

CAMPONESES SEM TERRA: OS RETIRANTES DE RENINA KATZ

LANDLESS PEASANTS: THE RENINA KATZ'S MIGRANTS

João Paulo Ovidio

RESUMO

De 1948 até 1956, a artista plástica Renina Katz se dedicou às artes gráficas, sendo a xilogravura a linguagem escolhida para expressar suas inquietações políticas. A arte foi adotada como uma plataforma, onde era possível se comunicar com as pessoas e denunciar as desigualdades sociais. Entre as várias temáticas abordadas, buscamos analisar neste artigo a série “Camponeses sem terra: os Retirantes”, na qual constituiu uma narrativa sobre o êxodo da população nordestina. Nesse sentido, prezamos em avaliar um recorte específico dentro da ampla fase social. A partir de sua formação artística, e das referências visuais, procuramos compreender as possíveis motivações de sua escolha, bem como a importância desses para o desenvolvimento dos trabalhos. Deseja-se, por fim, discutir a recepção da crítica de arte a partir das exposições da época.

PALAVRAS-CHAVE

Renina Katz; xilogravura; Retirantes; crítica de arte; exposições

ABSTRACT

From 1948 up to 1956, the artist Renina Katz has dedicated herself to the graphic arts, in particular, to the woodcut as a special language to express her political concerns. The art was taken as a platform, whereby it was possible to communicate with people and report social inequalities. In this article, among many possible topics, we've chose to analyze the “Camponeses sem terra: os Retirantes” (Landless Peasants: the Migrants) serie, wherein a narrative about the northeastern populations is constituted. Doing so, we've favoured to evaluate a specific section at this large social period. By her artistic training years and visual references, we sought to understand the possibles motivations and choises, as well its importance to the development of works. Lastly, we aim to discuss the critical reception of her art by past exhibitions.

KEYWORDS

Renina Katz; woodcut; Migrants; art criticism; exhibitions.

Em 1945, Renina Katz iniciou a sua formação artística no Curso de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Poucos meses após seu ingresso, começou a participar ativamente dos movimentos estudantis e a frequentar espaços de discussões sobre cultura e política. Referiu-se diversas vezes ter pertencido a geração pós-guerra, isto é, um período de afirmação ideológica, quando os jovens lutaram em prol da garantia de seus direitos (BITTENCOURT, 2008, p. 14). O engajamento ressoou diretamente em sua atuação profissional, sendo não só uma característica da personalidade, como também da obra gráfica.

Entre os seus professores, mencionou com afeto os nomes de Henrique Cavalleiro e Quirino Campofiorito, especialmente o segundo, devido ao fato de ser um artista moderno comprometido com a renovação do ensino das artes, assim como por sua filiação ao Partido Comunista (PC). Além da docência e produção artística, ele atuou como crítico de arte, função que lhe permitiu tecer comentários e divulgar o trabalho de jovens artistas como Renina Katz. Apesar da importância de ambos em sua formação, referiu-se a outros indivíduos como seus mestres, uma preferência justificável perante sua fatura.

Concomitante ao ensino formal, em 1946, matriculou-se no Curso de Desenho de Propaganda e Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas (FGV). Nesse núcleo de ensino entrou em contato com Axl Leskoschek, de quem recebeu a orientação de xilogravura, e Carlos Oswald, responsável pela disciplina de calcogravura. Atribui ao primeiro o despertar de sua grande paixão pelas artes gráficas (KATZ, 1997, p. 18). Leskoschek era um artista estrangeiro, que após se filiar ao PC precisou se exilar a fim de se proteger da perseguição nazista. Fugiu da Áustria para a Suíça, vindo em seguida para o Brasil, país em que permaneceu durante quase toda a década de 1940. Além do curso referido, manteve um ateliê na Glória, bairro do Rio de Janeiro, onde ministrava aulas particulares. Em virtude da experiência anterior, muitos de seus alunos resolveram frequentar o espaço, e desse modo, aperfeiçoaram-se com o mestre.

Em sua mocidade, observamos a predominância da xilogravura, linguagem escolhida como o seu principal meio de expressão, uma adoção que reforça a importância de Leskoschek. Dedicou-se a figuração de linha didática e igualmente dramática, no contraste do preto-e-branco. Em vista disso, outra referência ímpar foi a artista alemã Käthe Kollwitz, de modo que também é possível identificar a sua contribuição em

Carlos Scliar e Lívio Abramo (SIMONE, 2004, p. 19). Aliás, declarou abertamente como durante um período a considerava um modelo.

Em seus relatos, mencionou ter frequentado o ateliê de Candido Portinari e com ele aprendido o “ofício da pintura”¹. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que atribui importância singular a esse contato, também profere uma crítica ao sistema de ensino acadêmico da ENBA, tornando-se necessário buscar informações acerca das tendências modernas fora da instituição. Portinari foi considerado uma referência para os jovens artistas, tanto devido a afinidade política com a esquerda, como no repertório ideológico de suas pinturas, de temáticas de caráter social (AMARAL, 1984, p. 62). Na entrevista concedida à crítica de arte Leonor Amarante, Renina Katz discorreu da amizade nutrida com o pintor, as conversas sobre arte e o modo como era atencioso com os novos talentos. Em outro momento, descreve-o como “*uma pessoa divertida, mas reclusa; vivia para a pintura*” (BITTENCOURT, 2008, p. 15).

Até então, encontramos somente uma declaração relativa ao fato de ter sido aluna de Georgina de Albuquerque (FINGERMANN, 2006, p. 26). Em um primeiro momento, poderíamos até questionar o motivo de trazer esse nome à tona, entretanto, um episódio onde ambas participaram se mostrará relevante para o seu repertório visual. Trata-se de uma viagem escolar, organizada pela docente da ENBA e a assistente, Maria Dulce Machado, em 1949. Na ocasião, a turma pode entrar em contato direto com a realidade do interior do Brasil. O itinerário abarcou os estados do Espírito Santo, Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, com o retorno pelo Vale do São Francisco. O objetivo era criar um diálogo entre o conteúdo formal ensinado em sala de aula e os motivos regionais, desdobrando a experiência em produções artísticas. As pinturas, desenhos e fotografias compuseram uma exposição no Salão Assírio do Teatro Municipal.²

Em razão da mostra, Fernando Pamplona, aluno presente na excursão, cedeu seu relato para *O Jornal*. Em sua fala, destacou ter acompanhado de perto como muitas famílias careciam de recursos básicos, sucedendo dias sem ter o que comer e bebendo água pútrida para matar a sede.³ O título da reportagem resumiu bem a situação: *Abandonado o Sertanejo pelo Homem da Cidade*. Assim sendo, cientes da presença de Renina Katz nessa atividade, conseguimos evidenciar o contato efetivo com a jornada dos retirantes, anterior ao início da série.

Nesse momento, já inserida oficialmente no circuito artístico, fazia uso de linguagens diversas, sem se voltar para o debate de um assunto específico. Somente depois de 1951, com a vitória do Prêmio de Viagem ao País no Salão Nacional de Belas Artes

(SNBA), passou a se dedicar a investigações direcionadas. No ano seguinte, por exemplo, expôs, no certame, xilogravuras sobre o campesinato. De acordo com a imprensa, com a láurea conquistada viajou para Minas Gerais e a região Nordeste, desfrutando da oportunidade de interpretar a vida do povo.⁴ Tal informação reforça como foi produtiva a excursão promovida outrora por Georgina de Albuquerque, a ponto de lhe despertar o interesse de retornar a essa geografia a fim de um estudo aprofundado. Ao longo de seis meses, entrou em contato com as populações desamparadas pelo Estado. Sensibilizada com a triste situação, fez de sua arte um veículo de denúncia política.

Em 1952, antes de iniciar sua jornada, Portinari a convidou para visitar junto de sua esposa e Maria Laura Radspieller a Igreja Bom Jesus da Cana Verde, em Batatais, no interior de São Paulo, município vizinho de Brodowski. O artista havia sido contratado para pintar um conjunto de painéis religiosos e resolveu chamá-las para o acompanhá-lo. Ainda que tenha declarado uma estadia de 10 dias na cidade (KATZ, 1997, p. 14), carecemos de informações se contribuiu como assistente desse projeto, diferente de Maria Laura, uma vez que por meio da imprensa sabemos que ficou um mês ajudando-o nessa e nas demais encomendas para *O Estado de São Paulo*.⁵ Questionamo-nos então: teria esse encontro direcionado o seu caminho para estudar a vida do homem sertanejo?

Embora tenham abordado da mesma temática, as telas do pintor, de uma década antes, possuem grandes dimensões, à medida que as gravuras se caracterizam justamente por sua pequena escala, um convite à intimidade. Enquanto nos quadros os personagens se encontram alinhados, dentro de uma composição posada, nos papéis, por outro lado, imprimiram-se cenas espontâneas. Sendo assim, compartilharam de idêntica motivação, porém, distinguiram-se em todo o resto. Concomitante a ela, Lima Barreto dirigiu o filme *O Cangaceiro* (1953), ao passo na literatura, João Cabral de Melo Neto escreveu *Morte e Vida Severina* (1955). Portanto, o interesse no sertão nordestino se manifestava por meio de diferentes linguagens, tratando-se de um debate urgente à sociedade. A seca nas plantações, a extrema pobreza, a angústia da fome, a migração do povo, entre outras privações, integraram o repertório dos artistas modernos.

Grande parte das obras que temos acesso, presentes em coleções de museus, dizem respeito à publicação do álbum *Antologia Gráfica* (1977). Em vista disso, encontramos atribuições genéricas a todas elas, com a datação de 1948-1956. O recorte contempla quase uma década de atuação: dos trabalhos produzidos em 1948, quando ainda era uma jovem engajada politicamente, até 1956, momento

quando rompe com a figuração. Compreendemos a mudança como uma subtração de dado, uma vez que reúne tudo o que foi produzido dentro de uma demarcação ampla, incorporadas à “fase social”. Logo, tornou-se então necessária uma pesquisa minuciosa, uma vez que somente com as datas conseguimos relacionar as xilogravuras com o discurso da crítica de arte.

No levantamento da fortuna crítica, destacam-se os nomes de Quirino Campofiorito (*O Jornal*) e Mário Barata (*Diário de Notícias*) no Rio de Janeiro, como também José Geraldo Vieira (*Folha de S. Paulo*) e Fernando Pedreira (*Fundamentos*) em São Paulo. Igualmente, o desenvolvimento da pesquisa, permitiu-nos confirmar a centralidade da temática Retirantes entre os anos de 1953 a 1954. Todavia, ao consultarmos os catálogos dos Salões, percebemos que somente em 1954, no III Salão Nacional de Arte Moderna (SNAM), expôs xilogravuras relativas ao tema. A primeira das três listadas, além de seu título, *Chegada* (Figura 1), trouxe a informação da série proveniente. Nessa imagem, de atmosfera noturna, avistamos ao fundo pessoas desembarcando do pau-de-arara, enquanto no primeiro plano um grupo caminha com suas trouxas. Não existem menções de trabalhos referente a esse assunto nas edições seguintes, nem ao menos nos certames paulistas. No entanto, a sua obra gráfica esteve presente em exposições individuais, mostras coletivas e eventos internacionais.

Em comemoração ao 137º aniversário da ENBA, em 1953, inaugurou-se uma nova galeria no andar térreo da instituição. A estreia ficou por conta de uma mostra individual de Renina Katz, com cerca de 40 trabalhos recentes. Durante o tempo em que esteve franqueada, o Diretório Acadêmico promoveu diversas conferências a respeito do Realismo, sendo um modo de aproximar o público do conteúdo exposto.⁶ A imprensa se referiu a ela como “*uma das líderes do novo movimento realista, entre os modernos bandeirantes*”⁷, título responsável por lhe conferir destaque. Na ocasião, pode exibir as oito primeiras pranchas da série, referida como incompleta. Ao nosso ver, pretendeu receber uma avaliação, saber como deveria prosseguir, afinal, a visão da crítica de arte além de legitimar, orientava os artistas.

O texto de apresentação foi escrito por Portinari. Em suas palavras, ela se encontrava: “*na primeira linha entre os jovens artistas brasileiros de maior talento. Dotada de inteligência que lhe faculta discernir o caminho seguro e não o mais fácil, seu trabalho já lhe garante um futuro vitorioso*”.⁸ Apesar de singelo, possuía grande valor receber uma mensagem de alguém consagrado, ainda mais nesse caso, que havia acompanhado de perto os seus primeiros passos. Existe verdade e afeto em seu discurso. Com a primeira frase, procurou dar-lhe visibilidade, seguindo de uma

defesa do figurativo e a conquista do *métier*, aspectos responsáveis por lhe garantir o devido reconhecimento. Em boa direção, como o próprio descreveu, alcançaria os objetivos pretendidos caso não se desviasse para aos “modismos estéticos”.

Mário Barata, importante defensor do realismo social, teceu considerações acerca da exposição, como o texto *O atual surto realista*. No primeiro parágrafo deu ênfase ao retorno de uma preocupação social na arte brasileira, das causas humanas, semelhante à década de 1930 (AMARAL, 1984). Em seu discurso, considerava a expansão do realismo como uma superação às tendências abstracionistas em ascensão. Do conjunto exposto, chamaram-lhe a atenção cinco desenhos e duas xilogravuras, sendo essas últimas da série *Camponeses sem terra: os Retirantes*. Ao citar os títulos identificamos os trabalhos que fazem parte do início desse ciclo: *Pernoite* e *Dois terços das crianças vivem assim*. Até o momento, trata-se do registro mais antigo que possuímos referente a essa produção.



Figura 1 - Renina Katz. Chegada. Xilogravura. 14 x 17 cm. Fonte: Acervo do Museu de Arte Brasileira (MAB-FAAP).

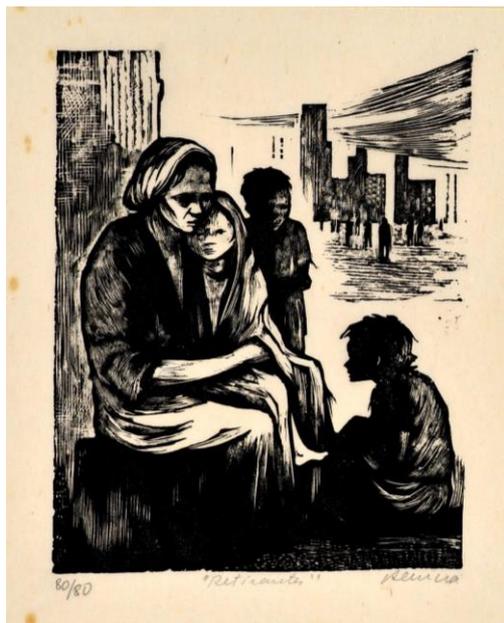


Figura 2 - Renina Katz. Retirantes. Xilogravura. 17,3 x 13,5 cm. Fonte: Acervo do Museu de Arte Brasileira (MAB-FAAP).

Em abril de 1953, meses antes da exposição, a *Fundamentos* publicou uma roda de conversa com jovens artistas, mediada por Fernando Pedreira. Durante a conversa, Renina Katz relembrou de sua época na ENBA, da agitação de greves, organização de eventos e o rompimento com a tradição acadêmica. De acordo com o crítico de arte, na viagem de 1949, os alunos de Georgina de Albuquerque “refizeram o itinerário dos retirantes, montados num ‘pau de arara’. Chega a ser comovente a aventura destes estudantes à procura do Brasil, certos de que a sua arte, para ter vida, devia refletir esta pungente e rica realidade brasileira”.⁹ Assim sendo, o trecho corrobora para afirmar como ela possuía conhecimento do assunto representando, uma vez que entrou em contato direto com as mazelas sociais, assumindo a função de documentá-las.

Em novembro do mesmo ano, foram publicados dois artigos na *Folha de S. Paulo*, sendo um deles escrito por José Geraldo Vieira. O texto de sua autoria traz uma fotografia da artista com o seu desenho ao fundo, na exposição realizada no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Já a outra reportagem, por sua vez, trata da recepção da mostra na ENBA. Ao estampar uma gravura (Figura 2) na página do jornal¹⁰, o periódico nos dá acesso ao que acreditamos ser também uma das primeiras pranchas mencionadas por Mário Barata.

Em seu texto, José Geraldo Vieira menciona os avanços nos desenhos e gravuras, comparando-os com os de sua primeira exposição na capital paulista, em 1952. Ressalta como ela se aproximou de um realismo quase fotográfico, uma escolha onde se revelava a preocupação didática, o objetivo de tecer um comentário de fácil compreensão. Posteriormente, na década de 1960, comparou-os a *slides* de arquivos em razão do tamanho, tal como ressaltou a objetividade no tratamento e o realismo autêntico.¹¹ Em sua análise da exposição no MASP, destacou o que considerava ser os dois aspectos fundamentais na sua obra gráfica. O primeiro se refere ao domínio do artesanato, do qual ela *"consegue com maestria, quase perfeita, explorar, além do grafismo incisivo, as graduações estruturais, obtendo com isso efeitos de perspectiva, volumes, tempo e proporção"*. O segundo aspecto corresponde ao tema social, o qual situava-se *"a serviço da realidade, com função iconográfica do registro e testemunho"*. Mesmo sem indicar explicitamente, sabemos que escreveu em relação a série Retirantes.

Na gravura da *Folha de S. Paulo* (Figura 2), observamos um pequeno grupo reunido, excluído do movimento da cidade ao fundo. Na cena há uma mulher sentada, de rosto levemente inclinado para baixo, com o pensamento distante. Em seu colo repousa uma criança, envolvida por uma manta, olhando diretamente para nós, fixamente, suplicando por ajuda. Junto a elas se encontram a silhueta de dois meninos, um no chão, voltado para a mulher, e outro em pé, um pouco atrás da mesma. Em circunstâncias como essa, a infância é usurpada das crianças, que em vez de brincarem, mendigam por um pedaço de pão, uma questão de sobrevivência. Longe de casa, as famílias vivem a incerteza do que os esperam nesse novo lugar, sem nenhuma garantia de mudança, afinal, uma vida diferente não implica uma vida melhor.

Vemos uma *"expressão de desânimo, tristeza e perplexidade desses adultos e crianças em sua trajetória pelo interior até a chegada de alguma inóspita capital."* (SIMONE, 2004, p. 202). Os olhos e gestos conseguem transmitir com vivacidade os sentimentos, em consonância com a atmosfera trágica. O assunto da maternidade passou a ser uma constante, ao passo que a condição de mãe solo acentuou-se na série *Favela*, porque semelhante a Käthe Kollwitz, Renina Katz compreendeu *"que é exatamente nas classes menos favorecidas onde a mulher desempenha o papel mais importante, no sentido de assegurar a sobrevivência cotidiana da família"* (SIMONE, 2004, p. 204).

No que se refere ao método de criação, afirmou ter se deslocado nos finais de semana até a Estação do Norte, no Brás, bairro de São Paulo, onde passava horas

desenhando os inúmeros nordestinos que desembarcavam na plataforma (KOSSOVITCH; LAUDANNA; 2000, p. 14). Assim sendo, interessada em analisar um grupo social, o método de produção do trabalho lhe aproximava da etnografia. Os desenhos serviam de esboços, um modo rápido de captar a imagem no papel, sendo posteriormente consultados na produção das gravuras no ateliê. Em relação ao processo migratório, o transporte ferroviário contribuiu amplamente para o deslocamento da população sertaneja até a capital paulista. Todos os dias desembarcavam centenas de pessoas do Trem Baiano, apelido dado ao veículo porque saía da Bahia em direção à São Paulo. Os vagões acolhiam uma quantidade de passageiros acima do permitido, aglomerados por vários dias em um ambiente inseguro, fétido, sem condições de higiene, propício a doenças e até mesmo a morte.¹² O título da série identifica os Retirantes como Camponeses sem terra, mas não é só a terra que lhes falta, ao contrário, falta tudo: saúde, alimentação, moradia, educação, lazer.

Segundo a própria artista, a série foi constituída por vinte e duas gravuras, entretanto, o *Antologia Gráfica* abarca somente quatorze.¹³ Isto posto, ainda se faz necessário investigar o paradeiro das quais não integram o álbum.¹⁴ A informação a respeito da quantidade consta em uma entrevista cedida à *Imprensa Popular*, no início de 1955.¹⁵ Na ocasião, comentou ter concluído o trabalho, além de ter dito como a experiência lhe foi bastante proveitosa. Em suas palavras, era difícil ter que se restringir a um número reduzido de peças, uma vez que o sofrimento da população nordestina, assunto de interesse de tantos romancistas, era ainda bastante complexo, uma questão distante de ser esgotada. Independente da dificuldade, ressaltou o quanto se fazia necessário denunciar a precariedade, condição que as autoridades fingiam não enxergar. Nesse sentido, a identificação dos marcos relevantes reforçamos o interesse em tematizar a dispersão.

De acordo com Eliana Simone, a série *Retirantes* pode ser comparada a série *A Revolta dos Tecelões*, de Kathe Kollwitz, tanto por se dedicar a uma crítica social, como por ser uma composição narrativa (SIMONE, 2004, p. 202). O primeiro ciclo da artista alemã foi desenvolvido no final do século XIX, de 1895 a 1898, e contribuiu para lhe tornar conhecida no meio artístico. Apesar da distância de meio século e de contextos distintos, as duas são artistas-mulheres voltadas para o mesmo propósito: expor a ferida da sociedade.

A partir de 1954, Renina Katz começou a participar de exposições fora do Brasil, como mostras coletivas em Genebra e Zurique, na Suíça, uma em Varsóvia, na Polônia, entre outras (BITTENCOURT, 2008, p. 111).¹⁶ Já no início de 1955, a União de

Pintores Soviéticos e a Seção de Belas Artes da Sociedade de Relações Culturais com o Estrangeiro promoveram uma individual em Moscou, na Casa Central dos Artistas. A mostra foi antecedida por uma exposição do Clube de Gravura de Porto Alegre e sucedida por uma de Arte Mexicana.¹⁷ No encerramento, houve uma conferência com intelectuais e artistas plásticos, onde todos manifestaram suas considerações. Os comentários a respeito desse episódio se encontram tanto em um artigo da revista *Fundamentos*, como amplamente divulgado na *Imprensa Popular*. É válido ressaltar que ambos periódicos estavam vinculados com a imprensa comunista, sendo de seu interesse noticiar o ocorrido (GAWRYSZEWSKI, 2010, p. 89). Como vimos, nessa aproximação com o Brasil e o México, ela foi a única contemplada com uma mostra solo, portanto, obteve maior destaque.¹⁸



Figura 3 – Renina Katz, Cuidados de parentes, década de 1950.



Figura 4 – Renina Katz, Pernoite no caminho, década de 1950.

Na União Soviética, as produções artísticas do realismo social deveriam construir uma imagem otimista, das lutas e conquistas da classe popular, todavia, em nosso país não vimos nada disso, pelo contrário, existiu uma narração da miséria, cenários de atmosfera pessimista (GAWRYSZEWSKI, 2010, p. 9). Se realismo implica a realidade, não há como compararmos a produção brasileira como a soviética e vice-versa. Os próprios artistas russos, como o caricaturista K. S. Ielcelev, comentaram a respeito disso na conferência. Ao mesmo passo, ressaltaram a importância do intercâmbio cultural, justamente para tomar conhecimento da situação dos brasileiros. Embora não pudessem opinar quanto a nossa conjuntura, todos eram capazes de falar dos sentimentos evocados pela arte. Nesse sentido, a avaliação se deteve bem mais às questões estéticas-formais, com poucos comentários sobre o conteúdo em si. Para ele, Renina Katz buscou criar imagens de fácil compreensão, uma ferramenta de protesto, sem renunciar à subjetividade criadora.

Ao consultarmos o artigo publicado na *Иностранная литература*, revista ilustrada da Rússia, observamos que o título original da série foi substituído para *A Caminhada da Fome*. Em cada página há duas imagens e um parágrafo curto, de caráter descritivo. Das oito gravuras¹⁹, encontramos três que não fazem parte do *Antologia Gráfica*, os quais nos chamam a atenção por abordarem conteúdo diferente do conjunto ao qual temos acesso, a começar pela imagem estampada no início do texto (Figura 3), onde uma mulher segura uma criança morta em seus braços. A barriga protuberante indica ser um caso de esquistossomose, conhecida popularmente como barriga d'água, uma doença comum em locais sem saneamento básico. O crânio do boi, poucos metros de distância, reforça a mensagem alegórica de morte. A atmosfera vagueia entre o luto e o cuidado.

Na segunda página do artigo da *Иностранная литература*, vemos a ilustração de um grupo descansando em redes. A mulher se encontra absorta, de costas para eles, voltada para nós. A mão apoiada no rosto recria *O Pensador* do escultor francês Auguste Rodin. Ao traduzirmos o título, descobrimos que se trata de *Pernoite* (Figura 4), obra mencionada anteriormente por Mário Barata. Por fim, igualmente desconhecido, encontramos um retrato de homem observando o gado pastar. Além desse periódico, as xilogravuras da série *Retirantes* estamparam as páginas da revista *Vertice*, de Portugal, e *Masses & Mainstream*, dos Estados Unidos. Em publicações brasileiras, como é o caso do *Terra Livre* e *A Voz Operária*, assumiram a função de ilustração das matérias.

Em 1956, ela representou o Brasil na XXVIII Bienal de Veneza, sendo essa a sua primeira vez. Apresentou oito xilogravuras, todas datadas de 1953, da série *Retirantes*. Apesar da quantidade, não podemos afirmar serem as primeiras, as mesmas apresentadas na ENBA. Como nesse momento já havia concluído o projeto, pôde selecionar uma determinada quantidade a partir da produção do primeiro ano dedicado ao tema. Ao seu lado na exposição também estiveram presentes mais cinco artistas: Fayga Ostrower e Marcelo Grassmann com gravuras, Aldemir Martins e Carybé com desenhos, e por último, Di Cavalcanti com pintura, o único a ser convidado diretamente pelo evento. Coube ao crítico de arte Sérgio Milliet a função de comissário, pois nesse período, era responsabilidade do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo selecionar as obras que deveriam ser enviadas, e, nessa instituição, ele exercia o cargo de Diretor Artístico. A sua escolha indicou um interesse em formar um panorama diversificado das artes gráficas no Brasil.²⁰

O nome de Renina Katz aparece como representante do realismo social. Não por acaso, ela esteve presente na mostra *Contribuição ao Realismo*, de 1956, no MAM de São Paulo (AMARAL, 1984, p. 269). Nesse momento, afastou-se dessa tendência em razão de uma crise político-artística, uma ruptura ideológica necessária para avaliar as limitações do projeto defendido. Os artistas buscavam transformar o mundo, desse modo, os trabalhos assumiram a função de uma plataforma de denúncia contra as injustiças sociais. Embora didáticos, depois de um tempo, perceberam que seus esforços não surtiram o efeito aguardado. Aliás, para o teórico Peter Bürger “*pode-se reconstruir o processo artístico da criação como um processo de escolha racional entre diversos procedimentos, no qual a escolha se dá em função de um efeito a ser atingido*” (BÜRGER, p. 45, 2014). E como vimos, a xilogravura foi escolhida para difundir a sua interpretação da realidade brasileira.

Se na década de 1950, o objetivo era fazer o balanço da produção, recentemente, em 2019, a exposição *Gravura e crítica social: 1925-1956*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, evidenciou a importância histórica de artistas como Renina Katz.²¹ Ao entrarmos na galeria, vimos a parede à direita, do início até o final, preenchida com suas xilogravuras, agrupados por temáticas. Com o destaque dado, foi como ter uma individual dentro de uma coletiva.²² Quase 70 anos depois, chama-nos atenção a contemporaneidade dos trabalhos, o modo como a desigualdade socioeconômica se conserva em nosso país, bem como o descaso do Estado com a população mais pobre. É possível reconhecer nos personagens de ontem a realidade de milhões de brasileiros de hoje, na luta pela sobrevivência. Por fim, é importante dizer que o engajamento de Renina Katz não foi em vão, pois mesmo sem alcançar o propósito

desejado na época, os trabalhos ainda nos suscitam reflexões críticas. A luta continua!

Notas

¹ A paixão segundo a gravura. **O Globo**, Rio de Janeiro, 7 dez. 1977.

² Participaram da exposição *Motivos Regionais* os seguintes alunos da ENBA: Abelardo Zaluar, Adseita Wigder, Almir Coimbra, Antonio Pontes Trévia, Bruno Corrêa Lima, Carlos Magno, Dagmar Boschem, Debora Rebeka Morkowicova, Ester Neugroschel, Fernando Pamplona, Gerson Tavares, Ivone Bastos, José Ávila da Silveira, Luís Carlos Palmeira, Moacir Fernandes, Paulo Hiss, Plínio Cypriano, Poty Lazzarotto, Renina Katz, Ruth Doris Secchin, Sebastiana Bueno, Vera dos Santos Reis e Yvone d'Avila. Ver Exposição do "Assírio". **O Jornal**, Rio de Janeiro, 29 set. 1949. Artes e Espetáculos, p. 7.

³ Abandonado o Sertanejo pelo Homem da Cidade. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 2 set. 1949. p. 8.

⁴ CAMPOFIORITO, Quirino. A gravadora Renina. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 16 jan. 1953. Artes Plásticas, p. 7.

⁵ Noticiário. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 1 mar. 1953. Suplemento Literário, p. 5.

⁶ BARATA, Mário. Renina Katz. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 9 ago. 1953. Suplemento Literário, p. 5

⁷ Inauguração da nova sala de exposições da Escola Nacional de Belas Artes. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 8 ago. 1953. Segunda Seção, p. 1.

⁸ Artes Plásticas. **Folha da Manhã**, São Paulo, 6 set. 1953. Mosaico, Noticiário Artístico Mundial, p. 4.

⁹ PEDREIRA, Fernando. Artistas jovens e arte jovem - uma entrevista. **Fundamentos**, São Paulo, abr. 1953. Número 32, ano V, p. 24.

¹⁰ Brasil. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 6 nov. 1953. Artes Plásticas, p. 4.

¹¹ VIEIRA, José Geraldo. Renina Katz. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 dez. 1960. Artes Plásticas, p. 4.

¹² FONTES, Paulo. **Um Nordeste em São Paulo: Trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista (1945-66)**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2008.

¹³ O álbum *Antologia Gráfica* é composto por quarenta e cinco xilogravuras e linóleos, logo, as quatorze peças da série *Retirantes* ocupam 1/3 da publicação, fator que reforça a sua importância.

¹⁴ Até o momento consultamos acervos de museus no Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul, entretanto, todas as xilogravuras que encontramos sobre a temática dos Retirantes pertencem ao álbum *Antologia Gráfica*. Aguardamos a resposta de Patrícia Motta, representante legal de Renina Katz, para obter maiores informações.

¹⁵ Retirantes e Salineiros em xilogravura. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 1, 2, 3 jan. 1955. Artes Plásticas, p. 4.

¹⁶ Participou em 1954 das seguintes exposições internacionais: Rencontres Internationales de Genève, Musée Rath, em Genebra; Graveurs Brésiliens, Kunstgewerbemuseum, em Zurique; Mostra de Arte Brasileira, em Varsóvia, entre outras.

¹⁷ Participou em 1954 de uma exposição coletiva de gravadores brasileiros em Moscou, portanto, compreendemos a sua mostra individual como um entusiasmo dos intelectuais soviéticos em apreciar o seu trabalho a fundo. Ver Exposição de Gravura Brasileira na U.R.S.S. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 4 jul. 1954. p. 9.

¹⁸ O escritor Jorge Amado foi o responsável por transportar as obras para a exposição na União Soviética.

¹⁹ As duas primeiras gravuras do presente artigo também estamparam a revista *Иностранная литература*, número 6, página 253.

²⁰ MAURÍCIO, Jayme. O Brasil na XXVIII Bienal de Veneza. **Correio da Manhã**, 24 abr. 1956. Primeiro Caderno, itinerário das Artes Plásticas.

²¹ **Pinacoteca do Estado de São Paulo**. Gravura e crítica social: 1925-1956. Curadoria de Valéria Piccoli. Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/programacao/gravura-social-moderna/>> Acesso em: 13 jun. 2020.

²² Foram selecionados sessenta e sete trabalhos de dezoito artistas, sendo dezoito xilogravuras de autoria de Renina Katz, número que representa quase 1/4 de toda a exposição.

Referências

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970:** subsídios para uma história social da arte no Brasil. 1ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 1984.

BITTENCOURT, Elaine. **Renina Katz.** 1ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FINGERMANN, Sérgio (Org.) **Uma conversa com Renina Katz.** São Paulo: Edições do Contraponto 55, 2006.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. **Arte visual comunista: imprensa comunista brasileira 1945-1958.** 1 ed. Londrina: LEDI/Universidade Estadual de Londrina, 2010.

KATZ, Renina. **Renina Katz.** São Paulo: Edusp, 1997. (Artistas da USP, 6).

KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra. Sobre o político. In: **Gravura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2000.

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

João Paulo Ovidio

Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha de pesquisa História e Crítica da Arte, e bacharel em História da Arte pela mesma instituição. Pesquisa Arte Moderna no Brasil, especialmente a circulação e recepção da gravura, com ênfase na década de 1950/60, no Rio de Janeiro e São Paulo. Contato: joaopaulovidio@gmail.com