



Experiências de desenraizamento: estudo da coleção Irene Luftig do Museu Judaico de São Paulo

Experiences of Displacement: A study of the Irene Luftig Collection at the Jewish Museum of São Paulo

Beatrice Frudit*

Universidade de São Paulo | São Paulo, Brasil.

beatricefrudit@gmail.com

Resumo: O artigo investiga a trajetória e a obra de Irene Luftig (1907–1987), artista de ascendência judaica, nascida na Alemanha e radicada em São Paulo a partir de 1936. A partir do acervo preservado pelo Museu Judaico de São Paulo — composto por desenhos, xilogravuras, pinturas e colagens —, o texto propõe uma leitura articulada entre obra, biografia e experiência histórica do exílio. Diante da escassez de registros biográficos, a pesquisa toma a produção artística como fonte privilegiada para compreender uma trajetória marcada pelo desenraizamento e pela reconstrução da vida no Brasil. O artigo identifica três núcleos poéticos centrais na obra de Luftig: o envelhecimento e a convivência entre idosos, observado sobretudo em seus desenhos de caráter intimista; a construção da paisagem urbana e o trabalho, tematizados nas xilogravuras realizadas entre as décadas de 1960 e 1970; e, por fim, as imagens de sofrimento social, violência e denúncia, desenvolvidas principalmente em gravuras coloridas e colagens. O estudo evidencia o caráter crítico, socialmente engajado e singular da obra de Irene Luftig, compreendida como um testemunho indireto, porém expressivo, da experiência de uma judia refugiada e de sua sensibilidade diante do sofrimento, anonimato e exclusão.

Palavras-chave: Irene Luftig. Arte gráfica. Museu Judaico de São Paulo.

Abstract: This article examines the trajectory and artistic production of Irene Luftig (1907–1987), an artist of Jewish descent, born in Germany and settled in São Paulo after 1936. Based on the collection preserved at the Jewish Museum of São Paulo — comprising drawings, woodcuts, paintings, and collages — the study proposes an interpretation that articulates artistic practice, biography, and the historical experience of exile. Given the scarcity of biographical records, the research approaches Luftig's oeuvre as a primary source for understanding a life marked by displacement and resettlement in Brazil. The article identifies three main poetic nuclei in her work: aging and elderly coexistence, explored primarily in intimate drawings; the construction of the urban landscape and labor, addressed in woodcuts produced between the 1960s

* Pesquisadora em Artes Visuais. Mestre em Teoria, História e Crítica de Arte pela ECA-USP, bolsista FAPESP.



and 1970s; and images of social suffering, violence, and denunciation, developed especially in her color woodcuts and collages. The article highlights the critical, socially engaged, and singular character of her work, understood as an indirect yet powerful testimony to the experience of a Jewish woman refugee and to her sensitivity toward suffering, anonymity, and exclusion.

Key words: Irene Luftig. Graphic art. Museu Judaico de São Paulo.



Figura 1. Irene Luftig ao lado de uma de suas xilogravuras de 1964 em exposição. Fotografia do arquivo do Museu Judaico de São Paulo (MUJ-SP).

1. A artista

Irene Luftig foi uma artista de ascendência judaica, nascida na Alemanha e radicada em São Paulo. Durante os anos 1950 a 1980, desenvolveu uma prática artística



consistente, especialmente em xilogravura. Sua obra, hoje sob guarda do Museu Judaico de São Paulo, revela um engajamento crítico com a experiência de vida na cidade, abordando temas como a construção urbana, o trabalho, a violência, o sofrimento social e o anonimato. Preservar sua produção oferece um duplo desafio: trata-se de uma obra de circulação restrita, mantida quase inteiramente no âmbito pessoal da artista, e cuja trajetória biográfica permanece rarefeita. A pesquisa que sustenta este artigo¹ foi, assim, orientada por um esforço de entender, a partir da obra deixada por Irene Luftig, a singularidade de uma experiência entrelaçada a um destino histórico mais amplo — o de tantos judeus europeus que, diante do avanço do antissemitismo na década de 1930, buscaram refúgio no Brasil. Dos limites e lacunas inerentes à pesquisa surgiu a possibilidade de refletir sobre como uma biografia e uma obra se interpenetram.

Uma observação de Ruth Tarasantchi,² responsável pela formação do acervo do Museu Judaico de São Paulo, sintetiza o cerne dessa questão: diante da escassez de registros biográficos, “o que nos fala é a sua obra”. A origem da coleção de obras de Irene Luftig evidencia a natureza pessoal da proveniência e a circulação restrita do conjunto: grande parte das obras foi preservada por Lilo Rehfeld, amiga próxima da artista, que as manteve guardadas até doá-las ao então Arquivo Judaico, atual Museu Judaico. Segundo o Rabino Michel Leipziger,³ que conheceu Irene no final de sua vida, essa doação concretizou uma promessa feita à artista, permitindo que sua produção, se antes mais restrita ao âmbito privado, se tornasse então um tipo de patrimônio.

Ainda que rarefeita, a variada documentação guardada pelo Museu permite retratar alguns momentos da trajetória da artista. Juliana Irene Ansbacher nasceu em 1907 na Alemanha, filha de Martin (fal. 1952) e Gertrude Ansbacher (fal. 1953). Em 1936, emigrou para o Brasil, em meio ao endurecimento das políticas antissemitas sob o regime nazista⁴. Estabeleceu-se em São Paulo, onde viveu até sua morte, em 1987.

¹ Este artigo é resultado de uma pesquisa realizada em 2025 no Museu Judaico de São Paulo, no âmbito da segunda edição do edital Tranças da Memória, sob supervisão de Roberta Sundfeld e Linda Derviche Blaj. Deixo registrado meu agradecimento à equipe do acervo, arquivo e biblioteca da instituição: Linda, Roberta, Ruth, Ana Laura, Ana Beatriz, Leonardo, Giovana e Eliane.

² Encontro ocorrido em 16/05/2025 no Museu, em São Paulo.

³ A entrevista com o Rabino Michel Leipziger foi realizada por e-mail e complementada em encontro no MuseXu, em São Paulo, em 26/06/2025.

⁴ Como se sabe, na primeira metade do século, São Paulo tornou-se um dos principais destinos de refugiados judeus que escapavam das perseguições na Europa. A cidade recebeu parte expressiva desse fluxo, concentrando redes comunitárias, instituições de assistência e oportunidades de trabalho que permitiam algum grau de



Parte do que se conhece sobre Irene está ligada à história de seu marido, Roman Luftig, que ocupou uma posição importante na administração comunitária judaica, tendo mantido vínculos com organizações nacionais e internacionais de assistência social [figura 2]. Sua atuação se destaca no Serviço Social de Imigrantes, responsável pela integração de milhares de pessoas nas décadas de 1940 a 1960, e no “Lar dos Velhos”, instituição de residência para idosos localizada no bairro da Vila Mariana, que depois levou o nome de “Lar Golda Meir” e que hoje está integrada ao Hospital Albert Einstein (como Residencial Israelita Albert Einstein).



Figura 2. Roman Luftig em 1960, segurando o diploma que recebeu de Israel Jacobson, diretor da United Hias Service para o Brasil e a América Latina. Fotografia pertencente ao arquivo do MUJ-SP.

Segundo um depoimento de Roman — colhido em 1982 por Cecília Abramczyk no âmbito das pesquisas da Profa. Eva Blay sobre a imigração judaica para São Paulo — o casal se conheceu em 1936, em um hospital em Colônia, onde Irene trabalhava como enfermeira. Casaram-se no mesmo ano, pouco antes de fugirem da Alemanha nazista para a Suécia, e logo em seguida para o Brasil. Foram “despachados” para o Brasil e “descarregados” em Santos, segundo o que ele relatou na entrevista. Nos primeiros anos

recomposição da vida cotidiana. Há muita bibliografia sobre o assunto na biblioteca do Museu; uma das fontes consultadas foi: Blay, 2020.



em São Paulo, Irene teria trabalhado na Maternidade Pró-Matre⁵, garantindo a subsistência do casal enquanto Roman ainda não dominava o português.

Nessa entrevista, Roman apresenta um testemunho cortante e contundente de sua trajetória junto a Irene como refugiados judeus. Nascido em Auschwitz, em 1901, Roman experimentou a perda sucessiva de nacionalidades ao longo das primeiras décadas do século XX, até se naturalizar brasileiro. Ele sublinha que não se considerava “imigrante”, mas sim “refugiado”, destacando o caráter forçado de seu deslocamento. Nesse mesmo depoimento, Roman relatou um episódio em que o casal, ainda sem a documentação própria para residir no Brasil, teve que fugir da pensão em que estavam abrigados, no meio da noite e só com as roupas do corpo. Outro aspecto significativo do depoimento refere-se à decisão do casal de não ter filhos. Segundo Roman, *“quando nos casamos, Irene e eu, ela fez-me prometer que nunca teríamos filhos pois ela não queria que um filho nosso passasse pelo horror que nós vivemos e sofremos. E acho que ela tinha razão...”* A entrevistadora, Abramczyk, descreve-o como “um homem amargurado. Culto, inteligente, desconfiado, agressivo e ranzinza, mas amado por todos os residentes do Lar dos Velhos.”⁶

Os materiais sobre Roman Luftig guardados no arquivo do Museu também permitem ver outra face de sua atuação: além de ter ocupado cargos administrativos, ele se dedicou à pesquisa e escrita de artigos, a partir de diferentes perspectivas, sobre a condição social do idoso em um país em acelerado processo de modernização e ainda marcado por uma população jovem e migrante.⁷ Roman reuniu um amplo conjunto de publicações, guardadas em dossiês, sobre o envelhecimento, os problemas da velhice, a saúde mental e a situação de doentes crônicos. Em uma reportagem do boletim da instituição, chamado “Nosso Lar”, sublinha-se que ele lutou *“contra a segregação e marginalização dos idosos em uma sociedade que é cada vez mais orientada para a glorificação*

⁵ Não foi possível confirmar essa informação.

⁶ A entrevista com Roman Luftig foi gentilmente cedida por Eva Blay em setembro de 2025 para a finalidade de estudo da coleção de Irene Luftig no Museu Judaico de São Paulo.

⁷ Dentre os textos de Roman Luftig conservados no Museu, destacam-se títulos como “Doentes Crônicos: Chamamento para um Esforço Comum”, “O Problema dos Nossos Doentes Crônicos”, “O Problema de Saúde Mental na Comunidade”, “Problemas da Velhice e dos Idosos” e “Um Nursing Home para a Nossa Comunidade”. Outros ensaios de Roman, como “A velhice é uma benção ou um castigo” ou “A nossa atitude perante os idosos, segundo os nossos sábios”, estabelecem também um diálogo com a tradição judaica.



da juventude”⁸. No aniversário de 40 anos do *Lar dos Velhos*, Roman escreveu um artigo em que recorda a história da instituição, ressaltando que, no momento da inauguração, em 1941, ainda não se imaginava que São Paulo se tornaria “o maior centro imigratório da América Latina para os nossos irmãos desenraizados”.

Ainda que centrados na trajetória pública de Roman Luftig, esses materiais também oferecem elementos importantes para retratar algumas informações da biografia de Irene. Ela aparece como trabalhadora fundamental para a sobrevivência inicial do casal no Brasil, além de parceira nas decisões cruciais de sua vida comum, o que permite compreender melhor o ponto de partida biográfico de sua obra artística.

É preciso sublinhar que esse comentário sobre a atuação de Roman não tem por intuito retratar os interesses das obras de Irene na trajetória de seu marido. Nosso intuito é tentar destacar a reflexão particular que a prática dessa artista oferece sobre dramas humanos e sociais de sua época de um plano de fundo de inquietações e compromissos compartilhado, talvez, entre os dois. Se esse horizonte biográfico ajuda a compreender o campo de preocupações que atravessa a obra de Irene Luftig, ele não esclarece, por si só, as circunstâncias de sua realização, tampouco como esses dramas são elaborados no interior de seu trabalho artístico.

2. Estudos em gravura e participação em exposições

Ao que parece, Luftig não manteve uma prática artística regular nas primeiras décadas em São Paulo. Os estudos em gravura — núcleo de obras mais expressivo da coleção —, teriam ocorrido no fim dos anos 1950 e início dos anos 1960. Em uma pequena biografia publicada na imprensa, por ocasião de uma participação em exposição coletiva, afirma ter se dedicado exclusivamente a essa técnica a partir de 1963⁹. Durante os anos 1960 e 1970, Irene expôs algumas dessas obras em salões de gravura, mostras coletivas e uma exposição individual¹⁰.

Sabe-se também que Luftig frequentou um curso de xilogravura que Lívio Abramo ministrava¹¹, até 1959, na Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo, na Praça Roosevelt¹².

Segundo a historiadora da arte Aracy Amaral, Abramo teve um papel decisivo na constituição de uma linguagem da xilogravura moderna na cidade, influenciando toda uma geração: ele teria sido “responsável pela formação de numerosos artistas

⁸ Segundo a biografia “Roman Luftig – 80 anos”, escrita por Arthur Fogel e publicada em dezembro de 1980 no boletim informativo da instituição chamado “Nosso Lar” (n. 37).

⁹ Estado de São Paulo, 1969.

¹⁰ Estas exposições serão descritas adiante no artigo.

¹¹ Estado de São Paulo, 1969.

¹² Sobre o curso, cf.: Abramo, 1983, p. 23.



emergentes nos anos 1950 na capital paulista. Daí pode ser encontrada, por sua influência, a xilogravura entre as técnicas seguidas por essa geração de novos”¹³.

De certo é possível perceber uma afinidade temática entre as gravuras de Luftig e uma parcela importante das obras de Abramo, especialmente com aquelas que revelam um interesse pela relação entre indivíduo e cidade, e pelo trabalho. A orientação social das obras de Abramo parece nortear a forma com que Irene manipula as técnicas de xilogravura. Mas é igualmente notável que Irene desenvolveu uma visada própria a esses temas e que, sobretudo a partir da década de 1970, passou a experimentar com sobreposições de impressões coloridas, um procedimento, ao que parece, ausente na obra de Abramo.

Também há registros de que Luftig estudou xilogravura com uma artista chamada Ana Guerrero Schultz em 1963¹⁴, embora pouco se saiba sobre ela, além de sua participação em salões paulistas entre 1956 e 1960, bem como em mostras nacionais de maior escala.¹⁵ Outra pista significativa da formação de Irene é o vínculo com as redes de cooperação do Núcleo de Gravadores de São Paulo (NUGRASP)¹⁶, fundado no início da década de 1960 por artistas como Hannah Brandt, Leopoldo Raimo e Ernestina Karman, núcleo que mantinha um ateliê no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, prédio da Fundação Bienal de São Paulo no Parque do Ibirapuera¹⁷.

A formação de Irene aponta para condições coletivas de aprendizado e prática, sem vínculo com um ensino formal ou acadêmico, assim como para a sua presença em alguns ambientes da cena paulistana de gravura. Ao que tudo indica, de toda a coleção de obras do Museu Judaico, apenas as gravuras tiveram alguma projeção pública.

¹³ Amaral, 2006, p. 164.

¹⁴ Estado de São Paulo, 1969.

¹⁵ Cf. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

¹⁶ Conforme indica a menção à artista em um convite para uma exposição do grupo em 1970. Cf. a nota de rodapé 1 do artigo: Silva, 2023, p. 615.

¹⁷ Silva, 2023, p. 598.



Figura 3. Irene Luftig. O Poste, 1974. Xilografia sobre papel, 96,5 x 66 cm. MUJ-SP.

Entre 1964 e 1971, Luftig expôs regularmente na Associação Paulista de Belas Artes e participou dos Salões Paulistas (de 1965-1968), onde recebeu medalhas de bronze em diferentes edições. Em 1966, o XV Salão Paulista de Arte Moderna, realizado na Galeria Prestes Maia, exibiu uma gravura pertencente à coleção do Museu chamada “O Poste” [figura 3]. Em 1969, Irene participou de uma exposição coletiva na Galeria de Arte das Folhas¹⁸, ao lado de outras três artistas (dentre elas Hannah Brandt) [figuras 3, 5 e 6]. Essa parece ter sido uma exposição relativamente importante em sua trajetória, visto que foi comentada em diferentes jornais de ampla circulação, como a própria Folha de São Paulo e a Gazeta de São Paulo.

¹⁸ Segundo verbete elaborado pelo Itaú Cultural, “A Galeria de Arte das Folhas (ou da Folha) é criada em 1957 por iniciativa do industrial Isay Leirner (1903-1962), um dos diretores do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), com apoio do Grupo Folha, responsável, entre outros, pelo jornal *Folha de S. Paulo*. (...) [Ficava localizada] no saguão do edifício do jornal, na alameda Barão de Limeira, que marca a inauguração de um espaço dedicado às artes visuais. (...) A galeria começa a funcionar tendo como diretores Isay Leirner e o escritor e crítico de arte José Geraldo Vieira (1897-1977) – atuante na *Folha de S. Paulo* e na revista *Habitat* –, assessorados por um conselho de artistas e críticos (...). Galeria de Artes das Folhas, 2025.



Figuras 4 e 5. Exposição de 1969 na Galeria das Folhas. Fotografias pertencentes ao arquivo do MUJ-SP

Figura 6. As gravadoras Hanna Brandt, Irene Luftig, Lucila Mezzotero e Irma Neumann. *Folha Ilustrada*, 23 de maio de 1969, p. 19.

Nesta ocasião, José Vieira, diretor da Galeria de Arte das Folhas, classificou a obra de Irene como realista, afirmando que em suas “pranchas a figura humana se presta a episódios vivenciais dramáticos do cotidiano heterogêneo”.¹⁹ Além dele, o crítico Geraldo Ferraz, que manteve uma longa relação com Lívio Abramo, elogiou, em uma coluna de jornal, a forma como as obras de Luftig articulam temas ligados à vida urbana à dinâmica de sobreposição e simultaneidade de impressões coloridas:

A exposição de quatro gravadores [sic], por certo, dá uma singular relevância à gráfica, e é o que ocorreu na Galeria das Fôlhas. (...) Irene Luftig parece-nos a mais numerosa, mas certamente é a que chega a uma série de bons resultados, imprimindo às suas composições, sobre temas urbanos, uma alta qualificação de desenho e de seleção formal — mais ainda, vai ao simultâneo, como bem o exemplifica a notável gravura 68. A posposição não é assim gratuita, mas tem uma função, inteligentemente agenciada, pelas tonalidades que se entrosam, harmoniosas e contidas.”²⁰

¹⁹ Vieira, 1969.

²⁰ Estado de São Paulo, 1969, p. 12.



Outro marco que parece ter sido importante na trajetória de Luftig foi a participação na 11ª Bienal de São Paulo (1971), ao que tudo indica, em uma exposição dedicada à gravura nacional,²¹ que contava com artistas modernos e contemporâneos, e que ocorreu em um contexto em que a Bienal buscava contornar o boicote de artistas e o “esvaziamento causado pela conjuntura política”²² do período através de retrospectivas e mostras coletivas.

No ano seguinte, a artista realizou uma exposição individual no Banco Itaú América, reunindo cerca de 40 obras. Na brochura da exposição, o pintor Paulo Chaves sublinhou sua visão singular do espaço urbano²³. No mesmo ano, Irene participou do 13º Salão Paulista de Arte Contemporânea, sediado no Museu de Arte Moderna, e em 1974 exibiu trabalhos na Bienal Nacional. Por fim, sabe-se que Luftig participou, ainda, da mostra coletiva Espaço-Mulher ocorrida em 1982, no I Festival Nacional de Mulheres nas Artes, onde foram reunidas obras de dezenove artistas.²⁴

Uma compreensão mais precisa do lugar ocupado por sua obra exigiria uma investigação mais ampla da cena paulistana da gravura entre as décadas de 1960 e 1980, contexto no qual Irene Luftig se insere de modo ainda parcial e fragmentariamente documentado. No entanto, mesmo entre lacunas documentais, resta inequívoca a orientação social de sua obra: a xilogravura como meio privilegiado para a crítica, denúncia e reflexão sobre a vida moderna e a paisagem urbana, de maneira a se aproximar de uma linhagem moderna de arte realista e comprometida com a representação do sofrimento social.

3. Núcleos poéticos da obra de Irene Luftig

3.1. Envelhecimento: exercícios de observação

A coleção Irene Luftig do Museu Judaico de São Paulo reúne cerca de 80 obras, entre desenhos (aprox. 30), aquarelas e guaches, pinturas a óleo (7), xilogravuras (20) e colagens (14). Trata-se de um conjunto heterogêneo, que permite observar diferentes fases de experimentação técnica e distintos núcleos poéticos na obra da artista.

Os desenhos da coleção somam quase 30 trabalhos. Eles têm como suporte, em sua maioria, o papel jornal, em folhas soltas ou extraídas de cadernos, e contam com uma variedade de materiais: grafite, carvão, nanquim e, em alguns casos, aquarela ou, ainda, pastel branco, que pontua áreas de luz e evidencia o contraste entre sombra e relevo.

²¹ Ver a menção a Irene Luftig no catálogo da 11ª Bienal, p. 218-220.

²² Segundo Mendes (1994).

²³ O Estado De S. Paulo, 1972, p. 17.

²⁴ Cf. menção a Irene Luftig em: Silva, 2023, p. 256.



Figuras 7 a 12. Série de desenhos sem título e sem data de Irene Luftig. Lápis e carvão sobre papel, 37 x 50 cm. MUJ-SP.

Os desenhos se concentram em cenas com pessoas idosas, frequentemente retratadas em momentos de repouso ou introspecção [figuras 7 a 12]. São desenhos de pessoas sentadas, pensativas, dedicadas a gestos cotidianos, como ler ou costurar, ou então



adormecidas; desenhos de figuras de corpo inteiro e retratos, com as figuras vistas mais de perto, de modo a enfatizar certos traços do rosto e o olhar cabisbaixo das figuras. Muitos dos desenhos exploram a figura isolada, enquanto outros reúnem pequenos grupos, reiterando posturas ou repetindo personagens sob ângulos diversos.

A característica mais marcante desse grupo de trabalhos reside no traço rápido e econômico, que privilegia o gesto e a sugestão de formas, em detrimento da descrição minuciosa dos detalhes, dos rostos e do ambiente. O suporte singelo e a notação rápida do desenho sugerem um exercício de observação; uma espécie de diário íntimo, o que pode ajudar a compreender o entorno de Irene, sua vida, sua trajetória pessoal.

Em conjunto, os desenhos apontam para uma prática de observação informal daquelas pessoas retratadas e uma relação convivial com elas, uma vez que não há qualquer formalidade na postura. Ao justapor, em uma mesma folha, diferentes esboços da mesma figura, ou ao retratá-las mais de uma vez em desenhos distintos, a artista explora variações sutis de gesto e expressão, sugerindo um interesse que parece combinar o estudo fisionômico com a vontade de registro da memória, de reconstituição subjetiva de presenças e gestos.

Mais de um desenho repete este mesmo tema: pessoas acamadas, observadas por uma segunda personagem sentada, em atitude pensativa [figura 8, 9 e 10]. Embora muito econômicos em detalhes e na descrição do ambiente, este grupo de desenhos à nanquim transmite uma dinâmica psicológica entre as personagens. As manchas aguadas gravitam em torno das figuras, lançando uma sombra grave sobre elas. Em um deles, a figura, de rosto muito magro, com sombras profundas em torno dos olhos, adquire um aspecto cadavérico [figura 11]. Na convivência lado a lado de sentimentos de intimidade, cuidado e preocupação, vida e morte estão comprimidas uma na outra. Os desenhos retratam uma espécie de luto em vida, que é também resiliência silenciosa.



Figura 8. Irene Luftig. [Sem título], [sem data]. Nanquim e aquarela sobre papel, 15,5 x 23 cm. MUJ-SP.



Figura 9. Irene Luftig. [Sem título], [sem data]. Nanquim e aquarela sobre papel, 17 x 14 cm. MUJ-SP.



Figura 10. Irene Luftig. [Sem título], [sem data]. Nanquim e aquarela sobre papel, 17 x 14 cm. MUJ-SP.

Figura 11. Irene Luftig. [Sem título], [sem data]. Nanquim sobre papel, 23 x 31 cm. MUJ-SP.

São desenhos marcados por uma densidade dramática, alcançada no modo como Irene Luftig constrói zonas de adensamento dos traços, sombreados e hachuras: o rosto das figuras costuma ser o ponto de maior adensamento gráfico, resultado da sobreposição de hachuras, manchas e aguadas de nanquim. As mãos, assim como os rostos, são outro ponto de atenção: por vezes largamente esboçadas, ampliadas ou apenas insinuadas por traços rápidos, contribuem para a expressividade das imagens.

Essa espécie de inacabamento do desenho — contornos que se abrem, manchas que se sobrepõem aos traços, tornando-os indistintos — reforça a impressão de que se trata de desenhos de observação.

A ausência de datas nos desenhos dificulta situá-los com certeza em uma cronologia da artista, mas é possível aventar a hipótese de que tenham sido feitos a partir da vivência da artista no “Lar dos Velhos”, onde residiu no último ano de sua vida. Segundo o que relatou o Rabino Michel Leipziger em entrevista, a mudança ocorreu junto a Roman, quando o casal já não tinha condições de manter uma vida independente. Do ponto de vista pessoal, é lembrada como uma pessoa discreta e retraída, mas debilitada, indicando que, provavelmente, ela não teria mantido uma produção artística no período de residência na instituição. É plausível, entretanto, que Irene tenha frequentado a instituição anteriormente, em razão do vínculo profissional que seu marido, Roman Luftig, entretinha com a instituição, visto que ele trabalhou na administração por muitos anos. Desse modo, os desenhos talvez tenham sido concebidos a partir desse contato, direto ou indireto, com a instituição do “Lar dos Velhos”, dialogando com experiências vividas naquele espaço.



Pensar as obras de Irene à luz de seus entrelaçamentos possíveis com essa instituição leva a perceber que a artista se engajou profundamente em uma reflexão sobre o envelhecimento, a solidão e os laços de convivência entre idosos; permite, assim, olhar para as suas obras como inscritas no tecido de sua vida — ainda que se saiba pouco sobre sua biografia.

Um grupo menor de desenhos da coleção consiste em retratos, de datas espaçadas entre o fim da década de 1950 e meados de 1980. Dentre eles, destaca-se um autorretrato (sem data) feito em guache e aquarela [figura 12]. A artista representa-se a meio-corpo, levemente voltada para a esquerda, com uma expressão séria, marcada pelo franzir sutil da boca e pelo olhar ampliado pelas lentes dos óculos. As sombras são modeladas por aguadas cinzentas que se acumulam sobretudo ao redor dos olhos, sob as maçãs do rosto e no pescoço. Sobre essas camadas, surgem toques de um branco-azulado, aplicados principalmente no lado esquerdo da face e no cabelo, indicando uma luz lateral suave. A roupa é indicada de modo esquemático, com linhas largas e lavadas, contribuindo para manter o foco no rosto. O conjunto evoca, desse modo, o recolhimento algo melancólico da figura e uma certa fragilidade que também se faz presente em seus desenhos de observação.



Figura 12. Irene Luftig. Autorretrato [sem data]. Guache e aquarela sobre papel, 33 x 26 cm. MUJ-SP.

3.2. Construção da paisagem urbana: anonimato e trabalho

O segundo núcleo de obras guardadas pelo Museu Judaico abrange as xilogravuras, realizadas em um período que vai de 1961 a 1975. A cidade é o principal interesse temático dessas obras: construções, andaimes, trabalhadores, cenas de deslocamento e



aglomerações povoam sua produção gráfica, revelando uma relação íntima entre tema, matéria e gesto, própria desse meio.

A xilogravura é uma técnica de impressão em relevo: a artista trabalha diretamente sobre uma matriz de madeira, retirando com goivas as áreas que permanecerão brancas na impressão e preservando em relevo as partes que receberão tinta. Uma vez entintada a matriz, deposita-se o papel sobre sua superfície, realizando-se a pressão — manual ou com prensa — que transfere o desenho para o papel. Trata-se de um processo que exige planejamento das áreas de luz e sombra, mas que também permite variações sensíveis a cada impressão, sobretudo quando a artista explora os veios da madeira como parte ativa do resultado final. É possível perceber isso na série de impressões que levam o título de *Construção n.º 3* — uma de suas composições com andaimes e silhuetas de trabalhadores, tema recorrente em sua produção [figuras 13 e 14]. Ali, a “prova de artista” foi impressa em um estágio anterior às demais impressões, como se pode notar pelo fundo, ainda não inteiramente aberto nesta versão — algo que produz um efeito ruidoso totalmente diferente do que se obtém na prova posterior.

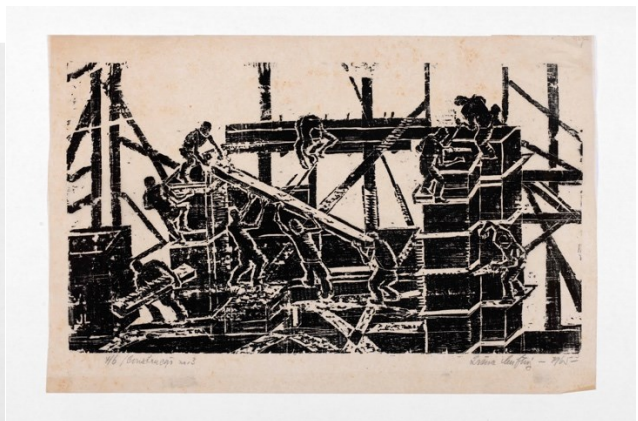


Figura 13. Irene Luftig. *Construção n.º 3*, 1965. Xilografia sobre papel, 28 x 47 cm. MUJ-SP.

Figura 14. Irene Luftig. [*Construção n.º 3*, 1965. Xilografia sobre papel, 28 x 47 cm. MUJ-SP.

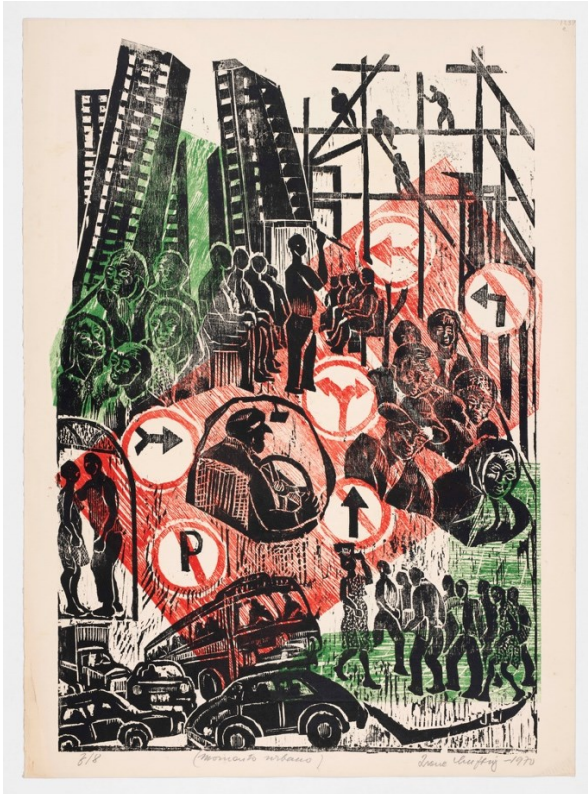


Figura 15. Irene Luftig. Momento urbano, 1970. Xilografia sobre papel, 65 x 48 cm. MUJ-SP.

Figura 16. Irene Luftig. Retorno do trabalho, 1966. Xilografia sobre papel, 70 x 50 cm. MUJ-SP.

Em *Momento urbano* [figura 15], uma xilogravura em três cores de 1966, tem-se uma imagem representativa da presença enfática de temáticas urbanas na obra da artista, aqui desdobrada no tema do deslocamento na cidade, de que a artista também se ocupou em outras obras (como “Retorno do trabalho”, por exemplo [figura 16]). A sobreposição de impressões recria a sensação visual de acúmulo e caos urbano, com multidões de pessoas, carros e placas de sinalização, prédios sobrepostos uns aos outros e altos andaimes. As pequenas silhuetas humanas, que se interpõem às construções, talvez evoquem os frequentes pictogramas que, espalhados pela cidade, sinalizam “homens trabalhando”.

Cumprе mencionar que esse período coincide com um momento de intensa urbanização em São Paulo. Ao longo da década de 1960, a cidade passou por um processo acelerado de verticalização, expansão viária e adensamento populacional, impulsionado pela industrialização e migração. Grandes eixos de circulação foram abertos ou ampliados, bairros periféricos se expandiram sem infraestrutura proporcional e o centro da cidade tornou-se palco de obras constantes, marcadas por andaimes, reformas e demolições. Esse ritmo de transformação produziu contrastes



acentuados entre modernização e precariedade, evidenciando desigualdades sociais que se tornaram cada vez mais visíveis no espaço urbano²⁵.

As xilogravuras de Irene Luftig revelam a atenção da artista a esse processo: registram não apenas a alteração da paisagem da cidade, mas também a diminuta escala humana diante desse processo. Suas obras observam tanto a transformação da paisagem quanto as condições humanas que emergiram dessa modernização, retratando sobretudo o trabalho, a circulação, trabalhadores em filas, vagões e andaimes, e imagens da miséria e da massificação.



Figura 17. Irene Luftig. [Sem título], 1966. Xilografia sobre papel, 29 x 45 cm [01237e]

Em uma gravura de 1966, por exemplo [figura 17], a artista representa o interior de um vagão de transporte coletivo densamente ocupado por passageiros. As figuras, dispostas em sucessivas fileiras de assentos, alternam-se entre pessoas sentadas e algumas em pé, distribuídas ao longo do corredor central. Os rostos e corpos são delineados por incisões brancas que emergem do fundo escuro, criando uma sensação de volume e sugerindo a iluminação lateral que atravessa o espaço pelas janelas. As figuras mais próximas do primeiro plano apresentam traços mais definidos, enquanto aquelas ao fundo tornam-se progressivamente esquemáticas, quase reduzidas a silhuetas, reforçando a profundidade do ambiente. A estrutura geométrica do vagão — marcada por linhas horizontais e verticais que indicam janelas, bancos e suportes

²⁵ Foi consultado o livro: Arruda, 2025.



— remete às imagens de construções urbanas que a artista havia gravado em anos anteriores. A cena compõe um retrato condensado da vida urbana e do cotidiano do transporte público.

Diferentemente dos desenhos, mais intimistas, as xilogravuras olham para o espaço urbano e suas construções vertiginosas, abordando uma experiência de solidão coletiva. Não se trata aqui da solidão na doença ou perante a morte, como ocorria nos desenhos, mas de experiência de solidão entre muitos: o drama do anonimato urbano.

No cenário urbano, o trabalhador se torna parte de uma engrenagem maior, sua identidade se dissolve sob a racionalidade abstrata e implacável do trabalho. Na série de construções [figuras 18 e 19], isso se evidencia no modo como as composições recortam o espaço com uma geometria rigorosa, onde áreas são definidas por estruturas quadriculadas de andaimes, que cercam figuras de trabalhadores, sugerindo repetidas imagens isoladas de figuras despersonalizadas. Ainda que com poucos elementos, a artista consegue sugerir movimento às composições: as silhuetas interpõem-se ao ritmo das linhas verticais, produzindo ruídos que dão impressão de movimento.



Figura 18. Irene Luftig *Construção*, 1964. Xilografia sobre papel, 66 x 48 cm. MUJ-SP.

Figura 19. Irene Luftig. [Sem título], [sem data]. Xilografia sobre papel, 56 x 29 cm. MUJ-SP.



A prática de gravura comprometida com temas sociais permite aproximar as obras de Irene Luftig dos trabalhos de Lívio Abramo, com quem a artista estudou xilogravura, conforme mencionado anteriormente. A partir da década de 1930, os trabalhos de Abramo tiveram uma marcante inclinação para a tematização de injustiças sociais, resultado também do engajamento político do artista.²⁶ É exemplo disso a gravura *Operário*, de 1935 [figura 20], retrato de um trabalhador feito de linhas rígidas e luzes muito nítidas, que produzem uma impressão de dureza; o fundo da cidade, sugerido por finas e precisas incisões na madeira, é tratado de modo sumário, evocando estruturas metálicas, postes, fios elétricos.

É notável como essa trama geométrica muito sintética, presente no fundo de *Operário*, de Abramo, aparece de algum modo também nas gravuras de construções de Irene Luftig, na maneira como esquadrinha o espaço [figura 22]. A artista explora a verticalidade como signo mínimo da paisagem urbana em construção. Embora as obras de Luftig, diferentemente do *Operário*, raramente confirmem foco ao retrato individual, suas obras evidenciam relações temáticas e guardam proximidades formais com as gravuras de Abramo.



Figura 20. Lívio Abramo. *Operário*, 1935. Xilogravura, 19 cm x 19 cm. Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, São Paulo.

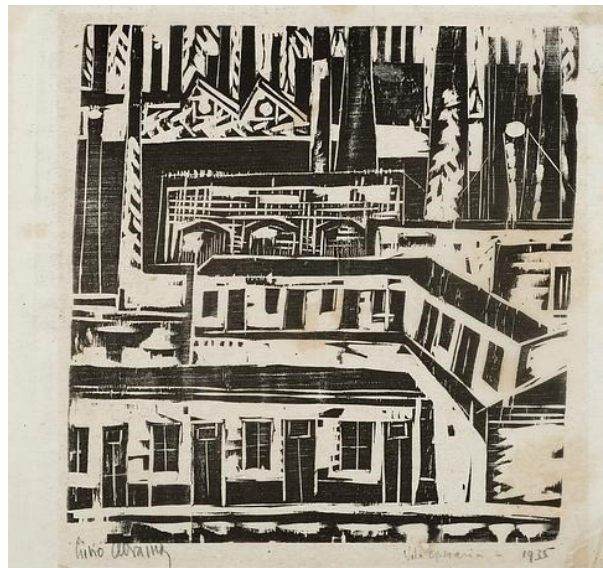


Figura 21. Lívio Abramo. *Vila Operária*, 1935. Xilogravura, 24 cm x 24 cm. Museo Reina Sofia, Madrid.

²⁶ Cf. Verbete do Itaú Cultural: Lívio Abramo, 2025.



Figura 22. Irene Luftig. [Sem título], 1964. Xilografia sobre papel, 48 x 66 cm. MUJ-SP.

3.3. Narrativas do sofrimento social: imagens de denúncia

O terceiro núcleo de obras consiste em uma porção vasta da produção artística de Irene Luftig: as gravuras coloridas, impressões realizadas a partir de múltiplas matrizes. Nessas obras de 1968 a 1975, a artista desenvolve narrativas de maior complexidade formal e temática, abordando temas como a guerra, o desterro, a miséria e o abandono infantil. A sobreposição de matrizes gera composições por vezes violentas, nas quais a denúncia social se articula à força expressiva e material da xilogravura.

Em comparação com as gravuras do início da década de 1960, é possível notar que o uso da cor, resultado da sobreposição de matrizes, vai se tornando mais frequente e complexo nas obras da década de 1970 [figuras 22 a 25]. Nestas xilogravuras, cada cor exige uma matriz distinta: foi impressa uma camada por vez, ajustando a posição do papel para que as imagens coincidissem. Ao combinar duas, três ou mais matrizes, a artista cria sobreposições, transparências e tensões entre planos, articulando o desenho por meio de camadas sucessivas. Nessas obras, Luftig explora com notável liberdade a possibilidade de sobrepor matrizes, ampliando o repertório cromático e temático dos trabalhos, ainda que sempre mantendo em foco a vida urbana, o trabalho e o sofrimento social. De composições mais simples, como as primeiras experiências com duas cores, chega, ao longo da década de 1970, a complexas impressões com quatro ou cinco matrizes.



Figura 22. Irene Luftig. O perigo, 1969 Xilografia sobre papel, 65 x 48 cm. MUJ-SP.
Figura 23. Irene Luftig. Sem título, 1968. Xilografia sobre papel, 66 x 48 cm MUJ-SP.

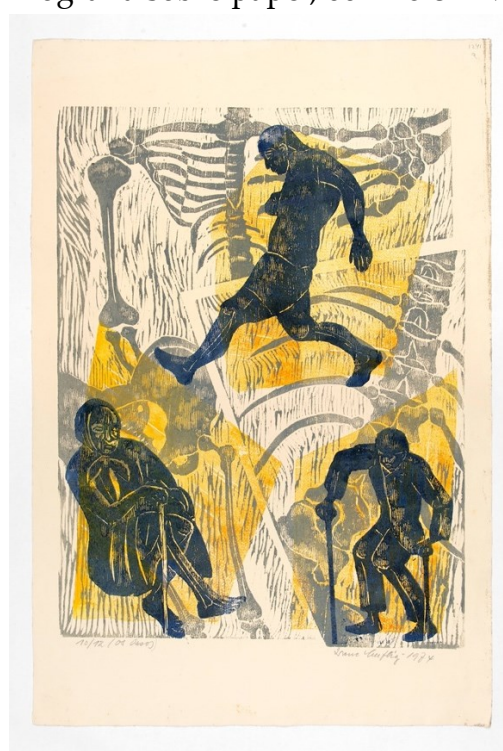


Figura 24. Irene Luftig. Recordações II, 1969. Xilografia sobre papel, 66,3 x 48,4 cm. MUJ-SP.

Figura 25. Irene Luftig. Os ossos, 1974. Xilografia sobre papel, 75 x 52 cm. MUJ-SP.



Em uma gravura de 1970, que aborda o tema da guerra [figura 26], por exemplo, se cria uma articulação significativa entre as figuras e o fundo, constituindo uma imagem cujo impacto depende inteiramente do enquadramento radial que o fundo alaranjado oferece para as figuras de tanques, aviões, paraquedistas, recriando, assim, a sensação visual de uma explosão, que confere dramaticidade à cena. Já em *Direitos humanos* [figura 27], de 1974, a presença do texto, destacado em vermelho — “Direitos humanos, direito à liberdade, à vida, nem servidão nem escravidão” — insere uma dimensão explícita de denúncia, complementada pelas cenas violentas impressas em preto, com pessoas ameaçadas por armas e encarceradas.



Figura 26. Irene Luftig. Sem título, 1970. Xilografia sobre papel, 48 x 66 cm. MUJ-SP.

Figura 27. Irene Luftig. Direitos Humanos, 1974. Xilografia sobre papel, 96,5 x 66 cm. MUJ-SP.

Outra obra impactante de sua produção, que reforça o interesse da artista pela gravura como meio de denúncia social, pertence a Eva Blay²⁷. Segundo a professora, Irene a teria procurado para lhe entregar uma coletânea de recortes variados de jornais que tratavam de temas relacionados aos direitos das mulheres e às violências de gênero. Esse gesto evidencia o interesse de Irene em discussões sobre a condição feminina e direitos das mulheres, um envolvimento que se manifesta também em uma gravura que a artista presenteou a Eva Blay intitulada *Fêmea* [figura 28] — uma imagem impactante de uma mulher grávida recebendo um pontapé no ventre. Para a

²⁷ A entrevista concedida pela Profa. Eva Blay em 15 de agosto de 2025 em sua residência, em São Paulo.

professora, a obra de Irene possui grande importância e força incontestável. “Não tenho dúvida de considerá-la um caso precoce de feminismo no Brasil”.



Figura 28. Irene Luftig. *Fêmea*, 1971. Xilografia, [sem dimensões]. Acervo pessoal de Eva Blay

No final da década de 1970, situando-se, portanto, em uma fase tardia de sua produção, Irene Luftig passa a realizar colagens de grande formato, que podem ser compreendidas como um desenvolvimento dos procedimentos de sobreposição e justaposição explorados nas gravuras coloridas [figuras 29, 30 e 31]. Nestas obras, a artista reúne recortes de papel colorido, fotografias publicitárias, gráficos e palavras extraídas de revistas ilustradas. As composições exploram também os vazios da página, tensionando relações óbvias entre figura e fundo. As imagens e fragmentos de textos são agrupados e organizados de maneira nuclear na página, unificados por um mesmo tema em composições centralizadas. Muitas das colagens apresentam temas relacionados à vida urbana, assim como as gravuras, complementando, por uma via distinta, o mesmo campo da denúncia de crises sociais: o poder, o dinheiro, os refugiados, o consumo, entre outras.

O procedimento de apropriação de imagens dos meios de comunicação jornalísticos ou publicitários distancia-se da marca gestual que se encontra nos desenhos, pinturas e gravuras da artista, pois as colagens são produzidas a partir do deslocamento de figuras de seu contexto original — um procedimento que até então parecia distante das preocupações presentes em seus desenhos ou gravuras, de veio mais expressionista, acrescentando uma nova dimensão à sua obra, mais bem humorada, mas da qual não se descarta a ironia.



Figura 29. Irene Luftig. Homem máquina, 1978. Colagem, 79 x 61 cm. MUJ-SP.

Figura 30. Irene Luftig. Jornais e notícias 1978. Colagem, 79 x 61 cm. MUJ-SP.

Figura 31. Irene Luftig. Liberdade, 1978. Colagem, 79 x 61 cm. MUJ-SP.

Com vistas a uma interpretação

A filósofa Simone Weil, escrevendo na década de 1940 na Europa ocupada pelo nazismo, percebeu uma analogia entre a condição de um refugiado e de um trabalhador fabril. “Num certo sentido”, ela propõe, “eles são imigrantes”. Pois embora geograficamente no mesmo lugar, eles “foram moralmente desenraizados, exilados e readmitidos a título de carne de trabalho”²⁸. Para essa pensadora, haveria, portanto, um paralelo entre o desenraizamento causado pela guerra e pelas deportações massivas da Europa e o desenraizamento social dos operários, produzido pelo isolamento, pelo cansaço, pelo medo e pela sujeição à máquina.

Essa aproximação está em forte ressonância com a obra de Irene Luftig. Ela ilumina o tipo particular de sensibilidade que suas obras apresentam diante do sofrimento que emerge da desintegração de laços comunitários, do anonimato e do desamparo. Os três núcleos poéticos aqui examinados — o envelhecimento, a construção da cidade e o sofrimento social — permitem reconhecer, no conjunto da obra de Irene Luftig, uma poética comum. Os desenhos, voltados para a intimidade silenciosa de relações conviviais e de cuidado, evidenciam um interesse atento para a fragilidade física e resiliência emocional. As xilogravuras deslocam o foco da obra para o espaço urbano e coletivo, abordando o trabalho, a aglomeração, o anonimato e os ritmos impessoais da vida moderna. As gravuras também denunciam as violências que atravessam esses contextos, articulando crítica e experimentação na construção de imagens de guerra, miséria e violação de direitos.

²⁸ Weil, 2022, p. 67.



É impossível saber em que medida a própria condição de refugiada de Irene Luftig teria motivado sua produção artística; contudo, sua obra permite entrever, por meios indiretos, aspectos da experiência pessoal de desenraizamento e reconstrução — um percurso singular que, embora não seja totalmente recuperável, encontra na obra artística um lugar de permanência. Buscando estabelecer mediações pertinentes entre a vida de Irene e a sua obra, a pesquisa levou a reconhecê-las como um testemunho indireto, porém expressivo, da vida de uma mulher que, fugindo do nazismo e da guerra na Europa, encontrou refúgio no Brasil e na arte. A força do trabalho de Irene Luftig reside, enfim, em não apaziguar essa experiência de desenraizamento.

Referências

- ABRAMO, Lívio. Xilogravuras. São Paulo: CCSP, 1983.
- AMARAL, Aracy. Treze gravadores de São Paulo. Em: Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios, v. 3. São Paulo: Editora 34, 2006.
- ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento. Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX. São Paulo: Edusp, 2025.
- BLAY, Eva. O Brasil como destino: raízes da imigração judaica contemporânea para São Paulo. São Paulo: Unesp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2020.
- FOLHA ILUSTRADA. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 maio 1969.
- GALERIA de Artes das Folhas. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicoes/72959-galeria-de-artes-das-folhas>. Acesso em: 24 de novembro de 2025.
- LÍVIO Abramo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/2501-Lívio-abramo>. Acesso em: 01 de dezembro de 2025.
- O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 16 maio 1969.
- O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, 30 maio 1969.
- O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, outubro de 1972, p. 17. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/procura/#!/irene%20luftig/Acervo/acervo//1////> Acesso em 11 de novembro de 2025.
- SILVA, Bruna Fernanda Vieira. Mulher, feminino e feminismo em debate no sistema artístico brasileiro (1960–1982). 2023. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.
- SILVA, Priscilla Perrud. A vida e a morte de uma coleção de gravura: o acervo de Paulo Menten no Núcleo de Gravadores de São Paulo –NUGRASP (1960-1970). MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 7, n. 3, p. 595–615, 2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8673301.



VIEIRA, José. Exposições femininas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 maio 1969.

WEIL, Simone. O enraizamento. Belo Horizonte, 2022.

Recebido em: 02/04/2026.

Aprovado em: 30/04/2026.