada bonita; e ele ficou muito desapontado e bravo quando, com apenas com dezessete anos, fiquei noiva de Karl Kollwitz (KOLLWITZ, 1988, p. 23)¹⁵.

O relato mostra que o pai ousou investir no talento de sua filha, num tempo em que a carreira artística não era um caminho usual para as mulheres, para além do “diletantismo”. O receio do pai de que Käthe Kollwitz não conseguisse conciliar carreira artística e vida doméstica não se confirmou. Segundo Simone (2004), a escolha do casal em fixar sua

¹⁴ Julius Rupp (1809–1884) fundou a Freie evangelische gemeinde (Congregação Religiosa Livre), sendo o primeiro líder. Após sua morte, o genro Carl Schmidt, pai de Käthe Kollwitz, prosseguiu com as atividades.

¹⁵ Original: By now my father had long since realized that I was gifted at drawing. The fact gave him great pleasure and he wanted me to have all the training I needed to become an artist. Unfortunately I was a girl, but nevertheless he was ready to risk it. He assume that I would not be much distracted by love affairs, since I was not a pretty girl; and he was all the more disappointed and angry later on when at the age of only seventeen I became engaged to Karl Kollwitz (KOLLWITZ, 1988, p. 23).

“casa-ateliê-consultório” no bairro proletário de Prezlauerberg, em Berlim, confirma a disposição pessoal de engajamento social, já perceptível nas primeiras obras da artista. Foi lá que Käthe Kollwitz teve contato com mães, pais e crianças que buscavam o consultório de seu marido e retratou-os inúmeras vezes.

A artista cresceu num tempo conturbado. Datam da década de 1860 as primeiras organizações operárias e, em 1867, ano de nascimento da artista, é publicado o primeiro tomo da obra-prima de Karl Marx, *O Capital*. Em 1871 é imposta a unificação da Alemanha pelo poder conservador, proclamando Guilherme I como rei, que governa até 1888. Nesse mesmo período, o estilo oficial artístico, marcado pelo neoclassicismo, legitima a ideologia do poder: o culto à personalidade, a glorificação da história e a exaltação da guerra são componentes essenciais dos artistas dessa comunidade conservadora (SIMONE, 2004, p. 30). São exemplos disso as obras de Franz von Lenbach (1836–1904), pintor oficial da casa Hohenzollern, e Anton von Werner (1843–1915). Em oposição ao meio artístico oficial, sobressai-se Max Liebermann (1847–1935), cujo estilo naturalista chocou o público conservador. A obra *Jesus entre os Sábios no Templo* (1879) foi considerada blasfêmia. No quadro, Jesus foi representado como um garoto judeu (como de fato, e curiosamente, seria, se o relato bíblico fosse levado ao pé da letra), descalço e sujo. A crítica (em parte devido ao antissemitismo que crescia na Alemanha desde a unificação) foi tamanha que Liebermann precisou alterar a imagem, aloirando o menino e calçando-lhe sandálias. Importante destacar também que mais tarde, já no império de Guilherme II, Max Liebermann se torna presidente da Secessão de Berlim¹⁶, cujas tendências artísticas progressistas foram consideradas antipatriotas (SIMONE, 2004, p. 40).

¹⁶ Segundo Simone (2004), a constante interferência de Guilherme II na cultura e nas artes culminou na fundação da Secessão de Berlim, associação artística criada em 1898. A Secessão de Berlim não representava um estilo único, mas sim várias tendências em contraposição à Associação de Artistas de Berlim, ligada ao estado e de cunho conservador.



Figura 2. LIEBERMANN, Max (1847–1935)

Jesus entre os Sábios no Templo, 1879

Obra original.

Fonte:

<<https://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article104898850/Liebermann-Villa-praesentiert-uebermalten-Jesus.html>>. Acesso em: 21 SET. 2018



Figura 3. LIEBERMANN, Max (1847–1935)

Jesus entre os Sábios no Templo, 1879

Óleo sobre tela, 149,6 x 130,8 cm

Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemanha

Fonte: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/ec/e7/48/ece7486de9705eaa21e58549019e9af3.jpg>>.

Acesso em: 17 SET. 2018

Por volta de 1900, o país torna-se uma das maiores potências europeias. Segundo Simone (2004), “a política de Bismarck e de seus sucessores, de apoio ao grande capital, garantiu hegemonia à classe dominante, em prejuízo das camadas populares” (SIMONE, 2004, p. 32). De acordo com Simone (2004), a demissão de Bismarck em 1890 e a suspensão da lei antissocialista, que proibia instituições como partidos e publicações socialistas e comunistas, por Leo von Caprivi, chanceler de Guilherme II, pouco contribuíram para melhorar a situação social. Mesmo com a redução da jornada de trabalho e as primeiras leis de proteção ao trabalhador, a qualidade de vida do proletariado continuava abaixo do nível mínimo de subsistência (SIMONE, 2004, p. 32).

Data desse mesmo período o ciclo *A Revolta dos Tecelões* (1897–1898), que consagrou Käthe Kollwitz como artista. A série foi inspirada na peça *Os Tecelões* (1892) do dramaturgo alemão e nobel da literatura Gerhart Hauptmann (1862–1946), que a artista assistiu no ano de sua estreia. Proibida pela polícia devido ao conteúdo “subversivo”, a peça tratava do levante dos tecelões da Silésia em julho de 1844, considerada a primeira ação de classe dos trabalhadores contra a burguesia alemã. A respeito da peça, a artista comenta em seu diário:

Um ótimo evento aconteceu nessa época: a estreia na Freie Behne da peça de Hauptmann, *Os Tecelões*. A peça foi exibida de manhã. Não lembro quem me deu um ingresso. O trabalho de meu marido o impediu de ir, mas eu estava lá, vibrando por antecipação. A impressão que essa peça causou foi tremenda. [...] Essa peça foi uma pedra de toque no meu trabalho. Abandonei a série de *Germinal* e comecei meu trabalho em *Os tecelões*. [...] Meu trabalho nessa série foi lento e doloroso. Mas gradualmente foi se desenvolvendo, e eu queria dedicá-lo ao meu pai. Eu pretendia partir do poema de Heine, *Os Tecelões*. Mas nesse meio tempo meu pai caiu doente, e ele não viveu para ver o sucesso que tive quando o trabalho foi exposto. Por outro lado, eu tive o prazer de mostrar a ele o ciclo completo em seu 70º aniversário na nossa cabana em Rauschen. Ele ficou muito empolgado. Eu ainda lembro como ele correu pela casa chamando a mãe várias vezes para vir e ver o que a pequena Käthe tinha feito (KOLLWITZ, 1988, p. 42)¹⁷.

Após assistir o espetáculo, a artista abandona o ciclo que estava preparando sobre o livro *Germinal*¹⁸, de Émile Zola (1840–1902), do qual produziu apenas algumas lâminas e passa a se concentrar no ciclo sobre os tecelões, que causou grande impressão a seu pai. A artista se lamenta de que o pai não viveu para ver o sucesso que o ciclo lhe traria para a carreira. Käthe conta em seu diário que o pai faleceu na primavera do ano seguinte, o que a deixou muito deprimida ao ponto de desistir de expor a obra. Anna Plehn, sua amiga, enviou a série para o júri da *Grande Exposição Berlinense de Arte* de 1898, e não somente foi aceita como também agraciada com a medalha de ouro. Guilherme II, no entanto, negou-lhe o prêmio, fato comentado por Hanna Levy no catálogo da exposição da Galeria Askanasy. Apesar disso, Max Lehrs, diretor da coleção de gravuras e desenhos de Dresden, adquiriu o ciclo e conseguiu obter a medalha de ouro¹⁹. Mas as represálias do governo imperial

¹⁷ Original: A great event took place during this time: the Freie Behne's première of Hauptmann's *The Weavers*. The performance was given in the morning. I no longer remember who get me a ticket. My husband's work kept him from going, but I was there, burning with anticipation. The impression the play made was tremendous [...] That performance was a milestone in my work. I dropped the series on *Germinal* and set to work on *The Weavers*. [...] My work on this series was slow and painful. But it gradually came, and I wanted to dedicate the series to my father. I intended to preface it with Heine's poem, 'The Weavers'. But meanwhile my father fell critically ill, and he did not live to see the success I had when this work was exhibited. On the other hand, I had the pleasure of laying before him the complete *Weavers* cycle on his seventieth birthday in our peasant cottage at Rauschen. He was overjoyed. I can still remember how he ran through the house calling again and again to Mother to come and see what little Kaethe had done (KOLLWITZ, 1988, p. 42).

¹⁸ O romance, publicado em 1885, aborda uma greve de mineiros no norte na França e também questões de organização da classe operária.

¹⁹ *The Diary and Letters of Kaethe Kollwitz*, 1988, p. 43.

prosseguiram: em outra ocasião, a imperatriz recusou-se a visitar uma exposição enquanto não fossem retiradas as obras “provocativas” de Kollwitz²⁰.

Além da notoriedade, o sucesso com o ciclo *A Revolta dos Tecelões* (1897–1898) rendeu-lhe um convite para dar aulas de artes gráficas na escola de arte para meninas.

Como resultado do meu sucesso com os *Tecelões* a escola de arte para meninas me convidou para lecionar artes gráficas e conduzir aulas de vida. A diretora era Fraulein Hoernerbach, e entre os professores estavam Martin Brandenburg e Hans Baluschek. Eu permaneci lá por dois ou três anos e então saí. Quando Fraulein Hoernerbach me perguntou sobre o trabalho, eu disse que meu conhecimento na técnica da gravura era muito fraco para que eu pudesse ensiná-lo. Ela disse, “Não se preocupe com isso. Koepping me ensinou como ‘cozinhar’ muito bem, e se você se atrapalhar eu vou ajudá-la”. E de fato, logo precisei de sua ajuda. Eu mostrei à classe como fazer uma matriz. O processo foi um livro com sete estampas para mim e eu sabei de vergonha quando comecei a mostrar meu conhecimento insuficiente diante as garotas que formaram um grupo ao redor de mim. De repente eu escutei a voz de Fraulein Hoernerbach; ela se juntou ao grupo de meninas. “Sim, senhora Kollwitz”, ela disse, “essa é uma forma de fazer isso. Mas eu gostaria de mostrar como Koepping me ensinou a fazer”. Então ela pegou a prancha e outros materiais de minhas mãos e salvou a situação para mim (KOLLWITZ, 1988, p. 44)²¹.

Käthe ministra as aulas apesar de sua insegurança com o próprio conhecimento da técnica da gravura. Aliás, a excessiva autocrítica é um aspecto que transparece em seus diários em inúmeras passagens²². Durante as aulas teve ajuda da diretora da escola Fraulein Hoernerbach, que gentilmente lhe auxiliava nas lições que Käthe dava às meninas, a partir das técnicas aprendidas com o pintor e gravador Karl Köpping (1848–1914).

Käthe Kollwitz também deu passos decisivos para a valorização da condição da mulher e reconhecimento da atividade artística feminina na passagem do século. Segundo Simone (2004), em 1912, já renomada internacionalmente, a artista fundou a Associação Artística Feminina, que “reivindicava a admissão da mulher em academias, quer como aluna, quer como professora, além de uma participação igualitária em exposições e júris” (SIMONE, 2004, p. 22).

²⁰ SIMONE, 2004, p. 24.

²¹ Original: As result of my success with the *Weavers* the girl’s art school asked me to teach graphic arts and conduc life classes there. The director of the school at the time was Fraulein Hoernerbach, and among the teachers were Martin Brandenburg and Hans Baluschek. I taught there for two or three years and then gave it up. When Fraulein Hoernerbach first spoke with me about the job, I pointed out that my knowledge of etching technique was too slim for me to undertake to teach it. She said, “Don’t worry about that. Koepping taught me how to ‘cook’ very well, and if you ever get in a hole I’ll help you out”. That came about very soon. I had to show the class how to make an etching ground. The process was a book with seven seals to me and I perspired with embarrassment as I started to trot out my meager knowledge before the eager girls standing in a group around me. Suddenly I heard Fraulein Hoernerbach’s voice; she had joined the group of students. “Yes, Frau Kollwitz”, she said, “that is one way to do it. But I’d like to tell you how Koepping taught me to do it”. Then she took the plate and other materials out of my hands and saved the situation for me (KOLLWITZ, 1988, p. 44).

²² Um exemplo disso é a hesitação em aceitar a cátedra de gravura na Academia, devido a falta de autoconfiança (SIMONE, 2004, p. 133).

Destaco também o papel prioritário que a figura da mulher ocupa em seu universo artístico. Käthe produz uma imagem de mulher forte “diametralmente oposta àquelas imagens femininas encontradas na arte de seu tempo”, como pontua Simone (2004). A mulher, mãe e trabalhadora, aparece junto ao leito do filho, não só preocupada com sua saúde e bem estar, mas também levando-o às costas durante a marcha. É a mulher presente no conflito em frente aos portões da casa patronal e presente no desfecho da revolta.

Do ponto de vista técnico, Käthe destacou-se na gravura como poucos de seus contemporâneos, experimentando diferentes procedimentos gráficos com grande originalidade, muitas vezes combinando-os entre si (SIMONE, 2004, p. 21). Além das artes gráficas, nas quais legou trabalhos em litografia, xilogravura, gravura em metal e inúmeros desenhos, a artista também teve incursões pela escultura. No ano de 1904 Kollwitz passa dois meses em Paris, onde frequenta o curso de escultura na Académie Julien, uma das primeiras a receber mulheres como alunas, e realiza visitas ao ateliê de Auguste Rodin (1840–1917). Para Simone (2004), o interesse de Kollwitz pela escultura coincide com a exigência de superar o estilo naturalista em direção a formas mais sintéticas sem, no entanto, romper totalmente com a representação da natureza.

Em 1914 é deflagrada a Grande Guerra e, como a maioria dos intelectuais e artistas alemães, inclusive os de orientação socialista, num primeiro momento Käthe não se opôs ao conflito totalmente (SIMONE, 2004, p. 41). Mas logo a opinião muda, sobretudo pela perda do filho Peter, que atuou como soldado, já nos primeiros meses de conflito. A partir desse momento sua obra passa a girar em torno do tema mãe e filho, e em 1916 a artista também passa a trabalhar no projeto de um memorial a Peter, concluído apenas em 1932²³.

²³ Trata-se do conjunto escultórico *Os Pais*, instalado no cemitério Roggeveldem, na Bélgica, e transferido para Vladsloo-Praedbosch em 1955 (SIMONE, 2004, p. 83).



Figura 4. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)

The Grieving Parents, 1932, memorial de Käthe Kollwitz a seu filho Peter, Vladsloo-Praedbosch, Bélgica

Fonte:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f5/Het_treurende_ouderpaar_-_K%C3%A4the_Kollwitz.JPG>. Acesso em: 26 DEZ. 2018



Figura 5. *The Grieving Parents* (vista posterior)

Fonte: <http://www.squaredogmedia.co.uk/images_sdr/kollwitz_rear.jpg>. Acesso em: 26 DEZ. 2018

Com a proclamação da República de Weimar, em 1919, é a primeira mulher a ser eleita membro da Academia de Arte de Berlim, assumindo a cátedra de gravura. Data dessa época sua primeira xilogravura, *Em Memória a Karl Liebknecht* (1919–1920). Liebknecht (1871–1919) foi um dirigente socialista alemão, colaborador de Karl Marx e Friedrich Engels e fundador, ao lado de Rosa Luxemburgo, da Liga Spartacus, movimento de esquerda de orientação marxista. Além de se inspirar nas cenas de lamentação da tradição cristã, Kollwitz foca sua atenção nas expressões dos seguidores de Liebknecht.



Figura 6. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)
Em Memória a Karl Liebknecht, 1919–1920
 Xilogravura, 47,7 x 63,7 cm
 MoMA, Nova Iorque, Estados Unidos

Fonte: <<https://www.moma.org/collection/works/71889>>. Acesso em: 25 SET. 2018

A artista identificava-se com a classe trabalhadora e tinha uma clara posição de esquerda, mas nunca se filiou a um partido ou se definiu em uma linha ou doutrina partidária. A hesitação política é motivo de conflito, registrado em seus diários. Diz sentir, por exemplo, que o fato de não pertencer a nenhum partido é por “pura covardia”²⁴. Tinha simpatia pelo comunismo no início da Revolução Russa, mas recua com o desenrolar violento da política stalinista. Durante a República de Weimar (1918–1933), Kollwitz tem mais de 50 anos e já havia passado por uma guerra, na qual perdeu um filho. O cansaço e o abalo dos acontecimentos certamente influenciaram para a sua não vinculação a uma militância direta.

O contexto artístico da República de Weimar, conforme Wood (1998), é marcado pela profusão de diversos grupos, muitos dos quais agrupados em torno do termo *Neue Sachlichkeit*, e por discussões a respeito do realismo na arte e radicalismos políticos. Outro aspecto importante desse período é o intercâmbio de ideias entre a União Soviética e a Alemanha, com exposições de arte russa em Berlim e de arte alemã em Moscou. Boa parte desses artistas que movimentavam a cena artística vão ser considerados “degenerados” com a subida de Hitler ao poder.

Segundo Simone (2004), também datam desse período muitos outros contributos da cultura e ciência germânica da primeira metade do século XX, mais tarde considerados por

²⁴ Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher* (org. Jutta-Bohnke Kollwitz), 1989, p. 483 apud Simone, 2004, p. 112.

Hitler como “lixo bolchevista”: a arquitetura da Bauhaus, o teatro experimental expressionista, a teoria da relatividade, a psicanálise e a música atonal (SIMONE, 2004, p. 44).

Os anos finais da República de Weimar são marcados pelas consequências econômicas da crise de 1929 e crescimento da adesão ao Nazismo, que prometia a saída do caos. De acordo com Simone, “na tentativa de impedir a tomada definitiva de poder pelos nazistas, os partidos Comunista e Socialista tentam uma coalizão exigindo eleições, que se realizariam em março de 1933” (SIMONE, 2004, p. 45). Käthe Kollwitz e outras personalidades como Albert Einstein, o escritor Heinrich Mann, o poeta, dramaturgo e político Ernst Toller, o romancista Arnold Zweig e o escritor e humorista judeu Erich Kästner assinam um manifesto público em apoio à convocação de eleições. No entanto, a tomada do poder pelos nazistas é inevitável:

Usando o incêndio do Parlamento como pretexto (fevereiro de 1933), Hitler suspende a Constituição, proíbe o partido Comunista e decreta lei de emergência. Iniciam-se as perseguições e demissões em todos os órgãos públicos. Käthe Kollwitz é expulsa da Academia e perde sua cátedra por ter assinado o documento “subversivo”. O marido e o filho, ambos médicos em órgãos públicos, perdem temporariamente os empregos (SIMONE, 2004, p. 46).

Käthe Kollwitz foi diretamente intimidada pela Gestapo, assim como sua família. Em 1936 recebe em sua casa a visita de dois oficiais da polícia nazista, que a interrogaram sobre um artigo publicado pelo jornal soviético *Iswestija*, que acusava o fascismo alemão de perseguir sua obra. Segundo Simone, o artigo, que aparentemente foi publicado sem o conhecimento de Kollwitz, foi escrito pelo jornalista russo Dimitri Buchartzew, baseado numa entrevista com ela e o artista Otto Nagel. Tanto Kollwitz quanto seu marido foram ameaçados de prisão em campo de concentração caso não declarassem que as acusações eram falsas. E, muito embora não tenha sido incluída na exposição de arte “degenerada”, promovida pelo governo nazista como exposição itinerante de 1937 a 1941, a obra de Kollwitz foi retirada de museus e galerias e a artista foi proibida pela Gestapo de trabalhar.

Apesar da repressão, Käthe Kollwitz permaneceu na Alemanha, ao contrário de outros artistas e intelectuais. A idade avançada e o medo de que a família sofresse represálias podem ter contribuído para que permanecesse no país. Essa atitude de resistência intelectual e espiritual foi chamada de “emigração interna”, já que a resistência direta se torna impossível diante de um Estado policial tão violento e repressor (SIMONE, 2004, p. 48).

A artista fica viúva em 1940. Três anos depois deixa Berlim, mudando-se para Nordhausen e depois para Moritzburg. Faleceu em 22 de abril de 1945, pouco antes da capitulação alemã.

No Brasil, a notícia de sua morte circula de maneira equivocada. Em 14 de janeiro de 1945, o periódico *O Jornal* publica uma nota na coluna social a respeito da Galeria Askanasy, mencionando que uma de suas exposições contava com uma obra de Käthe Kollwitz. Diz que a artista foi “permanentemente vigiada pelos guardas da ‘raça superior’, para que não pudesse executar o mais simples desenho” e que “deixou de existir a cerca de três meses, terminando

assim a sua ‘via-crucis’”. Durante a Segunda Guerra, certamente a circulação de notícias foi dificultada, porque Käthe Kollwitz estava viva nesse período, vindo a falecer somente em abril daquele ano. A notícia de sua morte, que circulou na imprensa brasileira, pode explicar o erro no catálogo da *Exposição de Arte Condenada pelo III Reich*, da Galeria Askanasy, onde afirma que a artista já estava falecida.

SOCIAIS
INAUGURAÇÃO

Com a prestigiosa presença do embaixador da Colombia — figura de grande relevo na politica do seu país — e da senhora Alfonso de Araujo, assim como de personalidades da colonia colombiana, e da nossa sociedade, inaugurou-se, na Galeria Askany, — Senador Dantas, 55, — a exposição de esculturas em madeira e desenhos, alguns coloridos a tempera, do jovem artista Guilherme Botero.

Tendo alcançado o premio de viagem, apesar dos seus vinte e poucos anos, Botero teve ocasião de mostrar os seus trabalhos, no Chile, e, agora, aqui, no Rio. Estes demonstram um artista vigoroso, cujas figuras têm a mesma marca e personalidade, os mesmos traços caracteristicamente, nativos, o que os torna tão interessantes.

Assim continua, a Galeria Askany, o seu programa de difundir a Arte Moderna, a sua série de exposições tão brilhantemente inaugurada por Bela Belim Poes Leme Zamoyaska e continuada por Van Rogger, Karola Sptard, Martha Louter — artista luxemburguesa — Maria Helena Vieira da Silva e agora Guilherme Botero, escultor colombiano, a galeria, instalada num sobrado, tem um sabor muito europeu, com o seu mostruario de objetos decorativos e de livros, sobre arte, com lindas encadernações, harmonizado com as pinturas expostas.

Ali tambem se realizou uma exposição de gravuras antigas que alcançou grande sucesso.

Em outras dependencias vimos um desenho de Moritz von Schütz.



grande pintor austriaco — 1804-1871 — um dos maiores amigos de Schubert, um original de Pechstein, e um finissimo desenho a carvão de Kate Kollwitz, que representa uma criança adormecida num colo do qual só se vê a linha de dois braços. Tudo é levemente indicado, porém, vigorosamente resolvido.

Estes dois ultimos citados, sofreram as maiores perseguições da Gestapo, por serem considerados representantes de uma arte decadente. Kate Kollwitz permanentemente vigiada pelos guardas “da raça superior”, para que não pudesse executar o mais simples desenho deixou de existir há tres meses, terminando assim a sua “via-crucis”.

Visitar a Galeria Askany, é conhecer os expoentes da arte Moderna, ver bons livros e finos objetos para decorações.

G. DE A.



Figura 7. O Jornal, 14/01/1945. A nota afirma que Kollwitz faleceu “há três meses”.

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

A obra de Kollwitz foi analisada de forma distinta em cada lado da Alemanha dividida após a Segunda Guerra. Do lado oriental, Kollwitz foi considerada uma artista revolucionária, pioneira do realismo socialista. Inclusive, o centenário da artista, em 1967, foi comemorado junto aos festejos dos cinquenta anos da Revolução Russa²⁵. Do lado ocidental, as obras de Kollwitz representavam o espírito liberal e humanitário, o “lado bom” da Alemanha, em contraponto ao período tenebroso do nazismo (SIMONE, 2004, p. 92).

O centenário da artista na Alemanha Ocidental foi comemorado com algumas retrospectivas, como a exposição na Galeria Estadual de Stuttgart, que apresentou ao público os desenhos de Kollwitz²⁶. Simone (2004) destaca que Gunther Thiem, diretor da galeria, contribuiu de forma significativa para uma avaliação mais completa da obra da artista. Entretanto, segundo a autora, no texto do catálogo é possível perceber alguns preconceitos políticos, herança de historiadores e críticos contemporâneos a Kollwitz que apreciam sua obra apenas do ponto de vista humanitário – “não como um documento da situação social do momento, mas como um documento da compaixão da burguesia para com o mundo do proletariado”²⁷. Desse modo, a exposição na Galeria Estadual de Stuttgart em 1967 acabava diluindo o caráter revolucionário de Kollwitz (SIMONE, 2004, p. 117), em grande parte devido ao contexto político da Guerra Fria.

Tal abordagem muda na década seguinte. Em 1973, é realizada uma exposição na Associação Artística de Frankfurt, organizada por um grupo de trabalho ligado ao Instituto de História da Arte da Universidade de Frankfurt²⁸. A mostra, de caráter didático, ressaltava o engajamento político-social de Kollwitz, apresentando os trabalhos agrupados por temas que reiteravam o papel social da obra da artista, além de trazer painéis com depoimentos da artista sobre cada obra e informações sobre o contexto social. De acordo com Simone (2004), na década de 1980 o aspecto político-social da obra de Kollwitz ganha espaço junto à crítica na Alemanha ocidental. As abordagens de Renate Hinz e Uwe Schneede²⁹, por exemplo, entendem que a obra da artista é “marcada pela dialética da auto-observação e do querer intervir no mundo externo” (SIMONE, 2004, p. 118), compreendendo que conflitos pessoais e engajamento político são traços complementares de sua personalidade artística.

Fato é que, ao longo de sua trajetória, sua obra transcendeu não apenas os limites geográficos, mas também limites temporais. Retratando a guerra, a miséria econômica e os conflitos de classe em lugares tão distintos quanto Brasil e China (este último a ser

²⁵ SIMONE, 2004, p. 115.

²⁶ Simone (2004) referencia o catálogo *Käthe Kollwitz - Die Zeichnerin*, Stuttgart Staatsgalerie, 1967.

²⁷ WORRINGER, 1931, s.p. *apud* SIMONE, 2004, p. 117.

²⁸ Simone (2004) referencia o catálogo *Käthe Kollwitz*, Frankfurter Kunstverein und Württembergischer Kunstverein, 1973.

²⁹ Simone (2004) referencia as seguintes publicações: HINZ, Renate. *Käthe Kollwitz - Druckgraphik, Plakate und Zeichnungen*, 1980, e SCHNEEDE, Uwe. *Käthe Kollwitz - Das zeichnerische Werk*, 1981.

comentados no próximo capítulo), os temas de Käthe Kollwitz encontram ecos, inevitavelmente, ainda em nossos dias.

2.3 Entre o campo e as fábricas: as insurreições gráficas de Käthe Kollwitz

A obra de Kollwitz é vasta, contando com trabalhos em diversas técnicas da gravura, além de desenhos, cartazes e esculturas. Em relação às temáticas, Kollwitz produziu obras que retratam a classe trabalhadora em seu cotidiano e nas diversas revoltas, assim como as mães, retratadas por Kollwitz como mulheres fortes, em suas expressões que demonstram um misto de afeto e preocupação com a sobrevivência de seus pequeninos. Além disso, retratou a morte e a guerra, produziu desenhos eróticos³⁰ [fig. 8] e inúmeros autorretratos (cerca de 130). Nos limites da presente pesquisa, nos interessam as obras de temática social, sobretudo os ciclos *A Revolta dos Tecelões* (1897–1898) e *A Guerra dos Camponeses* (1903–1908).

Simone (2004) coloca que além de aulas de desenho com Karl Stauffer-Bern (1857–1891), ela teve aulas com o pintor e gravador Max Klinger (1857–1920). Klinger foi responsável por elaborar uma nova teoria sobre a gravura, entendendo-a como uma arte independente. Além disso, Klinger considerava limitado o termo *Graphische Kunst* (artes gráficas), preferindo o termo *Griffelkunst*, algo como “artes da ponta”, que “definia o caráter particular das técnicas do desenho e da gravura, unidos pelo instrumento em comum *Griffel* (lápiz, buril ou estilete)” (SIMONE, 2004, p. 75).

Klinger também sistematiza alguns princípios caros à obra de Kollwitz. De acordo com Simone,

Para o artista [Klinger], o desenho e a gravura são particularmente adequados à narrativa, uma vez que a ausência de cor e de pesquisa de volume leva a uma maior concentração no conteúdo da obra. Ainda nesse sentido, Klinger menciona a capacidade crítica da gravura, além do aspecto social de seu caráter reprodutivo (SIMONE, 2004, p. 75).

³⁰ Segundo Simone, o segmento sensual ou erótico da obra de Kollwitz manifesta-se em diferentes períodos, mas concentram-se sobretudo entre 1900 e 1910. A série *Secreta* apresenta cenas de amor “nas quais a questão da sexualidade é tratada de forma clara e diretamente” (SIMONE, 2004, p. 20). Para a autora, esse componente da obra da artista é unanimemente omitido ou ignorado. Aponta, ainda, que Kollwitz relata em seus diários relutância em exibi-los e preocupações em relação à própria imagem em caso de exibição póstuma desses desenhos.



Figura 8. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)

Cena de amor, 1909–1910

Pastel, 49 x 62 cm

Museu Käthe Kollwitz (KKMK), Colônia, Alemanha

Fonte: <<https://www.datocms-assets.com/4857/1523075689-lovers.jpg>>. Acesso em: 26 DEZ. 2018

O aspecto social da gravura é apontado por Klinger por oferecer um meio propício para se trabalhar com narrativas, já que a ausência de cor destaca não só a técnica, mas também o conteúdo da obra; e, ainda, o caráter reprodutivo da gravura confere a ela maior difusão entre o público.

Ambos os ciclos *A Revolta dos Tecelões* e *A Guerra dos Camponeses* atualizam acontecimentos históricos fundantes das lutas dos trabalhadores em relação ao tempo histórico vivido pela artista. A respeito do ciclo *A Revolta dos Tecelões*, como comentado anteriormente, trata da revolta dos trabalhadores têxteis da Silésia, província prussiana, em julho de 1844. Na ocasião, tecelões invadiram e destruíram a sede da empresa Zwanziger Brothers, em Peterswaldau, assim como o maquinário e a casa dos industriais. A revolta foi duramente reprimida pelo exército prussiano da época.

À época do episódio, Marx publicou um artigo no jornal *Vorwärts!*, no qual considerava esta a primeira grande ação de classe contra a burguesia alemã³¹. Contrapondo o filósofo Arnold Ruge (1802–1880), que considerou a revolta uma mera ação fútil de pobres desesperados, Marx acreditava que, diferentemente dos trabalhadores na Inglaterra e na França, o proletariado da Silésia compreendia a natureza de sua classe, e isso colocava o episódio numa certa superioridade em relação a revoltas anteriores. Além disso, não se voltavam apenas contra o empresariado, mas também contra banqueiros.

Nesse mesmo período, Heinrich Heine (1797–1856), poeta e amigo de Marx, compõe *Os tecelões da Silésia* (1844), no qual os primeiros versos afirmam que são esses tecelões os responsáveis por tecer a “mortalha” da Alemanha, retomando as ideias de Marx de que a ascensão da burguesia traz em seu bojo a classe que irá suplantá-la. Tempos depois o poema é traduzido para o inglês por Friedrich Engels, tornando-se, mais tarde, hino da Liga dos Comunistas em Londres.

Assim como Hauptmann faz em 1892, Kollwitz atualiza o episódio, um marco histórico, transpondo-o para a realidade da Berlim de seu tempo (SIMONE, 2004, p. 94). Em seis lâminas, Kollwitz destaca tanto as cenas de massa quanto o protagonismo feminino.

Nas primeiras gravuras, *Miséria* [fig. 9] e *Morte* [fig. 10], que contextualizam as condições de vida daqueles trabalhadores, a luz destaca as crianças. Em *Miséria*, por exemplo, a pequenina criança em seu leito compõe a parte mais luminosa da cena, enquanto a mãe desesperada e o restante da família, bem como o maquinário do tear, parecem envoltos em sombras, num universo onde ambiente de trabalho e convívio familiar confundem-se. Já em *Morte*, a luz da vela ilumina o olhar assustado de uma criança, que se encontra entre um homem que, recostado na parede, parece falecer, e uma caveira que o puxa.

³¹ *Notas Críticas acerca do artigo: “O Rei da Prússia e a Reforma Social. Por um Prussiano”*. Fonte: <http://ciml.250x.com/archive/events/portuguese/1844_weaver_revolt_portuguese/1844_weavers_revolt_silesia_portuguese.html>. Acesso em: 25 SET. 2018



Figura 9. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)
Miséria (ciclo *A Revolta dos Tecelões*), 1897–1898
 Litografia, 15,4 x 15,3 cm

Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Fonte: <https://www.kollwitz.de/img/inhalt/Zyklen/zoom/01_Kn33II_KI34IIa__W.jp>. Acesso em 25 SET. 1018

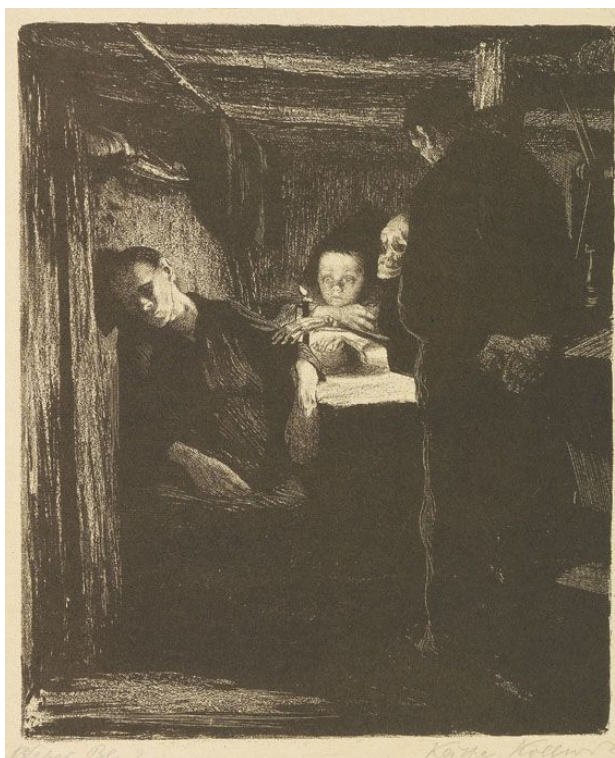


Figura 10. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)
Morte (ciclo *A Revolta dos Tecelões*), 1897–1898
 Litografia, 22,2 x 18,4 cm

Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Fonte: <<http://81.169.222.198/still/kunst/pic570/421/411500106.jpg>>. Acesso em: 25 SET. 2018

A cena seguinte nos oferece um ponto de virada. *Conselho* mostra um grupo de quatro pessoas reunido em torno de uma mesa, iluminada por um candeeiro. O pé direito alto do local (ao menos mais alto que nas cenas anteriores) contribui para um certo afunilamento da cena, cujo centro são os cochichos daquele grupo que conspira. Mal se distingue seus rostos, exceto do que parece ter a palavra daquele momento (incitando, talvez, os demais) e do que ao seu lado, escuta atentamente.



Figura 11. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)
Conselho (ciclo *A Revolta dos Tecelões*), 1897–1898
 Litografia, 27,2 x 18,4 cm

Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Fonte:

<https://awarewomenartists.com/wp-content/uploads/2017/05/kathe-kollwitz_council_1895_aware_women-artists_artistes-femmes.jpg>. Acesso em: 25 SET. 2018

Se antes os rostos pareciam envoltos em sombras, em *A Marcha dos Tecelões* [fig. 12] podemos distingui-los bem, tanto nessa cena como na seguinte, que são o ponto alto do ciclo. Um grupo de cerca de 19 pessoas caminha. Uns estão de cabeça baixa, outros empunham suas ferramentas de trabalho. Entre elas, destaca-se uma figura feminina, à frente, que não carrega instrumento de trabalho, mas sim seu filho/a. E podemos dizer que a força de trabalho daquela criança também se configura num instrumento de trabalho e sustento, visto que o *proletariado*, além de não possuir os meios de produção, possui apenas a sua *prole*. Aquela

criança é mais um trabalhador na classe que toma corpo com o advento da indústria, onde a mão de obra infantil também era explorada em função do menor custo.



Figura 12. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)

A Marcha dos Tecelões (ciclo *A Revolta dos Tecelões*), 1897–1898

Gravura em água-forte, 21,6 x 29,5 cm

Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Fonte: <http://ciml.250x.com/archive/events/german/1844_weberaufstand_schlesien/weber_1844_6.jpg>.

Acesso em: 25 SET. 2018

Em *Ataque* [fig. 13], Kollwitz reinterpreta o elemento formal do portão do ciclo *Eine Liebe* [fig. 14], de Klinger, que domina a cena. Enquanto na obra de Klinger o portão emoldurava um casal de amantes, aqui o portão emoldura os trabalhadores que arrancam pedras do calçamento para transpassar a propriedade. Mais uma vez, o protagonismo da mulher toma forma, porque é ela quem arranca as pedras e as fornece para seus companheiros, assim como é mulher que, apesar da feição cansada, tem o olhar determinado, e leva no colo e pela mão a prole também lesada por aquelas condições de trabalho.



Figura 13. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)

Ataque (ciclo *A Revolta dos Tecelões*), 1897–1898

Gravura em água-forte e esmeril, 23,7 x 29,5 cm

Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Fonte: <https://www.kollwitz.de/img/inhalt/Zyklen/zoom/05_Kn37lla_Kl33lla__W.jpg>. Acesso em: 25 SET. 2018



Figura 14. KLINGER, Max (1857–1920)
Am Thor (ciclo *Eine Liebe*), 1887
 Gravura em metal, 41 x 27 cm
 National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos
 Fonte:

<<https://www.artsy.net/artwork/max-klinger-at-the-gate-am-thor-pl-dot-3/download/max-klinger-at-the-gate-am-thor-pl-3-1887.jpg>>. Acesso em: 02 OUT. 2018

Na cena final [fig. 15], assim como nas primeiras cenas, a luz parece diminuir e a sombra aumenta quando dois homens carregam um corpo (de um proprietário ou mesmo de um trabalhador) para dentro de uma sala com o tear, onde também jaz outros corpos. Aqui, novamente, há a presença da figura feminina em destaque (e, tendo em vista as cenas anteriores, não parece apenas acompanhar passivamente o carregamento daquele corpo; poderíamos sugerir, inclusive, que comanda a ação enquanto os homens a executam).

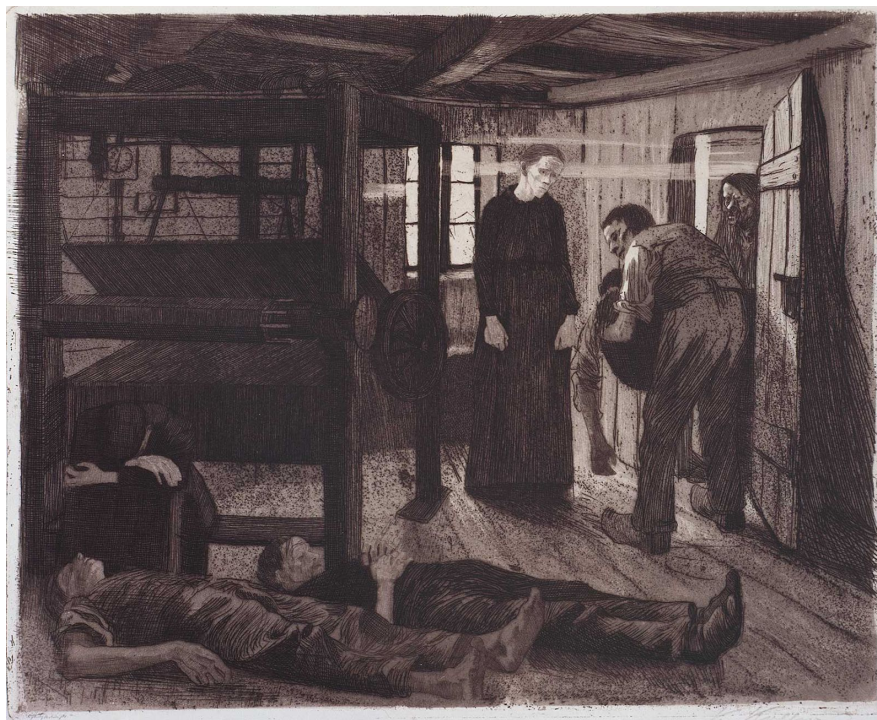


Figura 15. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)

Fim (ciclo *A Revolta dos Tecelões*), 1897–1898

Gravura em água-forte, água-tinta, ponta-seca e esmeril, 24,5 x 30,5 cm

Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Fonte: <https://www.kollwitz.de/img/inhalt/Zyklen/zoom/06_Kn38lla_Kl37ll__W.jpg>. Acesso em: 25 SET. 2018

Do mesmo modo, *A Guerra dos Camponeses* trata de um episódio fundante e apresenta cenas de massa, bem como destaca o protagonismo feminino. Se nos *Tecelões* o foco da artista eram os trabalhadores urbanos, aqui, a artista volta sua atenção para o campo. De acordo com Simone (2004), a Guerra dos Camponeses (1524–1525) foi a “primeira rebelião de toda uma classe, influenciada pelos postulados da igualdade humana pregados pela Reforma religiosa de Martinho Lutero” (SIMONE, 2004, p. 95), também suprimida pela aristocracia da época. O ciclo foi encomendado pela Associação de Arte Histórica e Kollwitz opta pelo tema a partir da leitura de *A Guerra dos Camponeses*, de Wilhelm Zimmermann³².

Em *Os Aradores* [fig. 16], gravura que abre a série, vemos um homem puxando o arado rente ao chão. A linha diagonal que divide a cena contribui para a impressão de esforço quase animalesco executado pelo camponês. Esse tema mais tarde será incorporado por artistas como Li Hua (1907–1994); aliás, esta série encontra eco de maneira geral entre os gravadores chineses das décadas de 1930/1940 pela identificação com a sociedade agrária da China à época.

³² Segundo Simone (2004, p. 95), o livro de Zimmermann mostra o episódio do ponto de vista do povo e fora editado pela primeira vez em 1844 e depois em 1891. O material pesquisado por ele foi mais tarde retrabalhado por Friedrich Engels e August Bebel.



Figura 16. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)

Os Aradores (ciclo *A Guerra dos Camponeses*), 1903–1908

Gravura em água-forte e água-tinta, 31,4 x 45,3 cm

Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Fonte: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/f7/28/77/f72877cb2a040acf18ab20a9a96e4c10.jpg>>.

Acesso em: 02 OUT. 2018

Na cena seguinte, *Estupro* [fig. 17], o corpo se confunde com a natureza do local onde foi violentado e descartado. Aqui Käthe também trabalha com linhas diagonais. Aos poucos nosso olhar descobre um pé, uma perna, e encontra os outros membros do corpo. O encurtamento daquele corpo, de acordo com Simone (2004), contribui para a dramaticidade da cena. Assim, temos o retrato da dupla opressão de classe e de gênero.



Figura 17. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)
Estupro (ciclo *A Guerra dos Camponeses*), 1903–1908
 Gravura em água-forte e verniz mole, 30,8 x 52,8 cm

Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Fonte: <<http://www.troutgallery.org/images/exhibitions/Kollwitz-Raped%20cropped.jpg>>. Acesso em: 02 OUT. 2018

Nas cenas seguintes, *Afiando a foice* [fig. 18], *Pegando em Armas* [fig. 19] e *Ataque* [fig. 20], assim como nos *Tecelões*, temos o protagonismo feminino. Na primeira, destacam-se as mãos fortes, a lâmina e parte do rosto de uma mulher, cujos olhos fechados e testa franzida indicam um certo sofrimento. Talvez uma indecisão diante do impulso à revolta? *Pegando em armas* é uma composição quase barroca, segundo Simone (2004). Do fundo de uma caverna uma multidão enfurecida ergue foices e lanças. A espiral humana guarda certa semelhança com *Carmagnole* [fig. 23], onde um grupo de mulheres dança em torno de uma guilhotina. O protagonismo feminino segue em *Ataque*, onde uma mulher chama a multidão à luta.



Figura 18. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)
Afiando a foice (ciclo *A Guerra dos Camponeses*), 1903–1908
Gravura em água-forte e verniz mole, 29,8 x 29,8 cm
Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Fonte:

<<https://arthistoryproject.com/site/assets/files/12678/kathe-kollwitz-whetting-the-scythe-1905-trivium-art-history.jpg>>. Acesso em: 02 OUT. 2018



Figura 19. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)

Pegando em armas (ciclo *A Guerra dos Camponeses*), 1903–1908

Gravura em água-forte e verniz mole, 49,7 x 32,9 cm

Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Fonte: <http://www.kollwitz.de/img/inhalt/Zyklen/zoom/15_Kn96_Kl95__B.jpg>. Acesso em: 02 OUT. 2018



Figura 20. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)
Ataque (ciclo *A Guerra dos Camponeses*), 1903–1908
 Gravura em água-forte e água-tinta, 50,7 x 59,2 cm

Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Fonte: <http://www.kollwitz.de/img/inhalt/Zyklen/zoom/16_Kn70_Kl66__B.jpg>. Acesso em: 02 OUT. 2018

Campo de Batalha [fig. 21] e *Prisioneiros* [fig. 22] nos trazem a perspectiva do saldo do conflito. Uma mulher curvada toca o pescoço de uma pessoa caída, entre tantas outras. A seguir temos um grupo de pessoas, incluindo crianças, contidos por uma corda que prende a todos. O bloco humano formado por esses prisioneiros remete às gravuras de mãos unidas a proteger seus filhos que mais tarde a artista produz.



Figura 21. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)
Campo de batalha (ciclo *A Guerra dos Camponeses*), 1903–1908
Gravura em água-forte e verniz mole, 41,2 x 51,9 cm
Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Fonte:

<<https://arthistoryproject.com/site/assets/files/12690/kathe-kollwitz-peasant-war-part-6-battlefield-1907-trivium-art-history.jpg>>. Acesso em: 02 OUT. 2018



Figura 22. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)

Prisioneiros (ciclo *A Guerra dos Camponeses*), 1903–1908

Gravura em água-forte e verniz mole, 32,7 x 42,3 cm

Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Fonte: <<http://www.troutgallery.org/images/exhibitions/Kollwitz-Prisoners%202.jpg>>. Acesso em: 02 OUT. 2018

Estes temas são potencializados pelas escolhas formais da artista, em constante diálogo com a história da arte. Seja pelos contrastes de luz e sombra, que conferem dramaticidade às cenas, sobretudo nos *Tecelões*, seja pelo destaque feito à força física dos trabalhadores retratados (principalmente as mãos), recurso muito utilizado por outros artistas que trabalharam com temas sociais. No ciclo *A Guerra dos Camponeses*, o jogo com as linhas e os traços mais rápidos confere muito mais movimento às cenas de massa. E, como dito antes, a última gravura dos *Camponeses* remete à busca pela síntese que a artista realiza em gravuras posteriores.

Como comentarei a seguir, muitos dos temas destes dois ciclos e suas soluções formais serão retrabalhados por gravadores chineses ligados ao círculo de Lu Xun – que além disso guardam, em semelhança a Käthe Kollwitz, o contexto polarizado e a censura artística.



Figura 23. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)
Carmagnole, 1901

Gravura em água-forte, ponta seca e esmeril, 58 x 41,4 cm

Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Fonte: <http://www.hammersite.com/hammersiteImages/2002/no3128_lg.jpg>. Acesso em: 02 OUT. 2018

3. KÄTHE KOLLWITZ E A GRAVURA MODERNA E REVOLUCIONÁRIA CHINESA

3.1 A Turbulenta República da China (1912–1949)

O Movimento da Gravura Moderna ou Gravura Revolucionária Chinesa³³ emerge no período da República (1912–1949), ou seja, num período que precede a revolução de 1949. Após a queda da dinastia Qing, que governava a China desde o século XVII, o país passa por um período de profundas transformações, marcado pelas disputas políticas e também pela entrada de ideias e valores ocidentais. Interessante notar que a República é o momento inicial de mudanças radicais na China. Nas palavras de Rosana Pinheiro-Machado (2013), “em um período de apenas 100 anos, o país rompeu com uma estrutura milenar dinástica, instaurou um regime republicano, realizou a revolução comunista e, finalmente, abriu-se para a economia de mercado capitalista” (PINHEIRO-MACHADO, 2013, p. 111).

Uma característica importante da dinastia Qing, que precede a República, é a unificação do território; mas também o império é marcado por uma inquisição literária e conflitos de diplomacia. Segundo Pinheiro-Machado (2013):

[...] uma inquisição literária marcou o império Qing por meio da execução de mais de 70 pessoas que haviam reescrito a história da dinastia anterior em um projeto permeado por críticas aos manchus. As pessoas eram mortas por uma simples crítica ou por uma suposição de crítica. Repetindo uma prática que existia em diversas dinastias, qualquer palavra mal interpretada era motivo para a execução. Nesse ensejo, livros eram censurados; novelas, confiscadas; relações homossexuais, perseguidas. A pureza feminina chegava ao seu ápice. Foi, enfim, um período de conservadorismo em diversas áreas, mas paradoxalmente, um período de grande desenvolvimento das artes e das letras (PINHEIRO-MACHADO, 2013, p. 98).

A censura foi uma prática que perpassou a história da China em diversos momentos, seja nos impérios, na República e no governo comunista. Os conflitos diplomáticos também fizeram parte da dinastia. Qianlong, um dos imperadores no século XVIII, marcou seu período no poder por atitudes bastante arrogantes, como a vez em que, durante um encontro diplomático, esnobou Lord Macartney, “desprezando os presentes a ele ofertados e exigindo que o seu interlocutor se ajoelhasse e praticasse o *koutou* (prática de se ajoelhar ante o imperador)” (PINHEIRO-MACHADO, 2013, p. 97). Também é no período da dinastia Qing

³³ Nos artigos encontrados em língua inglesa, encontra-se a denominação *Modern Woodcut Movement*; já nas poucas reportagens em português encontradas na Revista *Fundamentos*, ou mesmo no livro de Simone (2004), assim como em Francês, encontra-se o termo *Revolucionário* associado ao movimento da gravura chinesa.

que ocorrem as Guerras do Ópio³⁴, conflitos que marcam o início do chamado Século da Humilhação³⁵.

Outra característica importante são as reformas educativas da fase final da dinastia Qing, significativas também para o processo de transformação social. Segundo Roberts (2012), “o número de escolas modernas subiu de 35 787, com 1 006 743 alunos, em 1907, para 87 272, com 2 933 387 alunos, em 1912” (ROBERTS, 2012, p. 234). O mesmo autor comenta que nestas escolas era ensinado um programa apartado da realidade chinesa, o que contribuiu mais para encorajar protestos do que consolidar a monarquia imperial.

Com a abdicação do trono da dinastia Qing, em 1911, toma posse o general Yuan Shikai como primeiro presidente. Data desse período também uma constituição provisória elaborada por Sun Yat-sen, nome importante na derrubada da dinastia, e posteriormente líder do Partido Nacionalista (também chamado de Guomindang ou Kuomintang). Com a queda da dinastia Qing, esfacela-se a unidade do território, que passa a ser controlado por senhores de guerra. Fairbank (2008) aponta que:

A reunificação da China dividida entre senhores de guerra, como muitas reunificações anteriores, levou trinta anos, desde cerca de 1920 até por volta de 1950. Como sempre em tais períodos, a confusão parecia total, porque vários processos paralelos estavam em andamento ao mesmo tempo (FAIRBANK, 2008, p. 260).

Foi um período bastante conturbado. Rosana Pinheiro-Machado (2013) comenta que nesse início de século, “jovens intelectuais, oriundos das elites letradas, começaram a se organizar no intuito de ‘salvar’ a China, tendo como inspiração ideias ocidentais como democracia e liberdade” (PINHEIRO-MACHADO, 2013, p. 112). A autora destaca desse momento o periódico *Nova Juventude*, que contestava as ideias confucionistas de culto às gerações passadas e celebrava a juventude como nova força política; destaca, ainda, o Movimento de Quatro de Maio de 1919³⁶.

Interessante notar que ao mesmo tempo em que ideias ocidentais influenciavam o pensamento político na China, também havia grande incômodo em relação à presença de estrangeiros em território nacional, justamente o estopim do Movimento de Quatro de Maio.

³⁴ A Guerra do Ópio é marcada por dois momentos, o primeiro de 1839 a 1842 e o segundo de 1856 a 1860. Na época, o único porto chinês aberto ao comércio europeu era o porto de Cantão (Guangdong) e os europeus não podiam vender diretamente aos consumidores chineses sem passar por intermediários. A Inglaterra driblou a restrição vendendo ópio, droga viciante produzida na Índia, em troca de chá, sendo este o estopim do conflito.

³⁵ Segundo Rosana Pinheiro-Machado, “atualmente, a narrativa sobre o século da humilhação é central no Partido Comunista, como uma forma de inflar o orgulho nacional, ressaltando a importância da conquista da soberania e da riqueza” (PINHEIRO-MACHADO, 2013, p. 103).

³⁶ De acordo com Rosana Pinheiro-Machado, “milhares de jovens tomaram as ruas da Praça Celestial em Beijing e protestaram contra o fracasso dos diplomatas chineses na Conferência da Paz de Paris, que não acatou o pedido de retirada dos estrangeiros da China nem do fim dos privilégios dos japoneses sobre o território chinês” (PINHEIRO-MACHADO, 2013, p. 113). A autora comenta que mais de mil jovens foram presos e, apesar de coibido, o protesto atraiu muitos adeptos, resultando em greves antiburguesas e boicotes a produtos japoneses.

Pouco a pouco o movimento intelectual tornou-se político, com tendências mais radicais, influenciadas também pela Revolução Russa de 1917 e pelas ideias marxistas que passaram a circular no país. Antes disso, os principais socialistas da China eram os anarquistas: “Os estudantes chineses, tanto em Paris como em Tóquio, sentiam-se atraídos pelas ideias de Proudhon, Bakunin e Kropotkin e suas denúncias contra todo e qualquer tipo de autoridade, começando com governos, nações, militarismo e a família” (FAIRBANK, 2008, p. 256).

Pinheiro-Machado (2013) comenta que o movimento intelectual chamou a atenção do governo russo, responsável por ajudar a formar, clandestinamente, o Partido Comunista Chinês em 1921.

Tanto o Partido Comunista quanto o Nacionalista eram apoiados pela Rússia³⁷, e durante a década de 1920, dialogaram na construção desse novo momento do país. No entanto, com a morte de Sun Yat-sen em 1927, o partido toma uma direção direitista, quando Chiang Kai-shek (também chamado Jiang Jieshi) assume o poder. Além da clara posição anticomunista, ele nutria certa admiração pelos nazistas³⁸. Chiang Kai-shek foi responsável por sistematizar uma política de terror a comunistas, dividindo assim, forças que até então trabalharam juntas. O terror estendeu-se também à elite de comerciantes³⁹ e à imprensa.

Além de seu terror branco para destruir o PCC, a polícia do GMD [Guomindang] atacava, suprimia e às vezes executava uma variedade de indivíduos de outros partidos e profissionais liberais. A imprensa, embora subsistisse, sofria censura pesada. Editores eram atormentados e alguns eram assassinados. Instituições de ensino superior foram regulamentadas, sendo exigido que ensinassem os Três Princípios do Povo, e eram constantemente investigadas em busca de tendências dissidentes. Quem quer que se preocupasse com as massas era considerado pró-comunista. Essa atitude anticomunista teve o efeito de desestimular, se não de impedir, todos os tipos de projetos para o melhoramento do povo. Dessa forma, o GMD desligou-se do empenho revolucionário. À supressão e à censura juntavam-se o oportunismo corrupto e a administração ineficiente. O velho lema “torne-se um funcionário público e enriqueça” ressuscitou com força total (FAIRBANK, 2008, p. 270).

³⁷ Roberts (2012) comenta que em 1920, Lênin persuadiu o Comintern de que, em países coloniais como os da Ásia, os comunistas deveriam colaborar com os movimentos democráticos-burgueses, por isso o apoio ao Guomindang (ROBERTS, 2012, p. 250).

³⁸ Fairbank (2008) comenta que no início da década de 1930, Chiang Kai-shek organizou uma corporação fascista conhecida como Camisas Azuis, empenhada em construir uma imagem dele semelhante às de Mussolini e Hitler (FAIRBANK, 2008, p. 270). Além disso, por ocasião da invasão japonesa na Manchúria em 1931, houve o interesse em desenvolver a indústria nacional para autodefesa; esse projeto contou com cooperação militar-industrial da Alemanha Nazista – colaboração enfraquecida logo depois em virtude das relações nazistas com o Japão (FAIRBANK, 2008, p. 272). Roberts (2012), por sua vez, comenta que estudos posteriores ventilam a discussão: Frederic Wakeman, por exemplo, descreve os Camisas Azuis como um “fascismo confuciano”, combinando elementos chineses e ocidentais, sem equacionar com o fascismo europeu, já que, no entendimento do autor, Chiang Kai-shek nunca pretendeu criar um movimento de massas (ROBERTS, 2012, p. 257).

³⁹ FAIRBANK, 2008, p. 267.

Como é possível ver, o terror estendeu-se em diversos âmbitos na República Chinesa, afastando o Partido Nacionalista de seus intuítos antes revolucionários. É nessa conjuntura que surge a gravura moderna chinesa, que não só inaugurou novas práticas, como também trouxe outras influências artísticas para o país, sintetizando as ambições cosmopolitas de seus praticantes no contexto da China daquele tempo⁴⁰.

Um dos grandes fomentadores do movimento de gravura no país foi o médico, colecionador e escritor Lu Xun (1881–1936), admirador da arte europeia engajada produzida por artistas como Käthe Kollwitz. Simone (2004), comenta que:

O contato entre Lu Xun e a obra de Käthe Kollwitz deu-se por meio da jornalista americana Agnes Smedley (1892–1950), amiga da artista, que durante os anos 1920 trabalhou em Berlim, transferindo-se posteriormente para a China. Uma carta de Kollwitz a Smedley de 1931 refere-se ao envio da série *A Revolta dos Tecelões* e comprova a colaboração da artista para a causa da esquerda chinesa (SIMONE, 2004, p. 180).

Transcrevo abaixo a carta mencionada por Simone:

Cara Agnes, acabo de receber sua carta e as fotos [...]. São fotos terríveis; devem ser realmente terríveis as condições de vida [na China]. Você me pergunta se eu poderia escrever algo a respeito. Eu prefiro não escrever, pois não é o meio de expressão com o qual melhor consigo me exprimir [...]. Por favor, dê lembranças minhas ao seu amigo Lu Xun. Que ele continue lutando com coragem ainda por muito tempo⁴¹.

Antes de tratar do movimento encabeçado por Lu Xun, faço um breve parêntese para comentar a respeito da jornalista Agnes Smedley.

3.2 Agnes Smedley: uma escritora entre soldados

Agnes Smedley⁴² é uma figura interessantíssima. É uma das 999 mulheres citadas por Judy Chicago (1939) no chão da instalação *The Dinner Party* (1974–1979)⁴³. Além de

⁴⁰ A respeito das influências ocidentais na arte chinesa, anteriores ao século XX, Rosana Pinheiro-Machado (2013) nos traz algumas pistas, ao comentar, por exemplo, da relação chinesa com outros continentes através dos portos, sobretudo o de Guangdong (Cantão). Aponta que no século XVI predominava o comércio com Portugal e Espanha e, no século XVII, com a Holanda. Além disso, a autora traz o comentário de Lord Macartney, do século XVIII, de que “os chineses sabem copiar qualquer pintura europeia com uma grande precisão” (PINHEIRO-MACHADO, 2013, p. 104).

⁴¹ WITTRIN, Gabriele. *Die Einflüsse von Käthe Kollwitz auf die chinesische Graphik zwischen - 1931 und 1949*, 1968 *apud* SIMONE, 2004, p. 180.

⁴² Nos limites desta pesquisa, farei alguns apontamentos breves sobre Smedley. Para maiores informações sobre ela, sugiro PRICE, Ruth. *The Lives of Agnes Smedley*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2005.

⁴³ Ícone artístico do feminismo da segunda onda, a instalação consiste em uma mesa triangular onde cada lugar homenageia uma mulher histórica ou mitológica invisibilizada, através de pratos que sugerem o formato de uma vagina, jogos de talheres e toalhas bordadas feitos especialmente para cada uma. No chão da instalação, outros 999 nomes de mulheres são citados. A obra está localizada no Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art do Brooklyn Museum nos Estados Unidos. Mais informações: <<http://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/>>. Acesso em: 28 DEZ. 2018

ativista, foi escritora, jornalista e entusiasta da esquerda chinesa, assim como uma das pioneiras do feminismo nos Estados Unidos. Conforme aponta Ruth Price (2005):

Agnes Smedley (1892–1950) foi uma das mulheres estadunidenses mais significativas do século XX – uma brilhante jornalista, feminista e ativista política que fez contribuições históricas na literatura e na política de três continentes. Além disso, parece-nos que ela acumulou experiência suficiente, e controvérsia suficiente, em seus 58 anos para preencher as vidas de várias outras mulheres (PRICE, 2005, p. 2)⁴⁴.

Nascida no Missouri, em 1892, veio de uma família bem menos privilegiada que a de Kollwitz. Viveu, durante a infância, no contexto das guerras trabalhistas do estado do Colorado, que resultaram no Massacre de Ludlow⁴⁵. Conforme aponta Kerr (2007), trabalhou como professora secundarista no Novo México e foi durante seu período de formação que desenvolveu o interesse tanto pelo feminismo como pelo socialismo e começou a escrever. Na década de 1910, tornou-se uma ativista radical na Califórnia, envolvendo-se com a causa da independência indiana do jugo britânico, e em 1916, já em Nova Iorque, colaborou com o movimento pelo controle de natalidade de Margaret Sanger⁴⁶ (PRICE, 2005, p. 2).

⁴⁴ Original: Agnes Smedley (1892–1950) was one of the most significant American women of the twentieth century - a flamboyant journalist, feminist, and political activist who made historical contributions to letters and politics on three continents. Indeed, it seemed she had crammed enough experience, and enough controversy, into her fifty-eight years to fill the lifetimes of several lesser women (PRICE, 2005, p. 2).

⁴⁵ Repressão aos trabalhadores da zona carbonífera do Colorado no ano de 1914, após uma intensa greve motivada por questões de pagamento e condições de trabalho. Mais informações: <<https://www.britannica.com/event/Ludlow-Massacre>>. Acesso em: 06 OUT. 2018

⁴⁶ A enfermeira Margaret Sanger (1879–1966) foi responsável pela popularização do termo *birth control*/controle de natalidade e abertura de centros de planejamento de natalidade, num tempo em que a divulgação de informações sobre contraceptivos e aborto era ilegal (devido ao Ato Federal Comstock, do ano de 1873). Apesar do pioneirismo, hoje suas ideias frequentemente são alvo de críticas ligadas à eugenia e ao elitismo. Mais informações: <<https://www.britannica.com/biography/Margaret-Sanger>>. Acesso em: 06 OUT. 2018



Figura 24. Agnes Smedley (1892–1950) com uniforme do Guomindang, usado por Nacionalistas e Comunistas no período de frente unida durante a Guerra Sino-Japonesa, 1937–1945

Fonte: <http://www.siliconeer.com/past_issues/2008/jan2008/jan08-lead-agnessmedley4.jpg>. Acesso em: 17 JUN. 2018

Entre 1919 e 1928, Agnes Smedley viveu em Berlim com seu companheiro, Virendranath Chattopadhyaya, um indiano comunista e um dos líderes da causa da independência indiana. Também foi na Alemanha que Agnes conheceu Käthe Kollwitz. Ruth Price (2005) conta que Agnes Smedley viu em Käthe Kollwitz uma pessoa simples e gentil, e que Käthe também se sentiu bastante próxima de Agnes assim que a conheceu⁴⁷. De acordo com Price:

Agnes respeitava muito a decisão de Kollwitz de viver uma vida espartana descrevendo os problemas dos deserdados, quando ela poderia ter tido fortuna de seus talentos. Ela também era fã do estilo forte e organizado de Kollwitz, que fez de seus desenhos e gravuras acessíveis aos não-letrados, e descreveu os trabalhos de Kollwitz como “elementares como o mar”, e seus temas comoventes sobre “o medo, o ódio, a rebelião contra a injustiça e a fome de amor, de felicidade, de liberdade que é o direito de todos”, tocando Agnes como o trabalho de nenhum outro artista havia feito (PRICE, 2005, p. 131)⁴⁸.

⁴⁷ Segundo PRICE, 2005, p. 131

⁴⁸ Original: Agnes respected enormously Kollwitz’s decision to live a spartan existence depicting the problems of the disinherited when she could have wrested a fortune from her talents, otherwise applied. She was also a fan of Kollwitz’s strong, uncluttered style, which made her sketches, etchings, and wood-block prints accessible to the unlettered as well as the culturally initiated and expressed Kollwitz’s creations as “elemental as the sea”, she wrote, and her heartrending themes of “fear, hatred, rebellion against injustice and the hunger for love, for happiness, for freedom that is the right of all” touched Agnes as the work of no other artist yed had (PRICE, 2005, p. 131).

Agnes realizou entrevistas com Kollwitz e também foi retratada por ela. O site do Museu Käthe Kollwitz em Köln⁴⁹, por exemplo, referencia a entrevista *Käthe Kollwitz. Germany's Artist of the Masses*, assinada por Smedley e publicada no periódico *Industrial Pioneers*, em 1925⁵⁰. Nesta entrevista, Agnes coloca que:

Ela (Kollwitz) tem agora 50 anos e não se impressiona com as atenções, medalhas, livros ou cátedras. Sua incessante atividade física poderia nos levar a pensar que tem apenas 40 anos. Sua vida é simples como a vida de uma trabalhadora comum, e ela ainda vive no bairro operário ao norte de Berlim. Seu olhar é direto e sua voz é forte, e ela vê além daqueles que tentam trazer seus atributos externos superficiais ou usá-la como propaganda. Ela é uma pessoa silenciosa, mas, quando ela fala, é direta, sem papas na língua para agradar aos preconceitos dos ouvintes. Muitos, antes de conhecê-la, esperam ver uma mulher amarga. Mas quando a conhecem, encontram uma mulher gentil – muito gentil – a quem o amor – um amor forte – é a regra da vida (SMEDLEY, 1925, s.p.)⁵¹.



Figura 25. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)
Agnes Smedley, c. 1925–1927
 Desenho a carvão, sem informações sobre as dimensões
 Artists Right Society (ARS), Nova Iorque, Estados Unidos
 Fonte: PRICE, Ruth. *The Lives of Agnes Smedley*, 2005, p. 162.

⁴⁹ Fonte: <<http://www.kollwitz.de/en/Literatur.aspx>>. Acesso em: 27 OUT. 2018

⁵⁰ Trecho da entrevista disponível em: <<https://spartacus-educational.com/ARTkollwitz.htm>>. Acesso em: 27 OUT. 2018

⁵¹ Original: She (Kollwitz) is now fifty-eight years of age, and remains unimpressed by attentions, medals, books, or professorships. Her ceaseless physical activity would lead one to believe she is no more than forty. Her life is as simple as that of an ordinary working woman, and she still lives in the workers' section of North Berlin. Her gaze is direct and her voice startlingly strong, and she sees far beyond those who bring her superficial, external tributes or who try to use her for their own propaganda purposes. She is a silent person, but when she speaks it is with great directness, without trimmings to suit the prejudices of her hearers. Many people, before meeting her, expect to see a bitter woman. But they see, instead, a kind - very kind - woman to whom love - strong, love, however - is the rule of life (SMEDLEY, 1925, s.p.).

Foi na Alemanha que Smedley escreveu seu livro autobiográfico *Daughter of Earth* (1929)⁵². Kerr (2007) aponta que Smedley foi ligada a pessoas cujas atividades foram consideradas clandestinas, às vezes ilegais e até mesmo traiçoeiras na América, China e Europa. As acusações de espionagem, segundo o autor, não foram apenas parte da histeria da Guerra Fria: Smedley realmente fez espionagens em nome dos comunistas chineses, da União Soviética, e, de forma indireta, do governo alemão⁵³.

Agnes Smedley chegou à China em 1928 como correspondente do jornal liberal *Frankfurter Zeitung* e, mais tarde, do *Manchester Guardian*, logo no início do governo de Chiang Kai-shek. Jornalistas como Smedley e Edgar Snow⁵⁴ foram os primeiros “olhos ocidentais” dentro do campo de Yan’an, de onde partiu a Longa Marcha. Zhong (s.d.) coloca que, nesse momento em que o país encontrava-se polarizado, a China Vermelha era mais isolada do resto do mundo em comparação com a China Branca. Desse modo, os comunistas chineses encontraram nos jornalistas ocidentais um canal de comunicação e difusão de suas ideias.

Em Shanghai, Smedley fez amizade com estrangeiros alemães, indianos e norte-americanos, e também com intelectuais chineses. Em dezembro de 1929, conheceu o escritor Lu Xun e passou a se envolver com a Liga dos Escritores de Esquerda (League of Left-Wing Writers)⁵⁵.

A respeito desse contato, Kerr (2007) nos diz que:

Em Shanghai, Smedley conheceu e trabalhou com Lu Xun, a quem admirava muito. Quando estava em Xian em 1936, soube que ele faleceu. “As notícias sobre a morte de meu próprio pai chegaram a mim pouco antes, e eu senti culpa e tristeza; a morte de Lu Xun chegou a mim não como uma tristeza pessoal, mas como uma tragédia nacional” (*Battle Hymn of China*, p. 99). Smedley não estava sozinha em dizer que Lu Xun era tanto um pai quanto o símbolo de uma nação, mas ele [Lu Xun] teve uma curiosa homenagem *post-mortem* quando ela [Smedley] chegou aos quartéis gerais do First Red Army Corps em Tungli. “Essa foi a primeira vez que eu vi o Exército Vermelho em massa, e olhei ao redor com curiosidade. Eu estava profundamente impressionada com seus rostos. Ao invés de depressão, expressão vazia e característica de tantos soldados, seus rostos tinham algo da consciência

⁵² O livro pode ser lido, em inglês, aqui: <<https://archive.org/details/daughterofearth00smedrich>>. Acesso em: 31 OUT. 2018

⁵³ Kerr (2007) referencia em seu artigo o livro *The Lives of Agnes Smedley* (2005), de Ruth Price, para sustentar a afirmação de que os nacionalistas indianos nos EUA, com os quais Smedley se envolveu, eram financiados pelo governo alemão para fomentar a revolução na Índia britânica (KERR, 2007, p. 1 e 21).

⁵⁴ Edgar Snow (1905–1972) ficou conhecido por seu livro *Red Star Over China* (1937), onde aborda o movimento comunista chinês. De acordo com Zhong (s.d.), o fato de Snow ser um não-comunista beneficia seu papel de autenticidade como uma fonte histórica para o que o autor chama de “red chinese scholars”.

⁵⁵ Fundada em Shanghai em 1930 por Lu Xun e outros escritores críticos da sociedade chinesa e simpáticos ao comunismo.

vital, tão pronunciada no grande Lu Xun” (*Battle Hymn of China*, p. 109/110) (KERR, 2007, p. 11)⁵⁶.

A proximidade com Lu Xun transparece nos escritos de Smedley. Além disso, Kerr (2007) conta que em 1936, residindo em Xian, Smedley escreveu sobre o sequestro de Chiang Kai-shek por Zhang Xueliang, também conhecido como Young Marshal, que o forçou a cessar as hostilidades contra as forças comunistas, em nome de uma resistência conjunta contra os japoneses. A reportagem de Smedley sobre o fato a tornou famosa e recebeu um convite oficial para visitar os quartéis comunistas em Yan’an. Durante o tempo que passou na China, realizou entrevistas com Mao Zedong, e outros líderes comunistas como Zhou Enlai; também escreveu a biografia do comandante do Exército Vermelho, Zhu De, publicada postumamente como *The Great Road* (1956). Acompanhou as tropas comunistas, e, apesar de sua reputação autoritária, adquiriu certa celebridade entre os soldados chineses, a quem dedica o livro *Battle Hymn of China*⁵⁷, onde relata muitas de suas experiências acompanhando os batalhões.

De acordo com Kerr (2007), a escrita de Smedley sobre a China durante a guerra, e especialmente dos meses que passou junto ao Eight Route Army e depois ao New Fourth Army não tem equivalência na literatura em inglês (KERR, 2007, p. 9). Kerr a define como uma escritora entre soldados; a partir de seus relatos, frequentemente ela se sentia inútil, um impedimento: “Eu sou e viajo como uma aristocrata, em comparação aos homens simples do Exército da Oitava Rota”, ela diz em *China Fights Back* (KERR, 2007, p. 10).

Com relação ao intermédio que Agnes Smedley faz entre a obra de Käthe Kollwitz e Lu Xun, Dorothy Perkins, na *Encyclopedia of China: History and Culture* (2013), afirma que Smedley ajudou Lu Xun financiando um álbum de gravuras de Käthe Kollwitz (PERKINS, 2013, p. 474). Andrews (1998) comenta que essa antologia de gravuras de Käthe Kollwitz foi publicada por Lu Xun em 1936 (ANDREWS, 1998, p. 187). Clunas (2018) também comenta que Lu Xun e Käthe Kollwitz se correspondiam e que ele foi um grande colecionador da obra da artista alemã.

⁵⁶ Original: In Shanghai Smedley had known and worked with Lu Xun, and greatly admired him. While in Xian in 1936, she hears that he has died. “The news of my own father’s death had reached me shortly before, and I had felt regret and sorrow; the death of Lu Hsün came to me not only as a personal sorrow, but as a national tragedy” (BHC, 99). Smedley was not alone in seeing Lu Xun as in some sense both a father and a symbol of the nation, but he has a curious post-mortem manifestation soon after, when she arrives at the headquarters of the First Red Army Corps at Tungli. “This was the first time that I had seen the Red Army en masse, and I looked around curiously. I was profoundly impressed by their faces. Instead of the depressed, empty expression characteristic of so many soldiers, their faces had something of the vital awareness that had been so pronounced in the great Lu Hsün” (BHC, 109-10) (KERR, 2007, p. 11).

⁵⁷ Smedley dedica o livro da seguinte forma: Aos Soldados da China, Pobres, Gloriosos Pioneiros da Luta Mundial contra o Fascismo (To the Soldiers of China: Poor, Glorious Pioneers in the World Struggle against Fascism) (KERR, 2007, p. 8).

3.3 Lu Xun e o Movimento de Gravura Moderna (ou Gravura Revolucionária Chinesa)

Como dito no subcapítulo anterior, um dos intelectuais com quem Smedley teve contato foi Lu Xun⁵⁸. Pseudônimo de Zhou Shuren (1881–1936), Lu Xun é considerado um dos fundadores da literatura moderna chinesa. De acordo com Schmaltz (2015), é o escritor do século XX que deixou o maior volume de escritos, gerando um campo de estudo literário próprio que exerceu influência sobre as gerações seguintes. Foi responsável por levar a fala cotidiana à escrita e introduzir o fluxo de consciência aos personagens, algo até então inexistente na literatura chinesa (SCHMALTZ, 2015, p. 213). Para a mesma autora, além de dar nome a um dos maiores prêmios literários do país, é também um símbolo de patriotismo e espírito democrático, por almejar libertar os chineses do estado de apatia em que se encontravam no final do século XIX e início do século XX (SCHMALTZ, 2015, p. 213). Lu Xun também foi um dos primeiros autores a publicar em linguagem chinesa simplificada (SIMONE, 2004, p. 179).



Figura 26. Lu Xun (1881–1936), c. 1930

Fonte:

<https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/content.gresham.ac.uk/data/binary/2660/2018-02-19_CraigClunas_ChinaWarArtandSalvation1933-49_PP.pdf>. Acesso em: 30 OUT. 2018

⁵⁸ Para mais informações sobre a obra de Lu Xun, indico *Selected Works of Lu Hsun*, Foreign Languages Press, Peking, 1956. Volume I disponível em: <<http://www.bannedthought.net/China/Individuals/LuXun/SelectedWorksOfLuHsun-V1-1956.pdf>>. Acesso em: 10 OUT. 2018; e Volume II disponível em: <<http://www.bannedthought.net/China/Individuals/LuXun/SelectedWorksOfLuHsun-V2-1957.pdf>>. Acesso em: 10 OUT. 2018

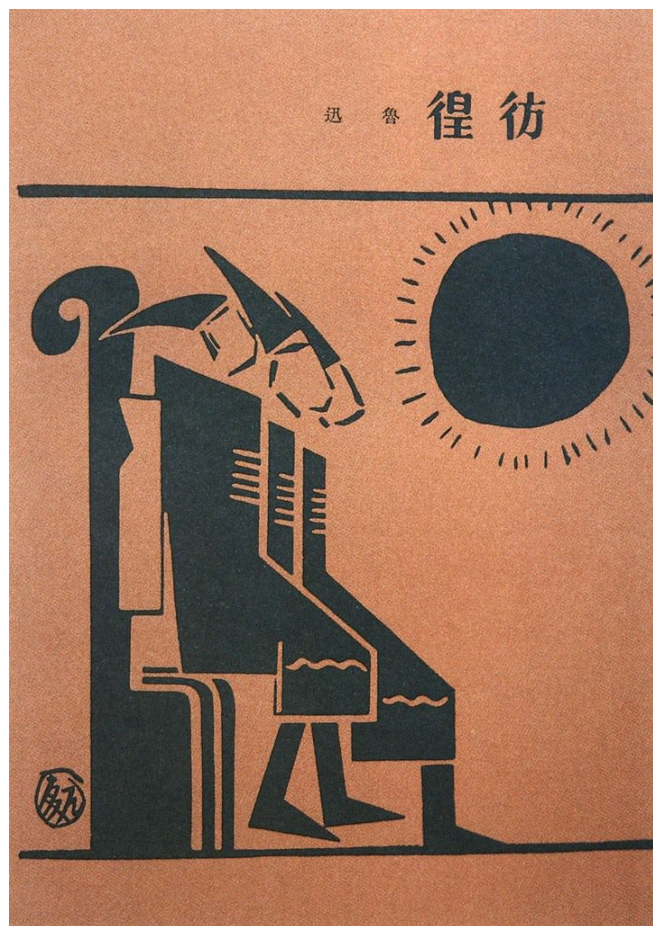


Figura 27. Tao Yuanqing (1893–1929)
 Capa do livro *Wandering*, de Lu Xun, publicado em 1926 pela Beixin Book Company.
 19,5 x 13,7 cm
 Lu Xun Memorial, Shanghai, China

Fonte:

<https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/content.gresham.ac.uk/data/binary/2660/2018-02-19_CraigClunas_ChinaWarArtandSalvation1933-49_PP.pdf>. Acesso em: 30 OUT. 2018

Lu Xun, no prefácio de *O Chamado*, traduzido por Márcia Schmaltz (2015), comenta a respeito de sua vontade de viver em Nanjing para estudar na Academia Naval de Kiangnan. Segundo ele, “o caminho normal, naquela época, seria seguir os estudos clássicos e fazer os exames imperiais, e qualquer um que fosse estudar no exterior era considerado um fracasso social que, num ato de desespero vendeu a alma ao diabo estrangeiro” (LU XUN, 1922, tradução de SCHMALTZ, 2015, p. 216).

Em Kiangnan, estudou epistemologia, aritmética, geografia, história, desenho e educação física. O contato com os livros de História fez com que ele soubesse que a Reforma Japonesa teve origem, em grande parte, na introdução das ciências médicas ocidentais. Com isso, ele seguiu para uma faculdade de medicina no interior do Japão, onde também estudou literatura.

As aulas de microbiologia eram dadas com slides e, quando o conteúdo do dia era concluído mais cedo, o professor mostrava fotos do noticiário para passar o tempo. Ele conta que uma vez viu uma imagem de um chinês amarrado, considerado espião russo, contido por

outros chineses e prestes a ser decapitado por militares japoneses. A partir daquele episódio, Lu Xun passou a acreditar que a medicina não era o mais importante para mudar a China: “Afinal, um povo ignorante, mesmo forte e com saúde, no máximo podia servir como um espectador de tais demonstrações públicas sem sentido e ninguém lamentaria a falta de um desses, mesmo que morresse por doença” (LU XUN, 1922, tradução de SCHMALTZ, 2015, p. 216/217). O fundamental, segundo ele, era a “mudança das mentes” através das artes; desse modo, de volta à China, passou a promover um movimento literário (SCHMALTZ, 2015, p. 217).

Em Tóquio, reuniu-se com amigos para organizar a publicação de uma revista, batizada de *Xinsheng* (Vida Nova), mas o projeto não foi adiante por falta de recursos. Lu Xun conta no prefácio de *O Chamado* que o fracasso com a revista lhe causou grande decepção, até que recebeu a visita de um amigo chamado Jin Xinyi⁵⁹, que estava organizando a revista *Nova Juventude*. Jin Xinyi sugeriu que Lu Xun escrevesse alguma coisa. Lu Xun comentou com ele:

— Imagine uma casa de ferro, sem janela nenhuma e absolutamente indestrutível. Dentro dela, dormem muitas pessoas, que logo morrerão sufocadas, mas não entrarão em pânico, já que passarão do sono direto à morte. Então, nesse momento, você dá um grito e consegue acordar alguns de sono mais leve, fazendo com que essa minoria infeliz venha a experimentar o sofrimento inevitável da hora final. Como você se sentiria? Acha que estaria fazendo uma boa ação?

— Desde que se acordassem, ainda haveria uma esperança de saírem da casa. E isso você não pode negar-lhes (LU XUN, 1922, tradução de SCHMALTZ, 2015, p. 218).

Segundo ele, a partir dessa conversa Lu Xun aceitou escrever para a revista. De acordo com Fairbank (2008), Lu Xun alcançou um lugar de destaque ao publicar na *Nova Juventude*, em 1918, o conto *O Diário de um homem louco*⁶⁰, sátira com os princípios confucionistas de benevolência, honradez, verdade e virtude.

Tillman (2003) afirma que estudiosos ainda discutem em que medida Lu Xun advogou por uma reforma ou por uma revolução, pelo tradicionalismo ou pelo modernismo (TILLMAN, 2003, p. 90). Os inúmeros retratos feitos por artistas contemporâneos e posteriores nos dão uma amostra de seu legado. O retrato produzido por Li Qun em 1936 é inspirado na fotografia mostrada na página 61. Desse retrato, Tillman destaca o jogo entre a linha vertical produzida pela sombra no rosto de Lu Xun e a linha horizontal de seu olhar. Os motivos ao redor de seu rosto simbolizam os principais aspectos em torno da figura de Lu Xun, como a estante de livros no alto à direita e a mão que segura uma caneta ou um pincel à esquerda. Interessante observar a estrela branca que acompanha a mão, indicando, talvez, a força da escrita e da arte (TILLMAN, 2003 p. 112).

⁵⁹ Pseudônimo de Qian Xuantong (1887–1939), um dos líderes do Movimento Quatro de Maio e propositor da reforma da língua chinesa (SCHMALTZ, 2015, p. 218).

⁶⁰ O conto pode ser lido, em inglês, aqui: <<https://www.marxists.org/archive/lu-xun/1918/04/x01.htm>>. Acesso em: 31 OUT. 2018

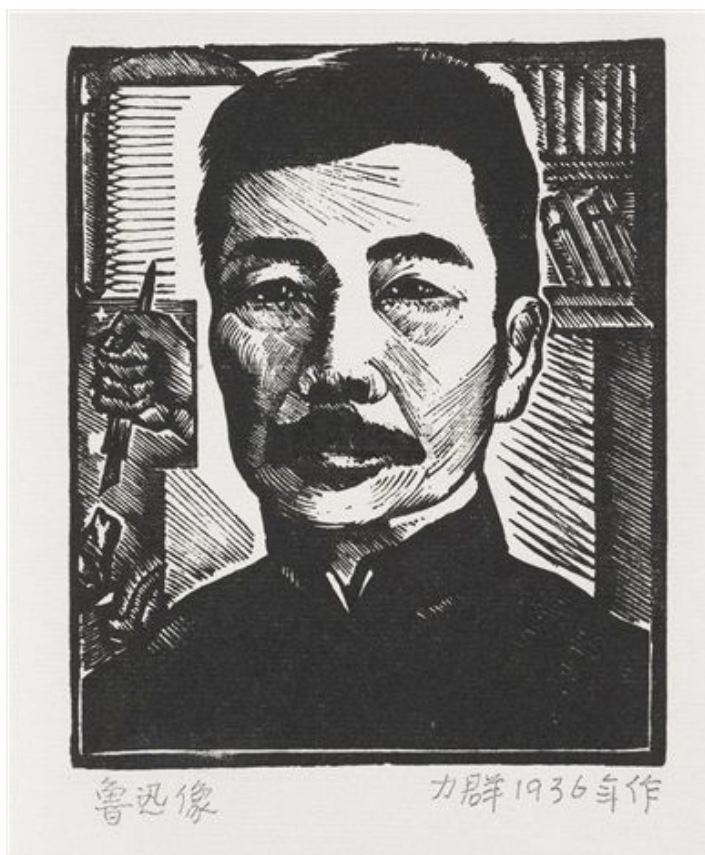


Figura 28. Li Qun (1912–2012)
Portrait of Lu Xun, 1936
 Xilogravura, 12,2 x 10 cm
 Sem informações sobre a localização

Fonte:

<[http://www.artnet.com/WebServices/images/11000041ld0EvGFgONZD3CfDrCWvaHBOckxSD/li-qun-%E9%B2%81%E8%BF%85%E5%83%8F-\(portrait-of-lu-xun\).jpg](http://www.artnet.com/WebServices/images/11000041ld0EvGFgONZD3CfDrCWvaHBOckxSD/li-qun-%E9%B2%81%E8%BF%85%E5%83%8F-(portrait-of-lu-xun).jpg)>. Acesso em: 31 OUT. 2018

O retrato a seguir, feito por Li Yatai em 1974, mostra Lu Xun segurando um cigarro, acompanhado de muitos livros, nas estantes e empilhados em sua mesa. Ao lado do livro aberto, onde repousa a mão direita, podemos ver um outro livro cuja capa contém o rosto de Marx. Apesar do título do retrato ser, inclusive, *Marxism is the most lucid and lively philosophy: a portrait of Lu Xun* [Marxismo é a mais lúcida e vívida filosofia: um retrato de Lu Xun], Lu Xun não era um marxista e, ao que tudo indica, não teve contato com obras clássicas como *O Capital*⁶¹. Lu Xun, no entanto, traduziu textos de teoria marxista da arte como Anatoly Lunacharsky⁶² e Georgi Plekhanov⁶³, entre outros (ANDREWS, 1998, p. 215).

⁶¹ Fonte da informação: <<https://www.thechinastory.org/2013/04/lu-xuns-afterlives/>>. Acesso em: 01 NOV. 2018

⁶² Anatoli Vasilevitch Lunatcharski (1875–1933) foi um dramaturgo, crítico literário e político ligado aos bolcheviques durante a Revolução Russa de 1917. Promoveu políticas públicas revolucionárias para a educação, ao mesmo tempo em que esteve envolvido com a censura no estado soviético. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Anat%C3%B3li_Lunatcharski>. Acesso em: 01 NOV. 2018

⁶³ Georgi Valentinovitch Plekhanov (1856–1918), revolucionário e teórico marxista russo, foi um dos fundadores do movimento social-democrata na Rússia. Perseguido político, viveu na Suíça. Mais tarde, de volta ao país natal

Um aspecto interessante desse retrato é o quadro ao fundo, ao lado da estante, em que é possível observar a obra *Ataque*, do ciclo *A Guerra dos Camponeses* (1903–1908), de Käthe Kollwitz, mostrando, assim, a importância da artista alemã sobre o escritor.



Figura 29. Li Yitai (1944)

Marxism is the most lucid and lively philosophy: a portrait of Lu Xun, 1974

Sem informações sobre a técnica e dimensões

Museum of Contemporary Art of China Art Academy, Hangzhou Shi, China

Fonte:

<https://artsandculture.google.com/asset/marxism-is-the-most-lucid-and-lively-philosophy-a-portrait-of-lu-xun-%E9%B2%81%E8%BF%85-%E9%A9%AC%E5%85%8B%E6%80%9D%E4%B8%BB%E4%B9%89%E6%98%AF%E6%9C%80%E6%98%8E%E5%BF%AB%E7%9A%84%E5%93%B2%E5%AD%A6/OwEVMS7Dx_jeKw>. Acesso em: 31 OUT. 2018

após a Revolução de 1917, foi opositor do regime soviético.
<https://pt.wikipedia.org/wiki/Gueorgui_Plekhanov>. Acesso em: 01 NOV. 2018



Figura 30. *Marxism is the most lucid and lively philosophy: a portrait of Lu Xun* (detalhe 1)



Figura 31. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)
Ataque (ciclo *A Guerra dos Camponeses*), 1903–1908
 Gravura em água-forte e água-tinta, 50,7 x 59,2 cm
 Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha
 Fonte:

<http://2.bp.blogspot.com/-s2D5DrObhDQ/UGsCXCnPS9I/AAAAAAAAARz4/o17W_aRxAfg/s640/K%C3%A4the+Kollwitz+Losbruch+1903+Radierung+50,7+x+59,2+cm.jpg>. Acesso em: 02 NOV. 2018



Figura 32. *Marxism is the most lucid and lively philosophy: a portrait of Lu Xun* (detalhe 2)

Lu Xun também foi retratado posteriormente, como se vê na obra a seguir, datada da década de 1980. Aqui, o escritor é retratado de perfil em meio a chamas. Mais uma vez, no alto à esquerda, há uma referência à obra de Kollwitz, a mesma citada no retrato anterior. Além dela, há uma série de quadros ou livros e pessoas ao redor de Lu Xun.



Figura 33. Zhang Wangqing (1941)
The Fire of Truth (portrait of Lu Xun), 1981
 Xilogravura, sem informações sobre as dimensões
 British Museum, Londres, Inglaterra

Fonte: Catálogo *The Printed Image in China: From the 8th to the 21st centuries*, 2010, p. 23

Lu Xun viveu num contexto tumultuoso em meio a novas ideias políticas, sociais e culturais. Segundo Corban (2015), muitas figuras educacionais e políticas importantes da época concordam que a origem da fraqueza chinesa era a ideologia confucionista. Alguns reformadores, como Chen Duxiu⁶⁴, acreditavam que a modernização passava pela rejeição da cultura tradicional e adoção de ideias ocidentais, da tecnologia e ciência, à literatura e formas artísticas.

Segundo Andrews (1998) Lu Xun foi indicado em 1912 pelo ministro da educação Cai Yuanpei, para encabeçar a pasta das artes, cultura e ciências. No seu mandato, foi responsável pelo desenvolvimento de museus, livrarias, galerias, exposições, literatura, teatro e preservação dos monumentos antigos (ANDREWS, 1998, p. 213).

De acordo com Andrews (1998), em uma série de conferências feitas por ele em 1912, propôs um programa para disseminar a arte na população através de instituições públicas, como museus, casas de música, teatros e monumentos históricos. Lu Xun permaneceu em Beijing até 1926, quando uma disputa no Ministério da Educação o afastou, levando-o a dar aulas primeiro em Xiamen, Província de Fujian e depois em Guangzhou, província de

⁶⁴ Chen Duxiu (1879–1942) foi um educador, filósofo e escritor. Foi coordenador do Departamento de Letras da Universidade de Beijing e um dos fundadores do Partido Comunista Chinês.

Guangdong (Cantão). No outono de 1927, a repressão brutal do governo nacionalista com simpatizantes comunistas levou à morte de um aluno de Lu Xun, e isso o impeliu a ir para Shanghai.

Entre os anos 1920 e 1930, Lu Xun teve como uma de suas missões a promoção da arte europeia, particularmente a que lidava com problemas sociais e políticos semelhantes aos que aconteciam na China. Ele organizou muitos eventos para artistas jovens para que pudessem ter a oportunidade de ver sua coleção de gravuras europeias e ouvir sua opinião sobre a eficácia em potencial dessa forma de arte na sociedade chinesa (ANDREWS, 1998, p. 214).

Segundo Tillman (2003), no século XX, a xilogravura ganhou proeminência como um meio especificamente moderno, que falava diretamente com as audiências contemporâneas. A técnica permitia que as obras fossem facilmente reproduzida e distribuída entre diversas classes. Além disso, a xilogravura ganhou conotação política radical na Europa, e muitos gravadores também eram de esquerda. Lu Xun apreciava tanto a riqueza das gravuras nacionais e a natureza política e criativa da gravura, o que o motivou a introduzir o meio e novas técnicas na China (TILLMAN, 2003, p. 101).

Andrews (1998) coloca que muito embora a técnica tenha sido inventada na China, ao menos mil anos antes do movimento da gravura moderna, muitos de seus praticantes a consideram Ocidental e Moderna: “Li Hua, escrevendo sobre o movimento seis décadas depois, ainda sustenta que a gravura ‘criativa’ não existia na China até o século XX” (ANDREWS, 1998, p. 213)⁶⁵.

A mesma autora diz que nos anos 1880, enquanto artistas chineses estavam experimentando a litografia para reproduzir suas imagens jornalísticas monocromáticas, muitos jornais japoneses continuavam a encomendar imagens fotográficas xilogravadas, principalmente porque sua cor era superior às litografias contemporâneas. Entre 1895 e 1915, numerosos pintores japoneses que estudaram na Europa retornaram ao país, trazendo não só estilos modernos de pintura a óleo, mas também a consciência do prestígio das gravuras japonesas (*ukiyo-e*) entre os pintores modernos europeus (ANDREWS, 1998, p. 214).

Um movimento semelhante acontece na China. Clunas (2009) aponta que as reformas educacionais da última fase da dinastia Qing ampliaram o ensino das artes e do design, sobretudo nos campos da cerâmica e do têxtil. O objetivo era formar designers para produtos manufaturados que pudessem ser comercializados no mercado internacional (CLUNAS, 2009, p. 201). Tanto a pintura tradicional chinesa quanto a ocidental eram ensinadas nas academias imperiais já nos primeiros anos do século XX, e muitos estudantes foram enviados para a Tokyo School of Fine Arts no Japão nesse período.

⁶⁵ Original: Li Hua, writing sixty years later, still maintained that the "creative" woodcut was not born in China until the twentieth century (ANDREWS, 1998, p. 213).

Clunas (2009) coloca que muitos estudantes trouxeram do Japão não só novas técnicas, mas também um novo vocabulário, incluindo a palavra *meishu* (arte propriamente dita), apropriada do termo japonês *bijutsu* que “descrevia pela primeira vez um conjunto de práticas e instituições que compõem um moderno ‘mundo da arte’” (CLUNAS, 2009, p. 202)⁶⁶.

O artista Li Shutong (1880–1942), um dos primeiros chineses a estudar arte no Japão, voltou a seu país entusiasmado com a técnica, e já em 1912 ele e seus estudantes estavam fazendo suas próprias gravuras (ANDREWS, 1998, p. 214). A influência de Li Shutong no desenvolvimento do design gráfico e da ilustração é marcante na carreira de seus alunos, incluindo Feng Zikai (1898–1975) e Qian Juntao (1906–?), mas aparentemente, a técnica não se afirmou tão rapidamente na comunidade artística chinesa (ANDREWS, 1998, p. 214). Entre os artistas inspirados por Lu Xun e Li Shutong nos anos 1920 e 1930, foram sobretudo os pintores a óleo que se interessaram pela técnica, porque acreditavam que o movimento da gravura era moderno e tinha origem ocidental (ANDREWS, 1998, p. 214).

Se Li Shutong foi o primeiro a promover e exibir gravuras modernas em 1912, foi Lu Xun que reconheceu o potencial efetivo da adaptação da técnica para o contexto chinês, utilizando as gravuras como propaganda e educação de massa para promover mudanças sociais (CORBAN, 2015, p. 3). Segundo Corban (2015):

Lu Xun sempre admirou as gravuras ocidentais de Käthe Kollwitz, Vladimir A. Favorsky, e Frans Masereel e a conexão desses artistas com a sociedade, lutando pela justiça política e descrevendo o sofrimento das massas sob opressão. Lu Xun dizia que essas gravuras não eram apenas capazes de comunicar ideias, mas eram também uma “arte do povo” (CORBAN, 2015, p. 3)⁶⁷.

Desse modo, Lu Xun e artistas como Li Shutong, enxergavam na gravura “um meio ideal e uma nova forma artística de alcançar as massas e expressar a necessidade de uma mudança política e social, bem como uma salvação nacional”⁶⁸. Lu Xun introduziu muitas coisas de fora, como gravuras europeias, organizando exposições nos anos 1930 com a ajuda de seu amigo Uchiyama Kanzô (1885–1959), dono de uma livraria em Shanghai. Em 1928, Lu Xun fundou a *Sociedade Flor da Manhã*⁶⁹ para introduzir literatura e gravuras estrangeiras, incluindo artes gráficas da União Soviética. A *Sociedade Flor da Manhã* publicava uma revista com o mesmo nome, que trazia reproduções de artistas “degenerados”,

⁶⁶ Original: [...] to describe for the first time a collective set of practices and institutions making up a modern “art world” (CLUNAS, 2009, p. 202).

⁶⁷ Original: Lu Xun always admired the Western woodcuts of Käthe Kollwitz, Vladimir A. Favorsky, and Frans Masereel and their link to society, fighting for political justice and depicting suffering masses under oppression. Lu Xun saw that woodcuts were not only capable of communicating ideas, but that they were “a people’s art” (CORBAN, 2015, p. 3).

⁶⁸ Catálogo *The Printed Image in China: From 8th to the 21st Century*, 2010.

⁶⁹ Também comentado por SIMONE (2004).

como Max Pechstein, Oskar Kokoschka, George Grosz, Lyonel Feininger e Käthe Kollwitz (SIMONE, 2004, p. 180).

Além da revista, a *Sociedade Flor da Manhã* promoveu exposições. Andrews (2012) diz que a primeira delas, intitulada *German, Russian and French Woodblock Prints*, em 1930, atraiu mais de 400 visitantes em dois dias (ANDREWS, 2012, p. 82). Em junho de 1932 também organizou a *German Woodcut Exhibition*, na Shanghai German Bookstore, além da *Modern Artist's Woodcut*, que incluía gravuras da Alemanha, da Rússia e do leste europeu.

Importante destacar que nem Lu Xun e nem todos os artistas gravadores faziam parte oficialmente do Partido Comunista, mas simpatizavam com suas ideias, e eram envolvidos com o ativismo de esquerda. A repressão do governo nacionalista aumenta no momento em que o Japão invade a Manchúria em 1931. Corban (2015), citando Sullivan⁷⁰, diz que, como diversos artistas foram perseguidos por seus trabalhos de cunho político, muitos mudaram de nome, reuniram-se em segredo e foram presos (CORBAN, 2015, p. 5).

A *Sociedade Flor da Manhã* teve fim em janeiro de 1931, quando a polícia nacionalista descobriu os encontros secretos e, conseqüentemente, confiscou muitos trabalhos, além de assassinar 23 membros, incluindo 3 dos 5 fundadores: Hu Yebin, Yin Fu e Rou Shi. Em homenagem a Rou Shi (1902–1931), um de seus alunos mais queridos, Lu Xun publicou *O Sacrifício* (1922) de Käthe Kollwitz no primeiro número da revista *Beidou*.

Corban (2015) afirma que, em *Written in the Deep of the Night: On Käthe Kollwitz*, ensaio que acompanhava a gravura de Kollwitz, Lu Xun discute como ele e Rou Shi admiravam o trabalho da artista:

Ele aponta que, para os chineses que não tiveram oportunidade de viajar para o exterior, todas as pessoas brancas parecem bem vestidas, bem alimentadas e levam vidas economicamente confortáveis, mas Kollwitz mostra que “há outros ‘injurados e insultados’ como nós em muitos lugares do mundo, assim como muitos artistas que lamentam, protestam e lutam em nome deles” (Catálogo *Shanghai Modern*, 2004, p. 291 *apud* CORBAN, 2015 p. 6)⁷¹.

Durante a repressão nacionalista em Shanghai em 1931, Lu Xun viveu uma semirreclusão no distrito japonês da cidade, onde passou a criar o Movimento da Gravura Moderna ou Gravura Revolucionária Chinesa. Segundo Corban (2015), a data de início do movimento não é unânime entre pesquisadores, mas muitas fontes apontam como marco o início das oficinas ministradas por Lu Xun e o irmão mais novo de Uchiyama Kanzô,

⁷⁰ Corban (2015) referencia: SULLIVAN, Michael. *Art and Artists of the Twentieth Century China*. Berkeley: University of California, 1996.

⁷¹ Original: He points out that those Chinese people who have not had an opportunity to travel abroad have the idea that all white people are well-dressed, well-fed, and financially secure while Kollwitz shows that “there are others ‘injured and insulted’ like us in many places on the earth, as well as artists who mourn, protest and struggle on their behalf” (Catálogo *Shanghai Modern*, 2004, p. 291 *apud* CORBAN, 2015 p. 6).

Uchiyama Kakechi, entre 17 e 22 de agosto de 1931. Treze estudantes foram recrutados para a classe numa escola japonesa em Shanghai (CORBAN, 2015, p. 6).

De acordo com Andrews (1998), para recrutar estudantes a seu workshop, Lu Xun entrou em contato com a *Eighteen Arts Society*, formada na recém aberta National Hangzhou Arts Academy. Muitos de seus membros eram envolvidos com a Liga da Juventude Comunista e ingressaram na Liga de Escritores de Esquerda em 1931 (ANDREWS, 1998, p. 215). A *Eighteen Arts Society* enviou seis de seus membros, além de dois estudantes da Shanghai Arts College, dois da Shanghai Art Academy, e três da White Goose Western Painting Club, somando 13 estudantes. Jiang Feng e Chen Tiegeng, representavam a White Goose Western Painting Club e a Shanghai Arts College, respectivamente (ANDREWS, 1998, p. 215).

Durante o curso de verão, Lu Xun ministrou aulas sobre a história das gravuras de sua coleção e sobre a prática da gravura em si. O workshop foi homenageado posteriormente por Li Hua na gravura *Lu Xun and Uchiyama Kakechi Conduct a Woodcut Class in Shanghai* (1956). No retrato, cerca de dez alunos, todos homens, olham atentamente para Lu Xun e para Uchiyama Kakechi, em frente a uma lousa. Assim como nos retratos anteriores, esse também cita a obra de Kollwitz, como podemos ver no quadro pendurado à direita, onde aparece a gravura *Afiando a foice*, do ciclo *A Guerra dos Camponeses* (1903–1908) e também nas mãos de um aluno de casaco preto à direita, que segura talvez uma matriz da obra *Pão!* (1924).



Figura 34. Li Hua (1907–1994)

Lu Xun and Uchiyama Kakechi Conduct a Woodcut Class in Shanghai, 1956

Xilogravura, 29,5 x 36 cm

Sem informações sobre a localização

Fonte: <<http://www.artnet.com/artists/li-hua/luxunyu1931nianmukejiangxihui-lu-xun-teaches-UCDhrRrQ9DGaewrX1XN6nw2>>. Acesso em: 14 OUT. 2018



Figura 35. *Lu Xun and Uchiyama Kakechi Conduct a Woodcut Class in Shanghai* (detalhe 1)



Figura 36. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)

Afiando a foice (ciclo *A Guerra dos Camponeses*), 1903–1908

Gravura em água-forte e verniz mole, 29,8 x 29,8 cm

Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Fonte: <http://paintings.culturesite.org/_jpg/Kathe_Kollwitz_Whetting_the_Scythe_23825.jpg>. Acesso em: 02 NOV. 2018



Figura 37. *Lu Xun and Uchiyama Kakechi Conduct a Woodcut Class in Shanghai* (detalhe 2)

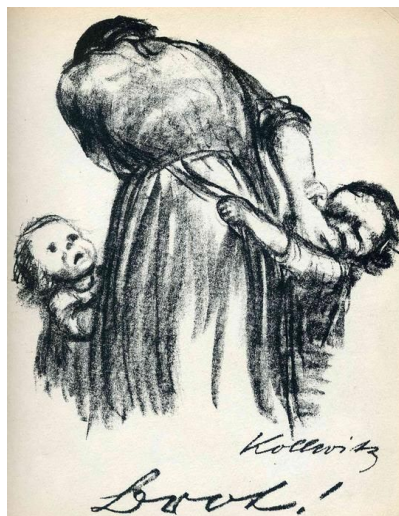


Figura 38. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)

Pão!, 1924

Litografia, 53,8 x 38 cm

Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Estados Unidos

Fonte: <<https://i.pining.com/originals/15/76/e4/1576e45b0b8afd4095a33b1849372067.jpg>>. Acesso em: 02 NOV. 2018

Esse mesmo trabalho de Li Hua serve de inspiração para Gan Zhenglun (1937) que em 1981, ou seja, cinquenta anos após o workshop, retrata Lu Xun e Uchiyama Kakechi à semelhança da obra de Li Hua. Além das linhas verticais das tábuas do chão, que criam a perspectiva na obra, Gan Zhenglun retrata Lu Xun, de avental, e Uchiyama Kakechi, de terno e óculos, em frente à lousa.



Figura 39. Gan Zhenglun (1937)
Lu Xun and Uchiyama at the Woodblock-Printing Class, 1981
Xilogravura colorida em papel, 91,5 x 56 cm
British Museum, Londres, Inglaterra

Fonte: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/77150>>. Acesso em: 01 NOV. 2018

Após o ataque japonês na Manchúria em 1931, muitos artistas manifestaram sua raiva e frustração sobre a passividade do governo nacionalista em suas gravuras. Uma importante obra sobre o tema foi feita pelo artista Jiang Feng, *Kill the Resisters* (1931), e retrata os

membros do exército nacional reprimindo manifestantes (CORBAN, 2015, p. 7). No alto do canto esquerdo, podemos observar o ícone do sol, símbolo dos nacionalistas.



Figura 40. Jiang Feng (1910–1983)
Kill the Resisters, 1931
 Xilogravura, 14 x 17,7 cm
 Museu Nacional de Art, Beijing, China

Fonte:

<<http://artinprint.org/article/new-woodcut-no-name-group-resistance-medium-message-20th-century-china/>>.

Acesso em: 14 OUT. 2018

Após as instalações da *Eighteen Arts Society* serem destruídas em Shanghai por um bombardeio japonês em 1932, a organização foi sucedida rapidamente por vários outros clubes, apesar da repressão anti-esquerda movida pelas autoridades nacionalistas. A *Eighteen Arts Society* foi sucedida pela *Spring Earth Painting Research Center*, também chamada apenas de *Spring Earth Society*.

Em 1932 a *Spring Earth Society* exibiu a gravura *To the front!* (1932) de Hu Yichuan. Hu era aluno de Lu Xun e também organizador da extinta *Eighteenth Art society*. A exposição contava com trabalhos a óleo, *cartoons*, guaches e xilogravuras, assim como cerca de cinquenta gravuras alemãs da coleção de Lu Xun. Logo após a exposição, membros da *Spring Earth Society*, como Jiang Feng e o poeta Ai Qing foram presos; gravuras e outros materiais foram apreendidos como evidências de subversão (ANDREWS, 1998, p. 216).



Figura 41. Hu Yichuan (1910–2000)
To the Front!, 1932
 Xilogravura, 23,2 x 30,5 cm
 Lu Xun Memorial, Shanghai, China
 Fonte:

<<http://artinprint.org/article/new-woodcut-no-name-group-resistance-medium-message-20th-century-china/>>.
 Acesso em: 14 OUT. 2018

Muitos clubes sucumbiam por problemas financeiros e políticos, mas logo eram sucedidos por outros. Os relatos de prisão, apreensão de gravuras e censura de revistas são frequentes na literatura sobre o assunto. A seguir, apresento duas tabelas, a fim de sistematizar as informações coletadas sobre estes grupos. A primeira tabela lista alguns dos clubes de gravura, ordenados a partir do ano de sua fundação; já a segunda mostra alguns dos artistas envolvidos nesses clubes, elencados de acordo com o ano de nascimento. As informações contidas em ambas as tabelas foram obtidas em Andrews (1998) e no catálogo *The Printed Image in China: From the 8th to the 21st centuries* (2010). Ressalto que os clubes e os artistas mencionados não são os únicos existentes, mas sim alguns referenciados pela bibliografia encontrada sobre o assunto. Destaco, ainda, que muitos destes clubes tiveram apoio financeiro e intelectual por parte de Lu Xun.

Ainda, com relação às tabelas, na primeira é possível perceber a relação entre os grupos, já que artistas como Jiang Feng (1910–1983) estiveram envolvidos em mais de um deles, e também a repressão sofrida em função de suas atividades. Na segunda tabela, destaco a formação artística dos gravadores (ligados a escolas de arte ou não), bem como a ligação desses artistas com os clubes de gravura.

Grupo de Gravura	Informações
<i>Eighteen Arts Society</i>	Formada na National Hangzhou Arts Academy em 1930. Um de seus organizadores foi Hu Yichuan (1910–2000), autor de <i>To the front!</i> (1932). Seis de seus membros participaram do workshop promovido por Lu Xun entre 17 e 22 de agosto de 1931. Suas instalações em Shanghai foram destruídas por um bombardeio japonês em 1932.
<i>Spring Earth Painting Research Center</i> ou <i>Spring Earth Society</i>	Sucessora da <i>Eighteen Arts Society</i> a partir de 1932. No mesmo ano promoveu uma exposição com trabalhos a óleo, cartoons, guaches e xilogravuras e cerca de cinquenta gravuras alemãs da coleção de Lu Xun. Após a exposição, alguns de seus membros como Jiang Feng (1910–1983) e o poeta Ai Qing (?) foram presos.
<i>Nameless Woodcut Society</i>	Formada em 1933 por Liu Xian (1915–1990) e Huang Xinbo (1915–1980). Publicou uma antologia em 1934 intitulada <i>Nameless Woodcut Selection</i> ; no prefácio comenta-se sobre a <i>MK Society</i> , a <i>Wooden Bell Woodcut Society</i> e a <i>Wildfire Woodcut Research Society</i> , grupos que tiveram curta duração devido a repressão política. No prefácio perguntam: “Essa gravura não pode ser estudada? Por quê?”.
<i>Wild Wind Painting Association</i>	Também formada em 1933, dela fizeram parte artistas como Chen Tiegeng, Chen Yanqiao e He Baitao. Foi responsável pela publicação da revista <i>Woodblock Prints</i> , que contou com apenas duas edições e mais tarde proibida pelas autoridades.
<i>Society Research on Modern Creative Prints</i> ou <i>Modern Woodcut Society</i> ou <i>Modern Prints Society</i>	Um dos grupos mais produtivos na década de 1930, foi formada na Guangzhou Municipal School of Fine Arts e teve duração de 1934 a 1938. Um de seus expoentes foi Li Hua (1907–1994). Além da correspondência com Lu Xun, a <i>Modern Woodcut Society</i> publicou 18 números da revista <i>Modern Woodcut</i> (ou <i>Modern Prints</i>) entre 1934 e 1936 e, a partir de 1936, a revista chamada <i>Woodcut World</i> . Coordenou a <i>Segunda Exposição Itinerante de Gravura</i> em 1936.
<i>Steel Horse Print Society</i>	Formada em Shanghai por artistas como Jiang Feng e Wo Zha. A sociedade publicou três edições de um periódico feito à mão chamado <i>Steel Horse Woodcuts</i> . Não constam informações sobre o período em atividade.
<i>All-China Woodcut Artist Association for Resistance</i>	Associação de gravadores formada logo após o início da Guerra Sino-Japonesa (1937–1945).

Tabela 1. Grupos de gravura do movimento de gravura moderna chinesa.

Fonte: Andrews (1998).

Artista	Informações
Li Hua (1907–1994)	Um dos artistas mais talentosos do movimento, formou a <i>Modern Prints Society</i> em Guangzhou. Contribuiu como editor e teórico em publicações de grande alcance. Entre suas obras, destaca-se o retrato de Lu Xun com a classe de gravura, assim como de <i>Roar, China!</i> (1936) e a série <i>Raging Tide</i> .
Hu Yichuan (1910–2000)	De uma família fujinesa, cresceu na Indonésia. De volta à China, estudou na Hangzhou West Lake National Arts Academy a partir de 1929, período no qual envolveu-se com a organização da <i>Eighteen Prints Society</i> e também com a Liga da Juventude Comunista e, mais tarde, com a Liga dos Artistas de Esquerda. Foi expulso da academia por suas atividades políticas. É autor de <i>To the front!</i> (1932).
Jiang Feng (1910–1983)	Nasceu em Shanghai. Participou da <i>Eighteen Prints Society</i> e do workshop de Lu Xun em 1931. Seu envolvimento com o movimento de gravura o levou à prisão diversas vezes. Foi professor na Lu Xun Institute of Art and Literature em Yan'an.
Li Qun (1912–2012)	Iniciou sua carreira artística em 1931, ao ingressar na China National Academy of Fine Arts, em Hangzhou. Em 1933 fundou, com outros estudantes a <i>Wooden Bell Woodcut Research Society</i> . Foi professor na Lu Xun Institute of Art and Literature (hoje Lu Xun Academy of Fine Arts) em Yan'an. É autor do retrato de Lu Xun datado de 1936.
Outros artistas mencionados por Andrews (1998):	<p>Chen Tiegeng (1908–1970), participou do workshop de Lu Xun em 1931 e foi membro da <i>Wild Wind Painting Association</i> e da <i>Wild Grain Woodcut Society</i>;</p> <p>Chen Yanqiao (1911–1970), estudante da National Academy of Fine Arts em Hangzhou, foi fundador da <i>Empty Wave Painting Society</i> em 1933 e ajudou Li Hua a organizar a <i>Segunda Exposição Itinerante de Gravura</i> em 1936;</p> <p>Liu Xian (1915–1990) e Huang Xinbo (1915–1980), fundadores da <i>Nameless Woodcut Society</i>;</p> <p>Zhang Wang (1915–1992), fez parte da Liga de Artistas de Esquerda e organizou a <i>MK Society</i>.</p>
Outros artistas mencionados no catálogo <i>The Printed Image in China: from the 8th to the 21st centuries</i> (2010):	<p>Zhang Rui (1909–1990), aluno da Shanghai Fine Arts College;</p> <p>Yang Newei (1912–1982) iniciou na gravura sem treino formal, foi editor de revistas e membro da <i>All-China Woodcut Artist Association for Resistance</i>;</p> <p>Liu Lun (1913–?), estudante da Guangzhou Municipal School of Fine Arts e membro da <i>Modern Prints Society</i>;</p> <p>Luo Gongliu (1916–2004), aluno da National Academy of Fine Arts em Hangzhou e, mais tarde, da Lu Xun Institute of Art and Literature em</p>

	<p>Yan'an;</p> <p>Wang Shuyi (1916–1999), também gravador sem treino formal, fez parte da <i>All-China Woodcut Artist Association for Resistance</i>;</p> <p>Wang Qi (1918–?), estudante da Shanghai Fine Arts College e, mais tarde, da Lu Xun Institute of Art and Literature em Yan'an;</p> <p>Gu Yuan (1919–1996), gravador sem treino formal, ingressou na Lu Xun Institute of Art and Literature em Yan'an em 1938;</p> <p>Huang Yan (1920–1989), gravador sem treino formal com produção a partir da Guerra Sino-Japonesa (1937–1945).</p>
--	---

Tabela 2. Artistas ligados ao movimento de Gravura Moderna e Revolucionária Chinesa.
 Fonte: Andrews (1998) e catálogo *The Printed Image in China: From the 8th to the 21st Centuries* (2010).

O clube mais influente em Guangzhou (cidade da província de Guangdong/Cantão), a *Society Research on Modern Creative Prints*, foi estabelecido em 1934 e continuou a ser bastante ativo até a ocupação japonesa na cidade em 1938. Um de seus organizadores foi Li Hua (1907–1994). Li Hua nasceu em Guangzhou de uma família mercante. Estudou na Guangzhou Municipal Art College e foi influenciado na sua juventude pela Escola de Paris⁷². No final dos anos 1920, com a publicação da coleção de gravuras de Lu Xun, muitos jovens artistas em Guangzhou começaram a estudar gravura. Assim, deixou as pinturas à óleo e foi para Shanghai, o centro do movimento moderno de gravura e da arte moderna em geral. Voltou para dar aulas na escola em que estudou e, aproveitando as liberdades políticas oferecidas entre Macao e Hong Kong, organizou um clube de gravura. Chamada de *Society Research on Modern Creative Prints*, e usualmente referida como *Modern Woodcut Society*, publicou cerca de 18 edições da revista *Modern Woodcut* (ou *Modern Prints*)⁷³ entre 1934 e 1936 (ANDREWS, 1998, p. 218). Em julho de 1934, o grupo começou a se corresponder com Lu Xun. Li Hua perdeu seu posto de professor na Guangzhou Municipal Art College no outono de 1935 por causa de seu envolvimento com o movimento da gravura. Em 1935, ele ajudou a organizar a primeira exposição itinerante de gravura e produziu muitos álbuns, incluindo gravuras policromáticas estilo Picasso, e outro intitulado *The Suburbs in Spring*, com paisagens líricas (ANDREWS, 1998, p. 219).

A *Primeira Exposição Itinerante de Gravura* (First National Traveling Woodcut Exhibition) ficou aberta em Beijing nos seis primeiros meses de 1935 e então viajou para outras cidades, incluindo Shanghai. Apresentou 280 gravuras, muitas das quais enfatizavam temáticas políticas. Apesar do editor do catálogo ter sido preso antes que ele fosse publicado,

⁷² Entre os artistas da chamada Escola de Paris, destacam-se tanto franceses como estrangeiros, tais como: Picasso, Modigliani, Mondrian, Matisse, entre outros.

⁷³ Em algumas fontes como Clunas (2018), a revista é mencionada como *Modern Prints*.

a exposição transcorreu sem maiores interferências e estimulou novas formas de produção de gravuras.

Em abril de 1936, a *Modern Woodcut Society* começou uma nova revista, a *Woodcut World*, editada por Tang Yingwei. O novo periódico era impresso mecanicamente. A *Modern Woodcut Society* debandou em 1938 quando a guerra contra o Japão começou. A terceira exposição itinerante foi promovida com muitas dificuldades.

Uma das gravuras mais comentadas de Li Hua é *Roar, China!*. Tang (2006) nos oferece uma leitura interessante desta gravura, considerada não só obra-prima de Li Hua como também um trabalho representativo da primeira fase da gravura moderna chinesa.



Figura 42. Li Hua (1907–1994)
Roar, China!, 1936
Xilogravura, 23 x 16,5 cm
Memorial Lu Xun, Shanghai, China

Fonte:

<<http://artinprint.org/article/new-woodcut-no-name-group-resistance-medium-message-20th-century-china/>>.

Acesso em: 14 OUT. 2018

A gravura *Roar, China!* (1936) foi publicada em dezembro de 1935 na revista *Modern Prints*, da *Modern Woodcut Society* e exibida na *Segunda Exposição Itinerante de Gravura* (Second National Traveling Woodcut Exhibition), aberta na Livraria Municipal Sun Yat-sen de Guangzhou, em 5 de julho de 1936. De acordo com Tang (2006), participaram da exposição artistas que tinham pouco interesse pelos temas da pintura tradicional chinesa, como pássaros, flores, riachos, montanhas ou por estudos de estúdio convencionais, como nus. Também se afastavam de abstrações e outras idiossincrasias visuais que pudessem associar a muitas das escolas modernistas, e voltavam-se ao realismo. O mesmo autor coloca que: “uma característica marcante da segunda exposição em Guangzhou, comparada com a primeira exposição, foi a fascinação com que a gravura *Roar, China!*, de Li Hua, explorou aspectos temáticos e formais” (TANG, 2006, p. 468)⁷⁴.

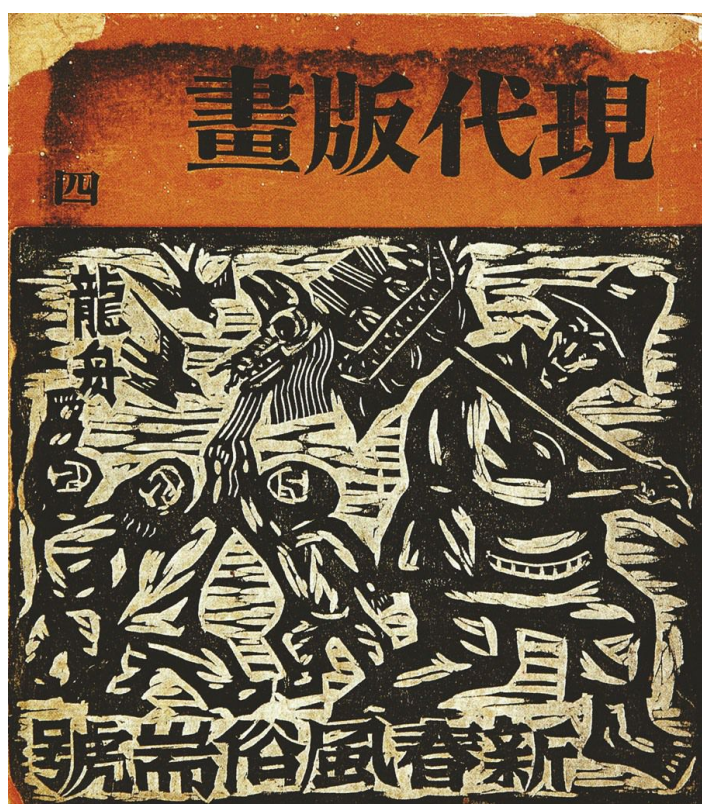


Figura 43. Capa de *Modern Prints*, n° 4, 1935
Sem informações sobre dimensões e localização

Fonte:

<https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/content.gresham.ac.uk/data/binary/2660/2018-02-19_CraigClunas_ChinaWarArtandSalvation1933-49_PP.pdf>. Acesso em: 30 OUT. 2018

⁷⁴ Original: One striking feature of the second exhibition that originated from Guangzhou, compared to the first exhibition, was the fascination with what Li Hua's print *Roar, China!* explored both thematically and formally (TANG, 2006, p. 468).

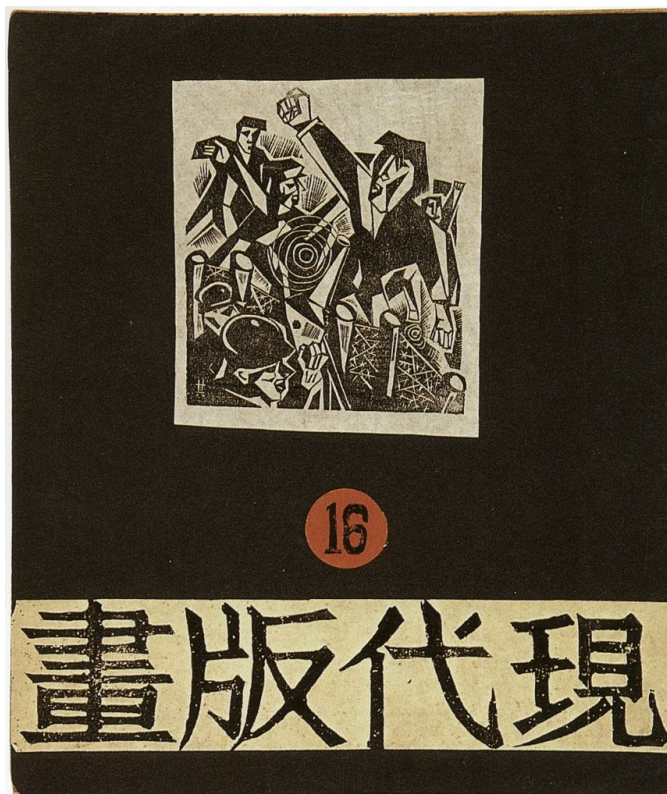


Figura 44. Lai Shaoqi (1915–?)
 Capa de *Modern Prints*, nº 16, 1936
 Xilogravura, 27,5 x 23,5 cm
 Lu Xun Memorial, Shanghai, China

Fonte:

<https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/content.gresham.ac.uk/data/binary/2660/2018-02-19_CraigClunas_ChinaWarArtandSalvation1933-49_PP.pdf>. Acesso em: 30 OUT. 2018

Em *Roar, China!*, o corpo masculino tenso, musculoso e nu, amarrado e vendado, é apresentado a nós na visão frontal. Para Tang (2006):

Ao abandonar as transições tonais para acentuar as linhas pretas irregulares, o artista dá ao corpo restrito uma qualidade translúcida, sugerindo uma força radiante que carrega e eletrifica o corpo físico. Em contraste, a corda que o envolve, cujo peso é sublinhado por pontos e triângulos ordenadamente arranjados, transmite uma imposição de aperto que é tão deliberada quanto impermeável ao indivíduo desesperado (TANG, 2006, p. 470)⁷⁵.

Opondo a parte clara do corpo com o escuro da corda, Li Hua acentua a condição de aperto e estreitamento. Além disso, a presença de um punhal a uma pequena distância do homem adiciona suspense dramático à cena: “Ele pode alcançar a arma? Quem a deixou lá? Como ele vai usá-la? Embora seja impossível resolver tantas questões de uma vez só, elas nos

⁷⁵ Original: By forgoing tonal transitions to accentuate the jagged black lines, the artist gives the constrained body a translucent quality, suggesting a radiating force that charges and electrifies the physical body. In contrast, the encircling rope, its dark weight underscored by neatly arranged dots and triangles, conveys a tightening imposition that is as deliberate as it is impervious to the desperate individual (TANG, 2006, p. 470).

tornam muito conscientes do fato de que o homem aflito não pode ver” (TANG, 2006, p. 470)⁷⁶.

Tang (2006) ainda destaca o contraste entre o aperto horizontal da corda e o corpo vertical e os triângulos formados, acima, pelos ombros e, na parte inferior, pelas pernas e joelhos. “O triângulo ascendente também organiza a nossa visão e exige o reconhecimento da agonia do homem, bem como sua luta desesperada” (TANG, 2006, p. 471/472)⁷⁷. Quando observamos de perto a expressão agonizante, o efeito visual da gravura também muda: “Que o homem é privado de sua visão e, portanto, não é capaz de nos ver ou envolver o nosso olhar agora, o que nos torna mais conscientes de nossa própria posição e experiência como espectadores” (TANG, 2006, p. 472)⁷⁸. Estamos aptos a ouvir o seu clamor e expressar nossa compaixão para tranquilizá-lo, mas não temos escolha a não ser juntar-nos a ele para gritar (TANG, 2006, p. 473). Para Tang, essa dinâmica nos tira do papel de espectador silencioso e nos coloca como espectadores ativos, conectando-nos com o homem não pelo olhar, mas pela soma de um grito.

O imperativo do título, “Grite, China!”, não é uma ordem ao homem dentro do quadro, mas sim a cada espectador presente e futuro. Desse modo, o homem representado não é uma metáfora da China em si, porque, segundo Tang, são as múltiplas vozes e clamores humanos através de sua existência que articulam e afirmam a existência do país (TANG, 2006, p. 473). Assim, Li Hua,

[...] ao dar o nome China à intervenção subjetiva a ser mobilizada por sua obra, [...] expressou imediatamente seu compromisso com a nação como causa e revelou sua concepção do papel de artista. O artista era tanto um agitador quanto um clarividente, alguém cuja missão era despertar a nação (TANG, 2006, p. 473)⁷⁹.

Quando a *Modern Woodcut Society* publicou o primeiro número de *Modern Prints* em dezembro de 1934, Li Hua e seus amigos ofereceram uma breve defesa da arte da gravura. Eles acreditavam que a reprodução mecânica da Europa moderna trouxe uma nova função como valor à gravura, porque a manufatura tradicional não poderia mais satisfazer a demanda. Além disso, a gravura poderia tornar a arte mais acessível na China (TANG, 2006, p. 472).

É interessante observar que, apesar da retórica de que a gravura é um meio “popular”, Clunas (2018) afirma que de fato quase ninguém viu esses trabalhos naquele tempo. Se

⁷⁶ Original: Can he reach the weapon? Who put it there in the first place? How is he going to use it? While it is impossible to resolve such questions at once, they make us keenly aware of the fact that the afflicted individual is not able to see (TANG, 2006, p. 470).

⁷⁷ Original: This central and upward triangle also organizes our view and demands recognition of the man’s agony as well as his desperate fight (TANG, 2006, p. 472).

⁷⁸ Original: That the man is deprived of his vision and is therefore not able to see us or engage our gaze now makes us further aware of our own position and experience as viewers (TANG, 2006, p. 472).

⁷⁹ Original: By giving the name China to the subjective intervention to be mobilized by his artwork, the artist at once expressed his commitment to the nation as a cause, and revealed his conception of the role of an artist. The artist was to be an agitator as much as a clairvoyant, someone whose mandate it was to awaken the nation (TANG, 2006, p. 473).

alguém os viu, foi porque as gravuras circulavam na imprensa diária ilustrada (CLUNAS, 2018, s.p.). Além disso, Lu Xun não era afeito aos meios mecânicos de reprodução, tanto é que o periódico *Modern Prints*, cuja primeira edição teve uma tiragem de 500 cópias, após as críticas de Lu Xun, o periódico passou a ser feito manualmente e, devido a isso, a segunda edição saiu com 50 cópias (CLUNAS, 2018, s.p.).

No final dos anos 1920, início dos 1930, o discurso da expressão individual/gênio deu lugar a um discurso de representação social e da realidade histórica, em parte devido ao movimento de reorientação intelectual encabeçado pelo movimento revolucionário da literatura. O termo *biaoxian* passou a ser usado como sinônimo tanto de expressão como de representação:

O conceito de *biaoxian* tornou-se assim parte de um vocabulário crítico empregado por teóricos da esquerda, como Guo Moruo e Jiang Guangchi, para quem a representação de uma era revolucionária também acelerava sua chegada histórica. Seus contemporâneos liberais-humanistas, representados por artistas e educadores de arte como Lin Fengmian (1900–1991) e Li Puyuan (1901–1956), concordariam que o primeiro objetivo de um movimento artístico era “promover obras de arte que expressam [*biaoxian*] uma consciência social moderna (TANG, 2006, p. 476)⁸⁰.

A representação expressiva determinou, assim, duas características marcantes do movimento de xilogravura durante a década de 1930. Um foi o seu compromisso epistemológico para representar o sub-representado, para reorganizar a ordem visual contemporânea e consciência, trazendo de volta os que tinham sido excluídos ou apagados (TANG, 2006, p. 476/477).

Para Tang (2006), esse compromisso levou a primeira geração de gravadores a popularizar obras com camponeses, mendigos, prisioneiros, puxadores de riquixás, barqueiros, vítimas da fome, refugiados de guerra, trabalhadores industriais, protestantes políticos. Outro compromisso assumido foi o de alcançar e abordar o espectador, exortando o público a se deparar consigo mesmo, numa tentativa de mudar sua própria situação e destino. Foi o desejo explícito dos artistas de transformar o espectador em um sujeito expressivo cuja voz recém adquirida afirma sua subjetividade e agência (TANG, 2006, p. 477). Para Tang, esses dois compromissos fizeram do movimento da gravura um aliado natural da esquerda assim como uma vanguarda revolucionária na arte moderna chinesa (TANG, 2006, p. 478).

Andrews (1998) comenta que, pouco antes do início da Guerra Sino-Japonesa (1937–1945), Chiang Kai-shek foi forçado, numa aliança com senhores de guerra, a cessar a repressão contra as forças de oposição e unir o país na resistência contra os japoneses

⁸⁰ Original: The concept of *biaoxian* thus became part of a critical vocabulary employed by theorists on the left such as Guo Moruo and Jiang Guangchi, for whom to represent the revolutionary age was also proactively to hasten its historical arrival. Their liberal-humanist contemporaries, represented by artists and art educators such as Lin Fengmian (1900–1991) and Li Puyuan (1901–1956), would agree that the first objective of an art movement was to “promote artworks that express [*biaoxian*] a modern social consciousness (TANG, 2006, p. 476).

(ANDREWS, 1998, p. 221). As tropas japonesas, antes concentradas no norte da China, pouco a pouco tomam o sul. A autora diz que:

Após tomar o controle de Nanjing em 12-13 de Dezembro de 1937, as tropas japonesas estupraram, massacraram e saquearam por sete semanas – uma fúria encorajada pelos comandantes como punição à resistência da cidade. O “Estupro de Nanjing” chocou o mundo; como o historiador Jonathan Spence escreveu, esse “período de terror e destruição... deve estar entre os piores episódios da história da guerra moderna” (ANDREWS, 1998, p. 221)⁸¹.

Os ataques de extrema violência comentados por Andrews (1998), que se estenderam por Beijing e Shanghai, ficaram conhecidos como *san guang*, que, nas palavras de Rosana Pinheiro-Machado (2013) é a “prática de matar todas as pessoas, queimar os vilarejos e roubar todas as posses” (PINHEIRO-MACHADO, 2013, p. 115). Rosana Pinheiro-Machado diz que mesmo tantos anos após o incidente, as marcas da invasão ainda são sentidas no país. “No ano de 2005, o Japão, por meio do então primeiro-ministro Koizumi, expediu um pedido oficial de desculpas pelas atrocidades cometidas durante a invasão – ato que foi bem aceito pelo governo chinês, mas não perdoado” (PINHEIRO-MACHADO, 2013, p. 115).

Nesse período de resistência ao Japão, o governo de frente unida entre Nacionalistas e Comunistas, cuja nova capital era Wuhan, coordenou atividades de escritores e artistas contra os invasores (ANDREWS, 1998, p. 221). Desse modo, a Lu Xun Academy of Arts foi estabelecida na base comunista de Yan’an, a fim de treinar jovens artistas em técnicas de propaganda. Importante recordar que Lu Xun havia falecido um ano antes do início da guerra, em 1936; assim, o nome da escola é uma homenagem de seus antigos pupilos.

De modo geral, é interessante observar a presença da gravura como material de mobilização e informação de trabalhadores urbanos e rurais em diferentes partes do mundo no mesmo período, da gravura mexicana aos clubes de gravura no Rio Grande do Sul.

No Brasil, de acordo com Aracy Amaral em *Arte para quê?* (1984), a gravura chinesa nos anos 1950 é “frequentemente focalizada nas revistas culturais de esquerda ‘como arma de combate’” (AMARAL, 2003, p. 177). A revista *Fundamentos*, em edição de fevereiro de 1950, traz um comentário a respeito de um artigo de Israel Epstein publicado no periódico de esquerda *Masses and Mainstream*, destacando o papel dos escritores de Shanghai, “amordaçados” pelo terror de Chiang Kai-shek, na utilização da gravura como “arma de propaganda revolucionária”. O artigo ainda menciona o contista Jou Shi⁸² e sua inspiração nas gravuras de Käthe Kollwitz. Ainda, segundo o artigo, “o efeito exercido por essas gravuras no

⁸¹ Original: After taking control of Nanjing on 12-13 December 1937, Japanese troops raped, massacred, and looted for seven weeks - a rampage that their commanders abetted or condoned as fitting punishment for the city’s resistance. The “Rape of Nanjing” shocked the world; as historian Jonathan Spence has written, this “period of terror and destruction... must rank among the worst in the history of modern warfare” (ANDREWS, 1998, p. 221).

⁸² Curioso observar que nos demais materiais consultados não se encontram referências sobre esse contista.

espírito do povo foi tão forte que de 1932 a 1937 a polícia do Kuomintang passou oficialmente a considerar a nova técnica de arte como inimiga da ordem”⁸³.

A revista *Horizonte*, em 1951, publica um artigo de E. Cary, traduzido por Flamarion Silva, sobre a gravura chinesa. Neste artigo se destaca o papel exercido por intelectuais na promoção da gravura de conteúdo revolucionário, assim como a relação dessa gravura com a tradição chinesa, enfatizando que não está apartada de seu legado. Também menciona-se o contista Jou Chen (sic) e a influência de artistas europeus como Kollwitz e George Grosz.

Por fim, ainda na década de 1930, a gravura chinesa repercute na França, realizando-se uma exposição em Paris no ano de 1934. Na década de 1950, é publicado pela Cercle d’art o livro *Estampes Chinoises Révolutionnaires*, com introdução de Hélène Parmelin. A autora busca enfatizar o caráter popular da gravura, sobretudo na ilustração de contos e romances populares. Para isso, contrapõe com a tradição chinesa, cujos temas agrupavam-se em torno da corte imperial: pássaros, flores, peixes, borboletas, libélulas e lagos adornavam porcelanas e sedas. Ao longos séculos, segundo ela, a pintura perde sua espontaneidade, com a imitação dos mesmos sujeitos e das mesmas formas, com a repetição das mesmas técnicas. Assim, para ela, a gravura cumpria uma missão diferente, na medida em que tematizava o “povo explorado” e as massas camponesas. Hélène Parmelin também destaca a repressão que os artistas sofreram e, apesar disso, seguiam fazendo seus trabalhos na clandestinidade.

3.4 Possíveis aproximações da Gravura Moderna e Revolucionária Chinesa com Käthe Kollwitz

Diante de obras carregadas politicamente, frequentemente se diz que são “panfletárias”, “didáticas” e de pouca qualidade estética. Aracy Amaral, logo nas primeiras páginas do capítulo *O dilema da desfunção da arte*, do livro *Arte para quê?* (1984), comenta que “sempre haverá, é claro, artistas afirmando que preocupar-se com política seria contaminar a qualidade plástica de seu fazer com um objetivo utilitário” (AMARAL, 2003, p. 5). Carlos Scarinci, ao comentar a influência do Taller de Gráfica Popular para o Clube de Gravura de Porto Alegre, afirma que os gravadores do México “esgotaram suas forças no atendimento das demandas circunstanciais da vida política, reftreando a criação artística e a procura de novas formas de expressão, tornando-a mero instrumento de propaganda” (SCARINCI, 1982, p. 86)⁸⁴.

De fato, o uso da gravura, em especial da gravura chinesa, como veiculadora de conteúdo “revolucionário” é enfatizado pelas publicações de esquerda nos anos 1950, e também pelos próprios escritos de Lu Xun, preocupado em promover uma arte capaz de provocar “uma mudança de mentes”. Ou seja, a veiculação de uma mensagem política era sim

⁸³ A arte como arma de combate. In: A NOVA China. Fundamentos, São Paulo, n° 12, Fev. 1950, p. 19. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁸⁴ SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul 1900–1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

importante. Nem por isso parece haver, na gravura moderna chinesa, menor preocupação com questões de ordem formal, tanto é que diversos artistas encontraram em Käthe Kollwitz soluções formais para os temas que almejavam retratar.

As semelhanças formais com as obras de Kollwitz foram um dos motivos que despertaram meu interesse pelo tema da Gravura Moderna ou Gravura Revolucionária Chinesa, e, relacionado ao problema de pesquisa, é objetivo deste trabalho fazer alguns exercícios de análise formal com essas gravuras. Para isso, tenho como inspiração o método exposto por Anne D'Alleva em *How to Write Art History* (2010), assim como o de Sylvan Barnet em *A Short Guide to Write about Art* (2011). Ambos os livros destacam que a análise formal não se resume a uma simples descrição da obra, necessitando, assim, que se faça *inferências* a respeito de seus aspectos visuais, de modo a ligar efeitos a causas e mostrar como o trabalho funciona enquanto obra de arte (BARNET, 2011, p. 66). D'Alleva também reforça a importância de olhar para a obra *mais de uma vez*; longe de ser um conselho óbvio, a autora mostra, com isso, que observar e anotar detalhes do trabalho por alguns minutos, retornando a ele em outro momento, ajuda a formular novas impressões e compará-las com as anteriores. Além disso, D'Alleva recomenda *desenhar* a obra, possibilitando, desse modo, um olhar mais atento a detalhes que talvez passassem despercebidos (D'ALLEVA, 2010, p. 77). Saliento que algumas das aproximações entre as gravuras chinesas e as obras de Kollwitz já foram feitas por Simone (2004), com a diferença de que a autora não trazia a reprodução das obras em questão.

Como dito, muitos gravadores chineses buscam em Käthe Kollwitz soluções formais para suas obras. A semelhança, por exemplo, entre a gravura do artista Zheng Yefu (1909–1972) [fig. 45] e a obra *A Marcha dos Tecelões* [fig. 46], do ciclo *A Revolta dos Tecelões* (1897–1898), de Kollwitz, é notável. A figura do homem que em meio a marcha carrega uma criança nas costas claramente é inspirada na figura feminina que realiza a mesma ação na obra de Kollwitz. Ainda que os traços do artista sejam um tanto rudimentares em comparação com a técnica da artista alemã, percebe-se o esforço em usar a linha como Kollwitz fazia, aproximando-se da pintura tonal: “em pequenos traços, múltipla, interrompida, dispersa ou concentrada para obter um efeito de modulado” (SIMONE, 2004, p. 77).

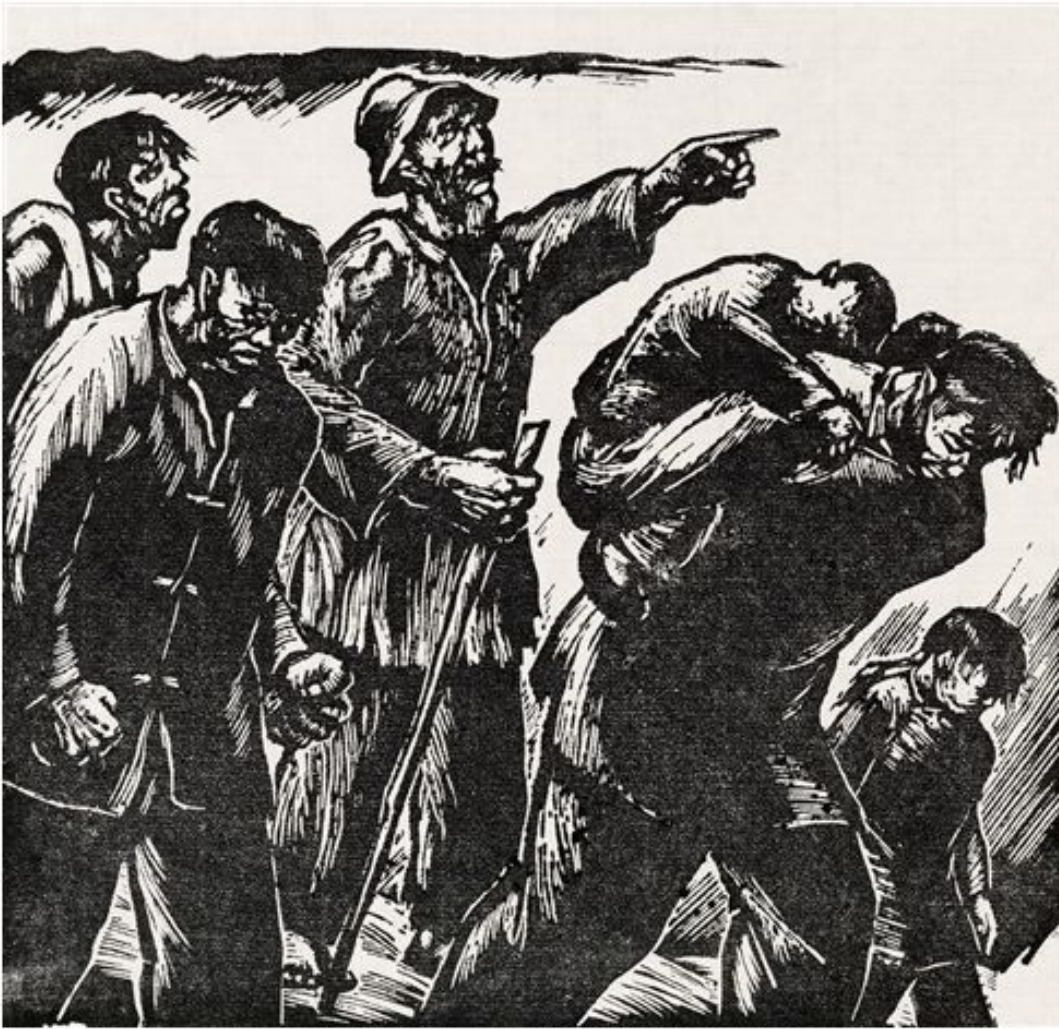


Figura 45. Zheng Yefu (1909–1972)

Trabalhadores, 1941

Xilogravura, 16,7 x 17,6 cm

Sem informações sobre a localização

Fonte: <http://www.artnet.com/artists/zheng-yefu/taowang-5IDnVMuDK7eSccVK04_7oQ2>. Acesso em: 04
OUT. 2018



Figura 46. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)

A Marcha dos Tecelões (ciclo *A Revolta dos Tecelões*), 1897–1898

Gravura em água-forte, 21,6 x 29,5 cm

Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Fonte: <http://ciml.250x.com/archive/events/german/1844_weberaufstand_schlesien/weber_1844_6.jpg>.

Acesso em: 25 SET. 2018

Também podemos destacar da obra de Zheng Yefu o homem mais velho, centralizado na imagem e que parece comandar a marcha. Ele segura uma espécie de cajado e aponta para o sentido em que estão caminhando. Com isso, essa figura parece sintetizar a imagem dos trabalhadores na obra mencionada de Kollwitz, que erguem os punhos e carregam suas ferramentas de trabalho. O gesto de cerrar o punho, que aparece em duas figuras na obra de Kollwitz, se repete na gravura de Zheng Yefu, no homem à esquerda. Ademais, os pés descalços do homem mais velho reforçam a condição de pobreza daquela massa de trabalhadores retratada – detalhe, como outros, que veio à tona durante o exercício de desenhar a obra, sugerido pelo método de D’Alleva.

Além disso, outro aspecto importante a salientar é que, muito embora a gravura seja feita por um artista chinês, há poucos indícios que remetem à sua origem. Não é possível dizer, por exemplo, que os olhos dos trabalhadores retratados sejam tipicamente orientais; pelo contrário, assemelham-se, em seu formato, aos olhos ocidentais. No entanto, um indício interessante da origem chinesa está na vestimenta do homem mais à esquerda, com botões típicos.

A respeito da cópia na obra artística, Rosana Pinheiro-Machado (2013) oferece uma pista ao comentar o episódio do encontro diplomático entre o imperador Qianlong e Lord

Macartney, citado no início deste capítulo, em que o imperador força o diplomata inglês a ajoelhar-se e também despreza os presentes ofertados. Segundo a autora, devido a esse episódio, “a China ficou conhecida como um país que, historicamente, esnobou as coisas de fora” (PINHEIRO-MACHADO, 2013, p. 104). Citando o sinólogo Frank Dikotter, ela explica que, ao mesmo tempo em que os chineses desdenhavam e rejeitavam o que vinha de fora, também possuíam grande admiração. Assim, a China evitava importar itens da Europa não porque não gostava deles, mas sim porque aprenderam a copiar. “Na dinastia Qing, imitação e importação passaram a competir. Logo, não se trata de falta de interesse de produtos estrangeiros, mas de uma rápida apropriação local dos mesmos” (PINHEIRO-MACHADO, 2013, p. 104). A cópia se fez valer para tecidos, painéis de metal, relógios, entre tantos outros itens. “E, assim, Lord Macartney admitiu: ‘os chineses sabem copiar qualquer pintura europeia com uma grande precisão’” (PINHEIRO-MACHADO, 2013, p. 104).

É interessante notar que, ainda que a gravura moderna chinesa, ao voltar seus olhos para as obras europeias, distanciava-se da gravura tradicional em questões temáticas e formais, é pela cópia que mantém um elo com a tradição artística do país.

Mas a cópia na gravura moderna chinesa, como é possível perceber, não é uma imitação direta, mas sim apropriação e síntese. Li Hua, grande admirador de Kollwitz, faz, na obra *In pursuit of Light* [Em busca da Luz] (1936–1944) [fig. 47], clara alusão à obra *Carmagnole* (1901) [fig. 48], de Kollwitz. *Carmagnole*, como dito no capítulo 2, trata da dança dos revoltosos na Revolução Francesa. Na obra de Kollwitz, as pessoas erguem os braços em torno da guilhotina, formando uma espiral humana que sugere movimento à cena. Li Hua utiliza a mesma solução formal em *In pursuit of Light*, em que os corpos aglutinam-se, formando um grande bloco que se inclina para a esquerda. Além dessa linha diagonal, formada pelos corpos, o jogo entre luz e sombra parece formar outra linha diagonal, cortando a primeira em “x”, deixando os corpos na sombra e as mãos e braços na parte mais iluminada.



Figura 47. Li Hua (1907–1994)

In pursuit of Light, 1936–1944

Xilogravura, 15 x 15,2 cm

British Museum, Londres, Inglaterra

Fonte: <<https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/91NngFHnkpL.jpg>>. Acesso em 30 OUT. 2018



Figura 48. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)
Carmagnole, 1901

Gravura em água-forte, ponta seca e esmeril, 58 x 41,4 cm

Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Fonte: <http://www.hammersite.com/hammersiteImages/2002/no3128_lg.jpg>. Acesso em: 02 OUT. 2018

Foi dito ao longo do capítulo que Li Hua foi um dos gravadores mais talentosos do movimento e é possível observar isso na comparação de suas obras com a de seus contemporâneos, como Zheng Yefu, artista do qual não há muitas informações biográficas disponíveis, ou Jiang Feng, autor de *Kill the Resisters* (1931) ou Hu Yichuan, autor de *To the Front!* (1932). O apuro formal de Li Hua pode ser percebido na riqueza de detalhes do panejamento ou mesmo nos detalhes dos corpos retratados – nesta gravura em especial, nas mãos. A partir disso é possível inferir uma preocupação do artista com o realismo, algo que não se observa na gravura de Zheng Yefu, por exemplo.

A admiração de Li Hua por Käthe Kollwitz, demonstrada no retrato do workshop de Lu Xun, através de referências diretas à obra da artista, também está presente na gravura *Struggle* (1946) [fig. 49]. A obra é parte da série *Raging Tide*, e nesta gravura Li Hua retoma *Os aradores* [fig. 50], de Kollwitz, que faz parte do ciclo *A Guerra dos Camponeses* (1903–1908). Recordo que as obras de Kollwitz com temática camponesa tiveram grande

recepção entre os gravadores chineses, visto que boa parte da sociedade chinesa à época era ligada ao campo.

Na obra de Kollwitz, a linha do horizonte é cortada pela linha diagonal formada pelo corpo do camponês. Essa escolha formal na composição é o que evidencia a opressão provocada pelas condições de trabalho: o esforço sub-humano de um corpo trabalhando rente ao solo. A obra de Li Hua também prioriza as linhas diagonais; uma delas, feita não pelos corpos que trabalham, mas sim pelo instrumento de trabalho, corta quase toda a cena. Essa grande linha, onde os corpos oprimidos agrupam-se ao redor, faz um jogo com as outras quatro linhas que formam a paisagem árida e o céu. A verticalidade do corpo do camponês que ampara o arado encontra paralelo com a linha quase vertical do tronco de uma árvore desgalhada – e a vegetação seca reforça a condição de aridez do solo.

Os corpos dos demais trabalhadores, no canto esquerdo, formam um arco de corpos curvados que quase caem no chão. Assim como na obra de Kollwitz, o movimento dos corpos evidencia a opressão das condições de trabalho, mas, ao invés de usar uma linha diagonal, Li Hua opta por essa linha curva. A linha diagonal, também presente na gravura de Kollwitz, aparece na obra de Li Hua como parte do instrumento de trabalho.

Foi apontado, na gravura de Li Hua, o destaque que ele dá às expressões de sofrimento nos rostos dos trabalhadores. Mais uma vez, é possível perceber a preocupação com o realismo, já observado na gravura anterior, pelos detalhes das vestimentas e dos músculos, com atenção às veias que saltam dos braços das figuras, um elemento também observado na obra *Afiando a foice*, também do ciclo *A Guerra dos Camponeses*, de Kollwitz.



Figura 49. Li Hua (1907–1994)
Struggle (ciclo *Raging Tide*), 1946
 Xilogravura, 22,6 x 29,3 cm
 British Museum, Londres, Inglaterra

Fonte:

<<https://web.archive.org/web/20120321235300/http://img1.artron.net/biz/201008/2010081712180230749.jpg>>.

Acesso em: 25 ABR. 2018



Figura 50. KOLLWITZ, Käthe (1867–1945)
Os Aradores (ciclo *A Guerra dos Camponeses*), 1903–1908
 Gravura em água-forte e água-tinta, 31,4 x 45,3 cm

Coleção de Arte do Instituto de Relações Exteriores, Stuttgart, Alemanha

Fonte: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/f7/28/77/f72877cb2a040acf18ab20a9a96e4c10.jpg>>.

Acesso em: 02 OUT. 2018

De acordo com Simone (2004), é na Gravura Moderna ou Gravura Revolucionária Chinesa que, “pela primeira vez na história da arte chinesa, trabalhadores e camponeses tornaram-se tema da representação artística” (SIMONE, 2004, p. 179). Apesar disso, a bibliografia consultada diverge em relação à recepção dessas obras pelas massas trabalhadoras da China, como já exposto por Clunas (2018), ao afirmar que quase ninguém viu esses trabalhos à época – o que difere das informações apresentadas por Andrews (1998 e 2012) com relação ao grande número de visitantes nas exposições de gravuras europeias promovidas por Lu Xun, o que pode significar que havia um público também interessado nas exposições itinerantes dos gravadores chineses.

Também Hung (1997), ao comentar os escritos do artista Gu Yuan (1919–1996) sobre a exposição de suas gravuras em vilas próximas de Yan’an, diz que os camponeses estranharam as sombras nos rostos das figuras, assim como a falta de cores. O autor coloca que “essa nova arte era simplesmente estrangeira demais em sua aparência para ser compreendida pelos expectadores camponeses, acostumados à natureza animada e ornamental da arte popular tradicional” (HUNG, 1997, p. 51)⁸⁵. Desse modo, muito embora a Gravura Moderna ou Gravura Revolucionária Chinesa tenha o mérito do giro temático na arte produzida no país, voltando seu olhar para as classes trabalhadoras, a recepção dessas obras pelas classes retratadas parece ser, ainda, algo a ser melhor compreendido.

⁸⁵ Original: This new art was simply too foreign in appearance to be embraced by peasant viewers, who were accustomed to the lively and ornamental nature of traditional folk art (HUNG, 1997, p. 51).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a motivação inicial para esta pesquisa foi a falta, ao menos em Português, de bibliografia sobre o tema da Gravura Moderna ou Gravura Revolucionária Chinesa, ao longo do trabalho foram levantadas diversas fontes, sobretudo em língua inglesa. Esse levantamento só foi possível através de pequenas alterações nas palavras-chaves: ao invés de buscar um equivalente em inglês para “gravura revolucionária chinesa”, passei a buscar outras variantes, como *chinese woodcut* acompanhadas do nome do escritor Lu Xun; assim, foi possível chegar a esta outra nomenclatura de *Modern Woodcut Movement* e, então, encontrar bibliografia.

Ainda interessa observar o quanto esse levantamento convergiu, sem querer, para uma preocupação que desenvolvi ao longo da graduação, que é a de citar *autorAs*. Quando escolhi o tema, por um momento deixei de lado essa preocupação, já que era preciso encontrar bibliografia sobre o assunto, seja qual fosse. No entanto, surpreendeu-me positivamente a quantidade de pesquisadoras do tema que encontrei e referenciei neste trabalho. Sobre elas, destaco Julia F. Andrews⁸⁶, hoje professora no Departamento de História da Arte da Universidade de Ohio e referência nos estudos sobre arte chinesa. Também foi a primeira norte-americana a conduzir pesquisas na China após o estabelecimento das relações entre o país e os Estados Unidos em 1979. Além dela, outras autoras importantes para este trabalho foram Margareth Tillman⁸⁷, doutora em História Chinesa pela Universidade da Califórnia em 2013 e hoje professora assistente no Departamento de História da Universidade de Purdue; assim como o artigo de Caroline Corban⁸⁸ publicado no *Bowdoin Journal of Art*, da Bowdoin College, também significativo para esta pesquisa.

Entre as brasileiras, foi citada Márcia Schmaltz⁸⁹, falecida em 2018 e que foi professora no Departamento de Português da Universidade de Macau, em Portugal, além de tradutora dos contos de Lu Xun e outros clássicos da literatura chinesa; também citei a antropóloga e cientista social Rosana Pinheiro-Machado⁹⁰, hoje professora visitante na Universidade Federal de Santa Maria, cujo livro *China: passado e presente* (2013) foi importante nesta pesquisa no sentido de elucidar o panorama político-social do período estudado. Também não se pode deixar de mencionar Eliana de Sá Porto de Simone⁹¹, doutora

⁸⁶ <<https://history-of-art.osu.edu/people/andrews.2>>. e <<https://osu.academia.edu/JudyAndrews>>. Acesso em: 13 NOV. 2018

⁸⁷ <https://cla.purdue.edu/facultyStaff/profiles/new/newfaculty-14/Tillman._Margaret.html>. e <<https://purdue.academia.edu/MargaretTillman>>. Acesso em: 13 NOV. 2018

⁸⁸ <<https://independent.academia.edu/CarolineCorban>>. Acesso em: 13 NOV. 2018

⁸⁹ <<https://hojemacau.com.mo/2018/09/10/obito-marcia-schmaltz-academica/>>. e <<https://umac.academia.edu/%E5%AE%89%E7%90%AA%E4%BF%AE%E5%AE%89%E7%90%AA>>. Acesso em: 13 NOV. 2018

⁹⁰ <<http://rosanapinehiromachado.com.br/pt/sobre/>>. Acesso em: 13 NOV. 2018

⁹¹ Orelha do livro *Käthe Kollwitz*. São Paulo: EDUSP, 2004.

em História da Arte pela Universidade de São Paulo e crítica de arte com atuação no Brasil e na Alemanha, onde é professora da Universidade de Heidelberg; seu livro sobre Käthe Kollwitz, publicado em 2004, foi, de certo modo, o “ponta-pé” inicial dessa pesquisa.

Também foram importantes para esta pesquisa: Ruth Price, biógrafa de Agnes Smedley; Doroty Perkins, organizadora da *Encyclopedia of China: History and Culture* (2013); e, claro, Aracy Amaral e Hanna Levy, autoras que já me acompanhavam desde a iniciação científica.

Também, sobre a bibliografia utilizada, cabe destacar uma lacuna: as poucas referências da relação de Agnes Smedley com o movimento da Gravura Moderna ou Gravura Revolucionária Chinesa. A única fonte que a menciona de forma direta é o livro de Eliana Simone; alguns artigos e livros sobre Agnes Smedley até citam de forma breve seu contato com o escritor Lu Xun, mas, por outro lado, os artigos sobre Lu Xun e o movimento da gravura moderna pouco ou nunca mencionam Agnes Smedley. Desse modo, este é um possível desdobramento desta pesquisa, que é o estreitamento a respeito desse contato, já que Smedley parece ter desempenhado um papel significativo na divulgação da obra de Kollwitz entre os chineses.

Ainda sobre os possíveis desdobramentos, aponto como caminho o levantamento das edições das revistas produzidas pela *Sociedade Flor da Manhã* e de outros clubes de gravura chineses desse período, bem como dos possíveis catálogos das exposições itinerantes que foram realizadas. É evidente que por questões de distanciamento geográfico esse levantamento não foi possível nesta pesquisa; também não foram encontradas referências de onde esse material poderia estar, exceto, talvez, pelo Lu Xun Memorial referenciado por Andrews (1998) nas legendas das reproduções das capas da revista *Modern Prints/Modern Woodcut*.

Também como possível desdobramento, destaco as apropriações da figura de Lu Xun pelo Partido Comunista Chinês no período posterior ao da revolução de 1949. Assim como Simone nos apresenta a recepção da obra de Kollwitz nas duas Alemanhas após a Segunda Guerra, seria interessante verificar como Lu Xun foi “lido”, digamos, pelo PCC. Tillman traz algumas pistas sobre isso ao comentar sobre as discussões entre acadêmicos, e também o retrato produzido por Li Yitai (1944) indica possíveis leituras que Lu Xun recebeu posteriormente; desse modo, uma revisão mais aprofundada seria interessante.

Outro desdobramento da pesquisa são os elos e afastamentos dessa produção com a tradição da arte chinesa. Simone ao comentar da mudança temática, e Pinheiro-Machado ao falar da cópia são alguns dos possíveis *insights* sobre isso, carecendo, no entanto, de uma análise de maior fôlego. Essa leitura da tradição da arte chinesa se faz necessária na medida em que estamos habituados a pensar em regimes estéticos dentro de uma tradição ocidental⁹²,

⁹² Ver RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009. Os regimes estéticos aos quais o autor se refere ao longo do texto estão ligados à tradição ocidental, sendo eles: o regime estético, onde a arte é incluída no campo das imagens; o regime poético ou representativo, que a articula

mas é preciso certo cuidado para não tomar os valores da cultura e da arte do Ocidente como universais, buscando a compreensão dos parâmetros que são próprios da cultura que estamos estudando (ainda que o objeto desta pesquisa – a Gravura Moderna e Revolucionária Chinesa – esteja relacionado a influências da arte europeia).

No início desta pesquisa, eu tinha que o período estudado, a República, era um período “pré”-revolucionário, já que antecedia a revolução comunista de 1949. No entanto, ao longo da pesquisa, me dei conta que este já é um período revolucionário, tendo em vista as drásticas mudanças políticas e culturais que ocorrem logo após a queda da dinastia Qing. A busca por outras possibilidades de organização política e o grande questionamento à filosofia confuciana, que dominou a China por cerca de dois mil anos até a queda da dinastia, mostram o quanto esse momento de fato alterou a sociedade chinesa – e, como aponta Rosana Pinheiro-Machado (2013), foi momento inicial de profundas transformações pelas quais o país vai passar ao longo do século XX.

Sobre o movimento literário e artístico que data desse período, e do qual emergiu o movimento de Gravura Moderna ou Gravura Revolucionária Chinesa, é importante destacar o papel exercido por uma certa elite letrada da época. Boa parte dos gravadores envolvidos eram oriundos de universidades de artes chinesas. Ainda que fossem filhos de trabalhadores e tivessem as classes baixas como tema de representação, estavam, inevitavelmente, numa posição que lhes permitia terem contato com outras ideias e questionamentos a respeito da sociedade chinesa.

Por fim, ainda que tratando de culturas tão diversas – a Alemanha de Kollwitz e a China de Lu Xun – é possível perceber que a censura perpassa ambos os espaços e tempos tratados nesta pesquisa, algo não muito distante (guardadas as proporções e características de cada uma) das experiências brasileiras durante o Estado Novo e durante a Ditadura Civil-Empresarial-Militar. Em tempos em que esses momentos parecem nos assombrar, torna-se pertinente retomar e estudar esses períodos, mesmo quando relacionados a realidades e culturas diferentes das de nosso país. Além disso, espero com este trabalho ter contribuído para mostrar outros artistas que se identificaram com Käthe Kollwitz, mostrando assim um outro lado da universalidade e atemporalidade de sua obra.

a arte dentro de uma “ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações”; e o regime estético, que insere a arte num regime específico do sensível, identificando a arte no singular e desobrigando-a de “toda hierarquia de temas, gêneros e artes”. “Pode-se dizer que o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 34).

REFERÊNCIAS

A NOVA China. Fundamentos, São Paulo, n° 12, Fev. 1950, p. 19. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ANDREWS, Julia F. *The Modern Woodcut Movement*. In: *A Century in Crisis: Tradition and Modernity in the Art of Twentieth-Century China*. New York: Guggenheim Museum: Distributed by Harry N. Abrams, 1998, p. 213 a 224. Disponível em: <<https://archive.org/details/centuryincrisism00andr/page/n0>>. Acesso em: 25 ABR. 2018

_____. *The Modern Woodcut Movement*. In: *The Art of Modern China*. Berkeley: University of California Press, 2012, p. 82 a 89. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=Ks0lDQAAQBAJ&pg=PA346&lpg=PA346&dq=the+art+of+modern+china+andrews&source=bl&ots=CFV_-rO2zd&sig=DE_I0KIgbPg9-nnKlk15wjLrFwA&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwi4666MsLPeAhXEipAKHZJxDsc4HhDoATAFegQIBRAB#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 01 NOV. 2018

BARNET, Sylvan. *Analysis: Form and Style*. In: *A short guide to writing about art*. Boston: Pearson, 2011.

CARVALHO, Paulo César. *O encontro de Marx e Heine: política e poesia de mãos dadas contra a exploração*. Esquerda Online, 29 de maio de 2018. Disponível em: <<https://esquerdaonline.com.br/2018/05/29/o-encontro-de-marx-e-heine-politica-e-poesia-de-maos-dadas-contra-a-exploracao/>>. Acesso em 01 OUT. 2018

CARY, E. *A gravura chinesa*. Horizonte, (6) (nova fase 3): 76-7, fev. mar. 1951. Cedido por Andreia Duprat.

CLUNAS, Craig. *Art in China*. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press, 2009.

_____. *China: Art, War and Salvation, 1933-1949*. Gresham College, 2018. Disponível em: <<https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/china-art-war-and-salvation-1933-1949>>. Acesso em: 25 ABR. 2018

CORBAN, Caroline. *Lu Xun (1881–1936) and the Modern Woodcut Movement*. BOWDOIN Journal Of Art, 2015, 20 p. Disponível em: <https://www.academia.edu/13157636/Lu_Xun_1881-1936_and_the_Modern_Woodcut_Movement>. Acesso em: 22 SET. 2018

D'ALLEVA, Anne. *Writing art history essays and papers*. In: *How to Write Art History*. London: Laurence King Publishing, 2010.

ESTAMPES CHINOISES RÉVOLUTIONNAIRES. Introdução de Hélène Parmelin. Paris: Éditions Cercle D'Art, 1951.

FAIRBANK, John King. *A República da China: 1912–1949*. In: *China: uma nova história*. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 239 a 316.

HEINE, Heinrich. *Os tecelões da Silésia*. In: Scheidl et al. *Dois Séculos de História Alemã (Sociedade, Política e Cultura)*. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Ed. Minerva, 1996, p. 123.

Disponível em:

<<http://www3.ilch.uminho.pt/kultur/Heinrich%20Heine%20Schlesische%20Weber.htm>>.

Acesso em: 01 OUT. 2018

HUNG, Chang-tai. *Two Images of Socialism: Woodcuts in Chinese Communist Politics*. In: *Comparative Studies in Society and History*, Volume 39, Issue 1 January 1997, pp. 34-60.

Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/179238?seq=1#page_scan_tab_contents>.

Acesso em: 28 MAR. 2018.

KERR, Douglas. *Agnes Smedley – the Fellow-Traveler's Tales*. In: Kerr, D and Kuehn, J (Eds.), *A Century of Travels in China: Critical Essays on Travel Writing from the 1840s to the 1940s*, p. 163-176. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007.

Disponível em: <<https://hub.hku.hk/bitstream/10722/207469/2/Content.pdf?accept=1>>. Acesso em: 28 MAR. 2018

KOLLWITZ, Käthe. *The Diary and Letters of Kaethe Kollwitz*. Edited by Hans Kollwitz. Translated by Richard and Clara Winston. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1988.

LEVY, Hanna. *Aspectos da arte contemporânea alemã*. In: *Catálogo da Exposição de Arte Condenada pelo III Reich*, Galeria Askanasy, 2015.

MARI, Marcelo. *Estética e Política em Mário Pedrosa (1930–1950)*. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

Disponível em:

<http://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/posgraduacao/defesas/2006_docs/marcelo_mari_doutorado.pdf>. Acesso em: 24 JUL. 2018.

MARX, Karl. *Notas Críticas acerca do artigo: “O Rei da Prússia e a Reforma Social. Por um Prussiano”*. *Vörrwärts!*, No.64, 10 de Agosto de 1844.

Disponível em: <http://ciml.250x.com/archive/events/portuguese/1844_weaver_revolt_portuguese/1844_weavers_revolt_silesia_portuguese.html>. Acesso em: 25 SET. 2018

O JORNAL. Rio de Janeiro: Diários Associados. 14/01/1945, segunda seção, p. 2. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

PEDROSA, Mário. *As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz*. In: ARANTES, Otilia (org.). *Política das Artes – Mário Pedrosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. *A Dinastia Qing (1644-1910/12)*. In: *China: passado e presente: um guia para compreender a sociedade chinesa: China imperial, China moderna e a China no Brasil e o Brasil na China*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2013, p. 95 a 104.

_____. *A Guerra do Ópio*. In: *China: passado e presente: um guia para compreender a sociedade chinesa: China imperial, China moderna e a China no Brasil e o Brasil na China*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2013, p. 105 a 108.

_____. *O Turbulento Século XX*. In: *China: passado e presente: um guia para compreender a sociedade chinesa: China imperial, China moderna e a China no Brasil e o Brasil na China*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2013, p. 111 a 115.

PERKINS, Doroty. *Encyclopedia of China: History and Culture*. Hoboken: Taylor and Francis, 2013. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=KMQeAgAAQBAJ&pg=PA474&lpg=PA474&dq=agnes+smedley+and+lu+hsun+book+of+kathe+kollwitz&source=bl&ots=i7J-C_lolR&sig=liOdnJEEofsN5LejPg62RRQCC98&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwigpcuv9qveAhUCH5AKHfMqD8IQ6AEwBHoECAUQAQ#v=onepage&q=agnes%20smedley%20and%20lu%20hsun%20book%20of%20kathe%20kollwitz&f=false>. Acesso em: 29 OUT. 2018

PRICE, Ruth. *The Lives of Agnes Smedley*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2005. Disponível em: <<https://archive.org/details/livesofagnessmed00pric/page/n0>>. Acesso em: 22 SET. 2018

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROBERTS, J. A. G. *A China Republicana, 1911–1949*. In: *História da China*. Lisboa: Texto & Grafia, 2012, p. 233 a 282.

SCHMALTZ, Márcia. *Lu Xun e a anatomia de um povo*. In: *Cadernos de Literatura em Tradução*, 2015, n. 14, p. 213 a 222. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/97024>>. Acesso em: 16 MAI. 2018

SIMONE, Eliana de Sá Porto de. *Käthe Kollwitz*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

TANG, Xiaobing. *Echoes of Roar, China! On Vision and Voice in Modern Chinese Art*. In: *Positions*, 2006, 14 (2), p. 467 a 494. Disponível em: <https://www.univie.ac.at/Sinologie/repository/seLK430_Interpretationsseminar/tang_vision%20and%20voice.pdf>. Acesso em: 26 ABR. 2018

THE PRINTED IMAGE IN CHINA: from the 8th to the 21st centuries. Catálogo. Curadoria de Clarissa Von Spee. Londres: British Museum Press, 2010.

TILLMAN, Margaret. *The Knife, the Pen, and the Scalpel: Lu Xun in Woodblock Prints*. In: Berkeley Undergraduate Journal, n. 32, 2003, p. 87 a 134. Disponível em: <https://www.academia.edu/3236655/_The_Knife_the_Pen_and_the_Scapel_Lu_Xun_in_Wo_odblock_Prints_>. Acesso em: 22 SET. 2018

WOOD, Paul. *A Alemanha de Weimar*. In: FER, Briony et al. Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A arte no entre-guerras. São Paulo: Cosac Naify, 1998. p. 285-313.

ZHONG, Rui. *Red Star, Blue Eyes: Reexamining American Journalists in Yan'an*. Department of History. Emory College of Arts and Sciences, s.d., s.p. Disponível em: <<http://history.emory.edu/home/documents/endeavors/volume4/Zhong.pdf>>. Acesso em: 28 MAR. 2018

ANEXOS

O livro *Estampes Chinoises Révolutionnaires* (1951) é mencionado pelo psiquiatra, intelectual e comunista Osório César (1895–1979) na edição nº 30 da *Revista Fundamentos*, de Novembro de 1952, onde ele diz que se trata de uma belíssima edição da editora Cercle D'Art “ilustrada com as mais significantes gravuras populares e com uma expressiva introdução de Hélène Parmelin” (*Revista Fundamentos*, nº 30, Novembro de 1952, p. 42). A presente pesquisa começou com a busca por este livro e, dada a dificuldade de encontrá-lo, reproduzo algumas páginas a seguir.



3. - JEN-FENG.

Les Bateliers.



10. - HUANG-IEN.

La soif et la fatigue au champ.



15. - LI-HUA.

L'exode.



38. - JEN-FENG.

La réunion.



43. - LIU-LUN.

La halte de nuit.



44. - LI-HUA.

L'assaut.



45. - JEN-HAN.

Attaque d'une voiture de ravitaillement.