

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
JOÃO PAULO BRITO DOS SANTOS OVIDIO

ANTOLOGIA GRÁFICA, ANTOLOGIA CRÍTICA:
os discursos críticos sobre as gravuras de temáticas sociais de Renina Katz (1948/1956)

RIO DE JANEIRO

2019

JOÃO PAULO BRITO DOS SANTOS OVIDIO

ANTOLOGIA GRÁFICA, ANTOLOGIA CRÍTICA:

os discursos críticos sobre as gravuras de temáticas sociais de Renina Katz (1948/1956)

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Escola de Belas Artes
da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do grau de
bacharel em História da Arte.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria
Luisa Luz Tavora.

RIO DE JANEIRO
2019

AGRADECIMENTOS

Durante os últimos anos me dediquei à História da Arte através da escrita de artigos acadêmicos e curadoria de exposições, portanto, a defesa deste trabalho implica na conquista do título da profissão já em exercício. Não encaro a conclusão de curso como o fim do percurso, ao contrário, trata-se do início do caminho, com a abertura para novas possibilidades. Desse modo, agradeço a todos aqueles que contribuíram até aqui.

Agradeço, primeiramente, a minha família, sobretudo os incentivos e suportes dos meus pais, Paulo Roberto e Maria Nadir, e ao meu irmão, José Arthur, presentes nos momentos mais importantes da minha vida. Também sou grato a minha avó materna Edwirges por acreditar no meu potencial desde criança, o seu afeto tem contribuído para que eu continue nessa caminhada. À tia Selma pelo auxílio do transporte no início da graduação, e à tia Enilda por ter colaborado posteriormente, dado que sem a ajuda financeira de ambas não seria possível realizar este deslocamento intermunicipal. A D. Olivia, amiga da família paterna, que carregarei para sempre no meu coração, com a lembrança dos abraços calorosos e dos sábios conselhos. Dedico este trabalho a sua memória.

À professora Maria Luísa Luz Tavora, primeiro por ter me escolhido como bolsista PIBIC/Cnpq (2015-2017) e depois por ter aceitado o convite de orientar este trabalho de conclusão de curso. A experiência da iniciação científica no projeto *Poéticas e questões do informalismo na gravura artística: Rio de Janeiro/ São Paulo: anos 1950/60* foi de suma importância para o desenvolvimento do meu interesse pela produção da artista Renina Katz, a ponto de escolhê-la como tema de monografia. Sou grato por ter como orientadora uma pesquisadora referente no estudo da gravura moderna no Brasil, dotada de conhecimento e seriedade, profissional com quem muito aprendi nos últimos três anos.

Aos professores do curso de História da Arte, em particular Cezar Bartholomeu, que contribuiu com intensas discussões em sala de aula sobre a arte moderna e contemporânea no Brasil, apresentando bibliografia valiosa para a construção dessa monografia; a Ivair Reinaldim com suas questões precisas, sempre atento e cauteloso, responsável pelas aulas de *Seminário de História e Teoria da Arte*, onde aprendi questões relacionadas a metodologia de pesquisa; à Patricia Corrêa pela generosidade em compartilhar seu conhecimento sobre arte na América Latina, e assim elucidar as relações entre os artistas brasileiros e mexicanos na primeira metade do século XX, tal

como a leitura e correção minuciosa dos trabalhos das disciplinas, o que compreendo como incentivos para o pensamento crítico e o aperfeiçoamento da escrita; à Tatiana Martins pela paciência e competência como coordenadora do curso, qualidades raras, presente também em sua atuação como docente, sendo digno de destaque a sua solicitude.

Também agradeço aos amigos. À Angela, Luana e Marcelle, presentes há longa data na minha vida, nos bons e maus momentos, dispostas a me reerguer sempre que necessário. Ao meu afilhado Apolo, o astro-rei, que tem iluminado a minha vida com o seu sorriso. Ao meu sobrinho-postiço Josef, responsável por revolucionar a minha vida com a sua recém-chegada. Aos amigos da Escola de Belas Artes, sobretudo Janaina e Ximenne, pelo companheirismo no início da graduação, pelas crises emocionais superadas e as pequenas conquistas alcançadas; à Carolina, Fabricio, Isly e Priscila por compartilharem dos mesmos problemas, incertezas e ambições, tanto acadêmicas como profissionais, que possamos converter as dificuldades em aprendizado. Aos meus veteranos Felipe, Hellen e Roberta, e as minhas calouras Letícia e Thatiana, pessoas queridas. À Daniele e Gabriela pela colaboração extramuro na Revista Desvio, periódico que me orgulho de fazer parte.

À toda equipe de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em especial a Aline Siqueira e Flávio Augusto, pela disposição e excelente atendimento. Nesse local coletei material valioso no dossiê da artista Renina Katz, sem o qual não seria possível desenvolver esse trabalho. Aos funcionários do Centro de Documentação da FUNARTE, espaço proveitoso no que diz respeito à consulta de bibliografia e material gráfico. À Laura Rodríguez, responsável pelo Acervo do Museu de Arte Brasileira da FAAP, que gentilmente cedeu às fotografias em alta resolução de todas as gravuras do álbum Antologia Gráfica. À equipe de Pesquisa e Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde tive o privilégio de consultar parte do arquivo pessoal da artista. Aos bibliotecários do CCBB RJ e Faculdade de Letras/UFRJ, pelo empréstimo e consulta dos livros. Ao site da Biblioteca Nacional e Folha de S. Paulo por disponibilizarem os periódicos digitalizados, nos quais foi possível acessar as publicações da época, e assim compreender o discurso da crítica de arte.

Por fim, aos membros da banca avaliadora, Patricia Corrêa e Pedro Sánchez, agradeço o aceite do convite. A escolha foi pautada no conhecimento teórico e prático que ambos possuem sobre o assunto, por isso, as suas contribuições são valiosas. Obrigado a todos por fazerem parte deste momento tão importante!

A arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo.

(Vladimir Maiakovski)

RESUMO

OVIDIO, João Paulo Brito dos Santos. **Antologia gráfica, antologia crítica: os discursos críticos sobre as gravuras de temáticas sociais de Renina Katz (1948/1956).** Monografia (Bacharelado em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

O presente trabalho apresenta um estudo de caso sobre os discursos da crítica de arte a respeito das gravuras de Renina Katz. A produção analisada, composta por xilogravuras e linoleogravuras, corresponde aos anos de 1948 a 1956, período em que a artista se dedicou à temática social, marcada pelas representações das figuras de camponeses, retirantes e favelados. Posteriormente, tais séries foram organizadas e compiladas na publicação do álbum *Antologia Gráfica* (1977), editado cerca de duas décadas após a produção das matrizes, que teve o importante papel de resgatar a produção da juventude da artista e reinseri-la no circuito comercial e artístico. Desse modo, tendo por base tal publicação, este trabalho buscará apresentar um estudo centrado na singularidade das primeiras produções de Renina Katz, no delinear de sua trajetória, mas também a recepção crítica que seu trabalho recebeu na década 1950.

Palavras-chave: Renina Katz; Arte social; Antologia Gráfica; Xilogravura; Crítica de Arte.

ABSTRACT

OVIDIO, João Paulo Brito dos Santos. **Antologia gráfica, antologia crítica: os discursos críticos sobre as gravuras de temáticas sociais de Renina Katz (1948/1956).** Monografia (Bacharelado em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

This work aims to present a case study on art critical's discourses concerning Renina Katz's engravings. The analyzed production, composed of woodcuts and linocuts, corresponds to the years 1948 to 1956, period in which the artist dedicated herself to social themes, known for the figure's representations of peasants, migrants and slum dwellers. Afterwards, these series were edited and compiled in the Antologia Gráfica's album (1977), edited two decades after they were made, that was very important to rescue artist's youth production and to put her back in the artistic scene and art market. Therefore, based on this publication, this work will search to present a centered study in the singularity of Renina Katz's first works, following the development of her trajectory, but also in critical's reception from the 1950s.

Key-words: Renina Katz; Social art; Antologia Gráfica; Woodcut; Art Critic

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 01** – Renina Katz, 1950. Fonte: Fotografia do autor, 2015.....18
- Figura 02** – Renina Katz, Dulce Morgado e Berta Trindade, as jovens comunistas na delegacia. Fonte: Em defesa de três estudantes prêsas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 26 set. 1950. Segunda Seção, p.1.....24
- Figura 03** – Joaquim, nº13. set. 1947. Capa: Renina Katz. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.....27
- Figura 04** – Joaquim, nº14. out. 1947. Ilustração: Renina Katz. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.....27
- Figura 05** – Clovis Graciano e Renina, MAM, São Paulo, 1956. Fonte: Arquivo pessoal de Renina Katz.....29
- Figura 06** – Aspecto da sala de exposições da Casa dos Artistas Plásticos, em Moscou, quando a realização do debate sôbre a obra da artista brasileira Renina Katz. Fonte: Uma arte simples e sincera. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 29 abr. 1955. Artes Plásticas, p.4.....33
- Figura 07** – Álbum Antologia Gráfica. Fonte: Fotografia da Galeria Gravura Brasileira.....39
- Figura 08** – Gravuras do álbum *Antologia Gráfica* (1977) expostas na vitrina da Biblioteca Paulo Masuti Levy, São Paulo. Fonte: Fotografia de Sérgio Rodrigues.....39
- Figura 09** – Renina Katz. Florista, déc. 1950, xilogravura, 26,5 x 19,3 cm. Álbum Antologia Gráfica (à esquerda) e P.A (à direita). Fonte: Acervo do Museu de Arte Brasileira – FAAP.....46
- Figura 10** – Renina Katz. Cidade, déc. 1950, xilogravura, 26,8 x 15,6 cm (à esquerda). Álbum Antologia Gráfica. Fonte: Acervo do Museu de Arte Brasileira – FAAP.....46
- Figura 11** – Renina Katz. Cidade, déc. 1950, xilogravura, 25,5 x 18 cm (à direita). Álbum Antologia Gráfica. Fonte: Acervo do Museu de Arte Brasileira – FAAP.....46
- Figura 12** – Renina Katz. O Parque, 1956, xilogravura, P.A., 25,5 x 50,9 cm, Coleção Guita e José Mindlin. Disponível em: <
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33493/o-parque>>.....50

- Figura 13** – Renina Katz, Favela, déc. 1950, xilogravura, 31 x 19,5 cm. Álbum Antologia Gráfica. Fonte: Acervo do Museu de Arte Brasileira – FAAP.....53
- Figura 14** – Renina Katz. Sem Título, 1951. Fonte: **Revista Fundamentos**, São Paulo, nº22, p.6, set. 1951.....53
- Figura 15** – Poty Lazzarotto. Lavadeiras, 1949. Água-forte. Tiragem de 100 exemplares para o Clube dos Glifófilos. Disponível em < <http://www.opapeldaarte.com.br/a-agua-forte-no-rio-de-janeiro/> >.....53
- Figura 16** – Fayga Ostrower. Lavadeiras I, 1950. Água-forte e ponta seca em preto sobre o papel. 19,5x15,6 cm. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/acervo> >...53
- Figura 17** – Renina Katz. Quintal, 1949, xilogravura, 14,2 X 25 cm. Álbum Antologia Gráfica (1977). Fonte: Acervo do Museu de Arte Brasileira – MAB – FAAP.....54
- Figura 18** – Renina Katz, Favela, déc. 1950, xilogravura, 20 x 12 cm. Álbum Antologia Gráfica (1977). Fonte: Acervo do Museu de Arte Brasileira – MAB-FAAP.....56
- Figura 19** – Renina Katz, Favela, déc. 1950, xilogravura, 34,2 x 24,5 cm. Álbum Antologia Gráfica (1977). Fonte: Acervo do Museu de Arte Brasileira – MAB-FAAP.....56
- Figura 20** – Renina Katz, Favela, déc. 1950, xilogravura, 20 x 14,5 cm. Álbum Antologia Gráfica (1977). Fonte: Acervo do Museu de Arte Brasileira – MAB-FAAP.....56
- Figura 21** –. Pierre Verger. Morro de Copacabana, 1946. Disponível em: < <http://www.pierreverger.org/br/component/phocagallery/category/618-moro-copacabana.html> >.....56
- Figura 22** – Renina Katz, Favela, déc. 1950, xilogravura, 21,8 x 18 cm. Álbum Antologia Gráfica (1977). Fonte: Acervo do Museu de Arte Brasileira – MAB-FAAP.....61
- Figura 23** – Renina Katz, Camponesas, déc. 1950, xilogravura, 18,5 x 26,5 cm. Álbum Antologia Gráfica (1977). Fonte: Acervo do Museu de Arte Brasileira – MAB-FAAP.....65

- Figura 24** – Renina Katz, Camponeses, déc. 1950, xilogravura, 16,5 x 31,3 cm. Álbum Antologia Gráfica (1977). Fonte: Acervo do Museu de Arte Brasileira – MAB-FAAP.....65
- Figura 25** – Renina Katz, Morte no Laranjal, déc. 1950, xilogravura, 14 x 22 cm. Álbum Antologia Gráfica (1977). Fonte: Acervo do Museu de Arte Brasileira – MAB-FAAP.....65
- Figura 26** – Renina Katz, Trabalhadores, déc. 1950, xilogravura, 13 x 27,3 cm. Álbum Antologia Gráfica (1977). Acervo do Museu de Arte Brasileira – MAB-FAAP.....68
- Figura 27** – Quirino Campofiorito. O operário, 1932, Óleo s/tela, 70 x 50 cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4324/o-operario>>.....68
- Figura 28** – Eugênio Sigaud, Acidente de Trabalho, 1944, encáustica sobre tela, 131x95 cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2432/acidente-de-trabalho>>.....68
- Figura 29** – Candido Portinari, Os Retirantes, 1944, painel a óleo, 190 x 180 cm. Acervo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Disponível em <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2733/detalhes>>.....71
- Figura 30** – Renina Katz. Retirantes, déc. 1950, xilogravura, 14,5 x 10,5 cm. Álbum Antologia Gráfica (1977). Fonte: Acervo do Museu de Arte Brasileira – MAB-FAAP.....71
- Figura 31** – Renina Katz. Retirantes, déc. 1950, xilogravura, 15 x 13,5 cm. Álbum Antologia Gráfica (1977). Fonte: Acervo do Museu de Arte Brasileira – MAB-FAAP.....71
- Figura 32** – Renina Katz. Retirantes, déc. 1950, xilogravura, 15 x 13,5 cm. Álbum Antologia Gráfica (1977). Acervo do Museu de Arte Brasileira – MAB-FAAP.....71
- Figura 33** – Radhá Abramo entre os críticos de arte José Geraldo Vieira e Mario Pedrosa durante o vernissage da exposição de Renina Katz, realizada na Galeria Ambiente, em 1960. Fonte: Fotografia do autor.....77
- Figura 34** – Fernando Pedreira, Estela Tuchsneider, Renina Katz e Flavio Tanaka, 1953. Fonte: **Revista Fundamentos**, São Paulo, nº32, p. 21, abr. 1953.....80
- Figura 35** – Renina Katz: prensa e gravura. Fonte: Fotografia do autor.....92

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABI – Associação Brasileira de Imprensa
BN – Biblioteca Nacional
CAM – Clube de Artistas Modernos
DCE – Diretório Central dos Estudantes
ENBA – Escola Nacional de Belas Artes
EUA – Estados Unidos da América
FAAP – Fundação Armando Alvares Penteado
FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
FGV – Fundação Getúlio Vargas
LAO – Liceu de Artes e Ofícios
MAB – Museu de Arte Brasileira
MAM – Museu de Arte Moderna
MASP – Museu de Arte de São Paulo
MNBA – Museu Nacional de Belas Artes
PCB – Partido Comunista do Brasil
PRT – Partido Republicano Trabalhista
SNAM – Salão Nacional de Arte Moderna
SNBA – Salão Nacional de Belas Artes
SPAM – Salão Paulista de Arte Moderna
TGP – Taller de Gráfica Popular
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNE – União Nacional dos Estudantes
URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. O CAMINHO DE RENINA KATZ.....	17
1.1. A TRAJETÓRIA DA JOVEM ESTUDANTE: FORMAÇÃO, REFERÊNCIAS E AFINIDADES.....	18
1.2. A TRAJETÓRIA DA JOVEM ARTISTA: A INSERÇÃO NO CIRCUITO ARTÍSTICO.....	29
2. ANTOLOGIA GRÁFICA: O ÁLBUM COMO COLEÇÃO.....	36
2.1. TEMÁTICAS INDEPENDENTES: GRAVURAS SEM SÉRIE.	44
2.2. FAVELA: LAVADEIRAS, MORROS E MISÉRIA	51
2.3. TRABALHADORES: CAMPONESES E OPERÁRIOS.....	62
2.4. OS RETIRANTES: DA SECA A CIDADE	69
3. ANTOLOGIA CRÍTICA? ENTENDIMENTO, ELOGIO E CONTRADIÇÃO SOBRE AS GRAVURAS DE RENINA KATZ.....	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS.....	97

INTRODUÇÃO

Diante do reconhecimento de Renina Katz como difusora das artes plásticas, bem como da vasta possibilidade de tratar questões que perpassam pela sua produção artística, optamos por começar pelo princípio de sua carreira, estudar a arte de uma jovem artista, e assim analisar os primeiros passos dessa longa trajetória. O recorte escolhido abarca a transição entre as décadas de 1940/50, período do pós-guerra quando se inicia a Guerra Fria, a qual, grosso modo, é compreendida como disputa ideológica e política entre o comunismo soviético e capitalismo norte-americano, que ressoa na querela protagonizada por artistas figurativos de tendências sociais em face à ascensão das tendências abstratas.

No Brasil, a Era Vargas chega ao fim após oito anos desde a instauração do Estado Novo, período de autoritarismo justificado pelo presidente como método de evitar a ameaça comunista. O declínio dessa ditadura antecede a queda de Getúlio Vargas, posto que gradativamente o governo havia cedido à pressão da sociedade, com a redução da censura, a anistia aos condenados pelo Tribunal de Segurança e a permissão de criar partidos políticos, isto é, uma restauração da democracia. Em 1951, consegue se reeleger à presidência de maneira legítima, assumindo o cargo de presidente até o ano de 1954, quando se suicida. Tal contextualização histórica nos permite compreender melhor o cenário político onde Renina Katz atuava, o modo como suas questões dialogam com o tempo em que está inserida, sendo suas gravuras fruto de inquietações e ato de protestos.

O decênio em questão concentra um número expressivo de artistas no Brasil interessados em abordar questões sociais, sobretudo no âmbito da gravura, compreendido pela crítica de arte Aracy Amaral como o segundo período de uma preocupação social na arte brasileira. Portanto, a escolha por essas obras implica na seleção de determinadas informações biográficas, capazes de enriquecer a compreensão das preferências da artista, tal como o seu posicionamento perante discussões contemporâneas ao seu fazer artístico. As considerações dos críticos de arte estimulam questionamentos se ainda jovem Renina Katz alcançou a maturidade artística, especialmente nas últimas gravuras que compõem a fase dita social, assim sendo possível argumentar como ela seguiu atentamente os conselhos e alcançou o aperfeiçoamento técnico em curto prazo.

No primeiro capítulo, interessa-nos através da biografia da artista tecer considerações sobre assuntos diversos, da militância estudantil ao engajamento político, os quais ecoam em suas gravuras. Do mesmo modo, compreendemos a importância de comentá-los, visto que a simples apresentação não dimensiona como esses acontecimentos repercutiram no processo de criação. A biografia está por fazer, nos depoimentos publicados em livros e periódicos, uma história narrada por ela própria, editada por entrevistadores interessados em partilhar o conteúdo que lhes convém, em um complô sobre o que mostrar e o que ocultar. Nesse sentido, propomo-nos colher subsídios para tratar da singularidade da obra, de modo que os dados prescindam de ser contemporâneos ao objeto de pesquisa, posto que, mesmo depois do rompimento com a figuração, as gravuras permaneceram em circulação.

As obras aqui estudadas integraram exposições e foram motivos de críticas, mantendo-se disponíveis para novas impressões, como foi o caso do álbum *Antologia Gráfica*, em 1977. A publicação desse trabalho permitiu uma nova inserção das xilogravuras e linoleogravura de Renina Katz no circuito comercial e artístico, assim como novas considerações, presente em críticas em que os autores rememoram na escrita a primeira fase da artista em comparação a vigente. Desse modo, o material dos anos 50 nos permite ter acesso à visão da época, as primeiras considerações, ao passo que os escritos posteriores corroboram para outras perspectivas e revisões de conteúdo.

O ano da publicação do álbum *Antologia Gráfica* coincide com a data da série *Cárceres*, uma produção dessa mesma artista, composta por litografias abstratas onde resquícios de figuração se apresentam como símbolos, linhas horizontais e verticais indicam grades, as quais aprisionam paisagens imaginárias, faces anônimas, além de pássaros, os quais são privados do voo livre. O vermelho, cor de sangue, escoia entre o preto e o branco, assume lugar de destaque provocando um grito estridente. Realizadas durante o período da ditadura militar no Brasil, tais litografias retomam o discurso político em seus trabalhos, não mais diretamente como nas xilogravuras da década de 1950, ao contrário, a imaginação sobrepõe-se à realidade. Nesse sentido, a publicação do álbum não é somente uma ação que preza em sistematizar e difundir um conjunto de trabalhos, como também é a retomada de um debate a fim de propulsionar novas questões, tanto através das produções antigas quanto com as novas. Desassociados das temáticas sociais, os novos trabalhos dispensaram a literatura para construção da imagem, no entanto, mantêm afinidades devido ao caráter de denúncia política.

Assim sendo, após uma análise crítica sobre parte da trajetória da artista teremos condições de esmiuçar questões diante do *Antologia Gráfica*, atentando-nos para as especificidades dessa publicação, a ideia de coletânea de trabalhos e o estímulo ao colecionismo, despertando interesse principalmente nos bibliófilos. Tais questões serão abordadas no segundo capítulo, com a construção em um primeiro momento de uma discussão sobre o formato do álbum. Como o álbum é pouco abordado a partir da perspectiva artística, formal e curatorial, limitando-o a ideia de um suporte, daremos atenção para como esse implica diferentes modos de se relacionar com a gravura. Concomitantemente, traremos à luz a história que acompanha a concepção do *Antologia Gráfica*, bem como as qualificações do editor que foi responsável por sua publicação.

Em seguida, ainda no mesmo capítulo, separado em quatro grupos que o compõem, encontram-se as análises das gravuras, sendo três dessas, séries desenvolvidas dentro de uma pesquisa de forma e conteúdo, e a outra, a quarta e última, um conjunto formado por peças avulsas, as quais devido à ausência de uma ligação temática ou formal são formam uma nova série. Optamos por começar por esse grupo a fim de explorar a diversidade de temas, dos cenários urbanos às pessoas do povo, assim como devido a presença de trabalhos que datam do início do percurso artístico e outros que indicam o encerramento de um ciclo. A série *Favela* dá continuidade à discussão, com atenção especial por se tratar do último trabalho de temática social da artista, onde revela uma menor preocupação com a dramaticidade ao propor gravuras mais líricas.

A série *Retirantes* de Renina Katz tem como principal mote a referência de Cândido Portinari, tanto no que diz respeito a temática escolhida como no engajamento político. Nesse conjunto de trabalhos a artista estabelece uma narrativa plástica que permite ao observador acompanhar todo o percurso, do êxodo do Nordeste à chegada em São Paulo. Por fim, a última série consiste em uma parcela de gravuras pertencentes originalmente a série citada anteriormente, juntas às outras desagarradas, porém, com afinidade temática. O subcapítulo foi intitulado como *Trabalhadores: Camponeses e Operários*, e nos permite investigar a presença do trabalhador braçal em sua fase social, tanto no campo como na cidade.

O terceiro capítulo ao se apropriar do nome do álbum apresenta em seu título um trocadilho. Buscamos apresentar uma antologia do discurso da crítica de arte diante das gravuras por nós estudadas. Semelhante ao primeiro capítulo, propomos aqui não somente a leitura dos textos, mas a investigação sobre os sujeitos que os escrevem, posto que o conhecimento prévio contribui para direcionamentos na leitura. Quando

conhecemos o autor da crítica tendemos a avaliar o texto a partir de um conjunto de informações referente a esse sujeito, tal como a formação intelectual, atuação profissional, vida cultural, posição política, entre outros fatores. A partir dessas condições, será possível traçar o seu perfil, assim como compreender as preferências e repulsas por determinadas tendências estéticas à facilidade e dificuldade em abordar outros trabalhos. Tal fator também contribuiu para conhecermos o veículo em que as ideias estiveram vinculadas, isso é, o perfil do periódico em que o autor publicou sua crítica. E, além de dimensionar o alcance da declaração, torna-se possível identificar o público, uma vez que existem publicações especializadas que despertam interesse em um grupo seletivo. Na década de 1950, Mario Barata e Quirino Campofiorito se destacam no Rio de Janeiro, enquanto Fernando Pedreira e José Geraldo Vieira se sobressaem em São Paulo. Todavia, esses são apenas alguns dos críticos, entre tantos outros, que teceram comentários sobre as gravuras de temáticas sociais de Renina Katz.

Por fim, esse último capítulo concentra a discussão sobre conceitos como realismo social ou socialista, diferenciando-os da arte social. A base teórica foi constituída pelos debates propostos de Ernst Fischer e Francisco Posada, onde o primeiro apresenta um panorama da questão, enquanto o segundo desenvolve uma distinção a partir do pensamento de György Lukács em relação a Bertolt Brecht. Propomos um diálogo de tais reflexões com as definições dos críticos de artes, publicadas nos periódicos da época, confrontando tais ideias com as obras aqui estudadas. Além desse embate conceitual, os termos *métier*, *engagé*, expressão e forma, frequentemente associados às gravuras de Renina Katz, são postos em questão, não somente no último capítulo, como também nos anteriores, em especial quando as obras são analisadas.

O livro “Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970” de Aracy Amaral foi a base para a construção do trabalho, posto que contribuiu com referências, depoimentos e reflexões, presentes em todos os capítulos da monografia. A autora apresenta uma contextualização que estimula o debate referente à função social do artista, à impossibilidade de uma postura neutra e à ideia de uma arte útil, no sentido de uma produção a serviço da sociedade. Ao tratar da primeira fase, na década de 1930, conseguimos identificar como a produção desses artistas reverberaram anos mais tarde, como abertura de um campo de discussão, fomentado por exposições e publicações, tornando-se referência para os jovens artistas da geração pós-guerra, da qual Renina Katz faz parte.

1. O CAMINHO DE RENINA KATZ

Como construir uma biografia? Ou melhor, qual é a importância desse gênero literário para a disciplina da História da Arte? Deparamo-nos frequentemente com textos que narram a vida dos artistas, seguindo um padrão de informações, tais como a descendência, formação e atuação, sendo reproduzidas em diversas mídias a ponto de se tornarem uma apresentação oficial. Contudo, devemos pôr em questão esses escritos, pensar até que ponto a biografia é uma reprodução automatizada de conteúdo, posto que por outro lado, esse mesmo gênero pode carregar a potência de desvelar a imagem de alguém. Escrever, desse modo, torna-se um ato de escolha, que envolve a seleção e edição de dados. Esse processo diz respeito a um registro de memória, o qual se encontra diante da indagação: o que desejamos lembrar e o que queremos esquecer? Como Renina Katz foi, e ainda é vista, e como ela quer, ou quis, ser lembrada? Construiremos de modo crítico uma, entre tantas outras possíveis, história da vida, para que assim possamos mergulhar na história das obras, as quais por vezes são desconhecidas do grande público. Afinal, o que nos revela as gravuras de tendências sociais de Renina Katz?

Ao que se refere a discussão da escrita biográfica, o sociólogo francês Pierre Bourdieu colabora ao declarar que “o nome próprio é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas sucessivas manifestações e da possibilidade socialmente reconhecida de totalizar essas manifestações em registros oficiais” (2006, p.187). Curiosamente, os equívocos com a grafia do nome da artista são recorrentes, em parte por se tratar de um nome de origem judaica, incomum a língua portuguesa. Não é Regina, nem Benina, muito menos Renata. É Renina, parecido com o nome da personagem que dá título ao romance do escritor russo Liev Tolstói, Anna Karenina. Katz Renina, Renina Katz. O sobrenome não é *Cats*, gatos em inglês, com C e S, apesar da palavra em questão significar gato, no singular, na língua ídiche. Escreve-se Katz, com K no início e Z no final, a última letra do alfabeto romano. Nesse sentido, compreendemos o nome próprio como o responsável por estabelecer a identidade do indivíduo, posto que o identifica e o distingue dos demais, tal como o sobrenome corresponde à sua ascendência, e desse modo o insere dentro de uma árvore genealógica, indicando o pertencimento a uma família.

1.1. A TRAJETÓRIA DA JOVEM ESTUDANTE: FORMAÇÃO, REFERÊNCIAS E AFINIDADES.

“Ela é morena, esguia, tem expressão séria e compenetrada. Os olhos verdes, graúdos, podem abrigar um quê de altivez ou de infinita doçura.”

Quirino Campofiorito



Figura 01 – Renina Katz, 1950.

Filha primogênita de imigrantes poloneses, nasceu na cidade de Niterói, na casa dos avôs, no dia 30 de dezembro de 1925. Fluminense de nascença, foi registrada por seu pai na cidade do Rio de Janeiro, desse modo, em sua certidão de nascimento consta a naturalidade carioca. Os seus progenitores, Froim Katz e Miriam Hadasse Bryckman, por serem judeus, refugiaram-se no Brasil após o término da Primeira Guerra Mundial, com receio de perseguições e medo da violência. Apesar de serem da mesma cidade na Polônia, se conheceram no Rio de Janeiro, onde se casaram e constituíram família. O pai foi comerciante, dono da loja Froim Katz & Companhia, na Rua da Alfândega nº 340, no segmento de fazendas e modas. A mãe, por sua vez, cuidou do lar. O casal teve dois filhos, Renina e o seu irmão caçula, um menino sete anos mais novo do que ela. Quando criança fez o curso primário no Externato Paulista, em Copacabana, onde os alunos além da grade curricular possuíam aulas de ginásticas e atividades ao ar livre, com frequentes estímulos artísticos para a dança e o teatro.

Desde pequena demonstrava interesse em seguir uma carreira artística, no entanto, estudar na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) se deu mais como uma imposição do que uma escolha. Em sua família havia muitos musicistas, assim sendo foi

estimulada pelo pai a aprender violino, ao passo que o irmão demonstrava interesse em tocar piano. Apesar dela se interessar pela música não deu continuidade a esse estudo, dedicando-se à sua verdadeira paixão, as artes plásticas. Toda a demonstração de vocação artística era incentivada em sua família, desde a infância pode contar com o apoio da prima, a solista Jeannette Herzog, a principal incentivadora de sua escolha. E se por um lado o pai estimulava a música, por outro, a mãe alimentava o hábito da leitura, sendo responsável pela sua formação intelectual. Desenvolvendo interesse pela literatura, realizava cópias das ilustrações dos livros infantis que a fascinavam, exercitando a prática do desenho. A menina que desenhava despreziosamente não poderia imaginar que um dia seria a responsável por ilustrar livros, jornais e revistas de grande repercussão.

Aos 18 anos, após concluir o segundo ciclo, o que corresponde atualmente ao ensino médio, comunicou aos pais o desejo em ser artista. Froim não a contrariou, porém declarou: "Bom, muito bem, já que você escolheu a melhor maneira de morrer de fome... mas vai fazer alguma coisa sistemática, quero que faça uma universidade." (BECCARI, 1981, p.8). Em um primeiro momento, a declaração do pai evidencia a preocupação com a educação e carreira profissional da filha, todavia, ao lermos novamente a mesma fala através de uma perspectiva crítica, trata-se do entendimento da profissão-artista como trabalho marginalizado diante de outras áreas, que não oferece garantias, estabilidade e prestígio social. Ele se refere à escolha como a "melhor maneira de morrer de fome", ou seja, apesar das incertezas e desafios de ser artista, respeita a escolha da filha em dedicar-se à arte. Contudo, exige que ela estude para obter uma titulação oficial, assegurada pela universidade, diferentemente dos estudos livres nos ateliês de artistas. Existe um teor poético na frase que destacamos, que implica na ideia de exercer o ofício que lhe dá prazer, insistir em uma área sem regulamentação e má remuneração, isto significa fazer o que acredita independente do retorno. Trata-se da construção de uma visão romântica do artista moderno.

Questionada anos mais tarde sobre sua escolha, comenta que passou aperto no início, mas jamais chegou a passar fome (BITTENCOURT, 2008, p.13). A imposição do pai a levou a prestar o exame vestibular para a ENBA, onde optou por cursar Pintura.¹ Contudo, torna-se importante comentar que primeiro foi aluna do Curso Livre, em 1945, antes de se aprovada no curso regular, o que lhe garantiu uma experiência

¹ Matriculou-se no curso Livre de Pintura em março de 1945. Ver Ensino - Universidade do Brasil: Escola Nacional de Belas Artes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 23 mar. 1945. p.3.

prévia sobre a estrutura da instituição e seu corpo docente. Na grade curricular do curso regular em Pintura havia as disciplinas de Geometria Descritiva, Anatomia Artística, Arquitetura Analítica, História da Arte, Pintura Acadêmica, entre outras (ABRAMO, 2003, p.295), fundamentais para a sistematização pretendida com o ensino artístico da época.

Assim sendo, obtive o início da sua formação acadêmica no Rio de Janeiro², no curso de Pintura da ENBA (1945-1950), complementando os estudos na Faculdade de Filosofia, onde frequentou a cadeira de Didática do Desenho a fim de lecionar Artes em escolas de nível médio e técnico. Paralelamente a formação acadêmica conheceu e se apaixonou pela gravura em cursos livres (KATZ, 1997, p.18), obtendo orientação de xilogravura com Axl Leskoschek, na Fundação Getúlio Vargas (FGV)³, como também de gravura em metal por Carlos Oswald, tanto nesse núcleo de ensino quanto posteriormente no Liceu de Artes e Ofícios (LAO). A condição dessa última instituição era precária, faltava material e o espaço era improvisado, mas portava mestre e discípulos dispostos a lutar por condições mais dignas de trabalho.⁴ As experiências extramuros foram norteadoras, e os cursos ofereceram subsídios para a ignição de sua carreira artística, visto que através desses obtive as primeiras oportunidades de expor seus trabalhos. Desse modo, ainda que pintora de formação, é gravadora por vocação, diríamos até que não escolheu fazer gravura, mas foi a gravura que a escolheu.

Refere-se à Axl Leskoschek com imenso carinho, descrito como um mestre admirável, uma referência não somente na transmissão da técnica da gravura, tal como no método de ensino e educação do olhar (ABRAMO, 2003, p. 298). Apesar de firme, ele era ético, respeitava as limitações dos alunos, e dava a cada um os meios possíveis para a realização do trabalho, sem desestimular os menos habilidosos, pois cada um possuía o seu próprio tempo de aprendizado. Desse modo, considera que a convivência com o mestre foi importante, diríamos até que decisiva, para ter trilhado a sua carreira

² Em São Paulo cursou pós-graduação na FAU-USP: mestrado (1979) e doutorado (1982) sob a orientação do Prof. Dr. Benedito Lima de Toledo.

³ Segundo a informação presente no folheto de divulgação do curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas, os alunos também contavam com aula de Composição Decorativa e Técnica de Publicidade com Tomás Santa Rosa, Litografia com Silvio Signorelli e História da Arte e das Artes Gráficas com Annah Levy.

⁴ Sobre a precariedade no LAO, a historiadora da arte Maria Luisa Luz Tavora comenta que: “nessa segunda fase de ensino, Carlos Oswald não contava mais com uma infra-estrutura bem montada, estendendo-se até ao final dos anos 40 as dificuldades materiais. Praticamente só podia imprimir. Os alunos faziam em casa a ponta-seca, por exemplo”. Ver TAVORA, Maria Luisa Luz. **A gravura no Liceu de Artes e Ofícios - RJ: tensão entre *métier* e meio expressivo**. Florianópolis: ANPAP, 2007, p. 386.

no magistério. Filiado ao partido comunista e casado com uma judia, o artista buscou exílio no Rio de Janeiro durante a década de 1940, retornando para Áustria após esse período. Entre os discípulos que aqui seguiram os seus passos merecem atenção os nomes das gravadoras Fayga Ostrower e Edith Behring, que assim como Renina Katz contribuíram para a difusão da gravura moderna no Brasil e no exterior.

Quanto à ENBA, mantinha afinidade com os professores Henrique Cavalleiro e Quirino Campofiorito, principalmente o segundo por motivações ideológicas. Na época, Mario Barata retornava da Europa com informações sobre arte, provocando entusiasmo e interesse nos alunos, os quais gradativamente incorporavam as discussões das vanguardas europeias em suas pesquisas artísticas (1997, p.27). Entre os discentes contemporâneos a ela podemos citar os nomes dos artistas plásticos Abelardo Zaluar e Maria Laura Radspieler, assim como o cenógrafo Fernando Pamplona, e os atores Cláudio Correa e Castro e Natália Timberg (BECCARI, 1981, p.8). No boletim da estudante destacamos as médias na disciplina de Desenho, Perspectiva e Arte Decorativa, nove ou superior a nove, bem como o baixo desempenho em História da Arte, seis e inferior a seis.⁵ Notamos a partir das médias obtidas nessas cadeiras um interesse maior para às artes aplicadas.

Localizado no coração da cidade do Rio de Janeiro, na Avenida Rio Branco, entorno do Theatro Municipal e Biblioteca Nacional, o prédio onde estiveram instaladas a ENBA e o MNBA foi inaugurado em 19 de agosto de 1938.⁶ O projeto assinado pelo arquiteto espanhol Adolfo Morales de los Rios, adotou como modelo o Museu do Louvre, em Paris, sofrendo algumas alterações durante a construção, possivelmente pelos diretores da época. A convivência entre a Escola e o Museu era bastante conturbada. Os alunos frequentemente manifestavam incômodo em ter que dividir o prédio, assim como a insatisfação da atuação de Osvaldo Teixeira, fundador e diretor do Museu, um pintor acadêmico descrito como homem cabotino e autoritário, embora não interferisse nos assuntos relacionados à Escola.⁷ Nos depoimentos de Renina Katz não encontramos declarações sobre a direção da ENBA, tanto do mandato do pintor acadêmico Augusto Bracet (1938-1948), ou do seu sucessor, o professor de história da

⁵ Disponível no site d'O Novo Museu D. João VI, na pasta dos Encadernados 6192 - Matrículas 1934/1955. Livro de Matrícula dos cursos de Pintura, Escultura e Arquitetura (1934-1955), p. 107.

⁶ O antigo prédio foi projeto de Grandjean de Montigny, inaugurado em 1826 pelo Imperador D. Pedro I. Localizado na Travessa do Sacramento, atual Avenida Passos, hoje há um estacionamento no seu lugar, o qual recentemente recebeu a reprodução em lona em escala original da fachada da ENBA, portanto, a recriação cenográfica faz com que estejamos diante da presença de um ausente.

⁷ Ver Falam alunos da ENBA. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 05 abr. 1947. p.58.

arte, Fléxa Ribeiro (1948-1952). Entretanto, não hesitou em manifestar sua opinião acerca da instituição, como por exemplo, durante uma entrevista ao *Diário de S. Paulo* no final da década de 1950, quando demonstrou ter suas expectativas iniciais frustradas em relação a qual considerava o “Templo Sagrado da Arte”. Em suas palavras, diz:

Ingressei então na Escola Nacional de Belas Artes, para mim o Templo Sagrado da Arte. Com o tempo, infelizmente esse meu ídolo, foi-se desvanecendo e se revelando pouco a pouco rançoso. De qualquer modo, os quatros anos que ali passei me foram uteis, pois deram-se disciplina no trabalho e oportunidade de conhecer jovens artistas cuja convivência supria de muitas as deficiências da Escola.⁸

Independente da decepção, ressalta em sua fala aspectos positivos. Por mais que a Escola não tenha contemplado todos os anseios, tal conseguiu proporcionar uma aproximação com o cenário artístico carioca, propiciando relações com artistas e intelectuais, como uma compensação diante das carências deixadas no âmbito acadêmico. O seu descontentamento dialoga com parte do texto “Função do artista no Brasil”, escrito pela crítica de arte Aracy Amaral, no qual é dito que:

Em geral, a arte que os brasileiros fazem é 'arte divorciada da realidade e da vida'. No fundo, a grande responsável é a Escola Nacional de Belas Artes que 'já de há muito é um museu de velharias, um frigorífico educacional onde se ministram à nossa juventude as primeiras noções de conformismo e de morte. (1984, p. 55)

Antes de uma associação entre as duas instituições que o prédio abrigava, o termo “museu de velharias” é utilizado para se referir a ENBA como um espaço antiquado, sem acesso ao novo, onde as tendências modernas se encontravam sufocadas mediante a predominância academicista. Os professores e artistas acadêmicos se empenhavam vigorosamente em preservar os ensinamentos da tradição artística, no entanto, a instituição não deve ser compreendida como um monólito, uma vez que existiam grupos que internamente buscavam a renovação do ensino.⁹

Na década de 1940, conseguimos destacar dois episódios onde houve repressão e boicote aos artistas modernos, ambos narrados pela historiadora da arte Angela Ancora da Luz como uma luta de poder. Primeiro, em 1942, quando Augusto Bracet, então diretor da ENBA, vetou a participação das obras de tendências modernas no

⁸ RODRIGUES, Suzana. Escrava do atelier na busca da perfeição. *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1957. Senhoras Moças Meninas, p. A

⁹ O Núcleo Bernardelli, nome em homenagem aos irmãos Bernadelli, foi criado como uma alternativa ao ensino oficial da ENBA, ocupando os porões da instituição durante a primeira metade da década de 1930. Os artistas estavam interessados na liberdade de pesquisa artística e na reformulação desse ensino, uma atitude de caráter moderno.

XLVIII SNBA, as quais tiveram que ser expostas na Associação Brasileira de Imprensa (ABI). O segundo episódio aconteceu poucos anos mais tarde, em 1946, após a garantia do benefício de Prêmio de Viagem ao Exterior para a Seção Geral e Seção Moderna. Essa mudança significava um passo importante, porém, causava temor aos artistas acadêmicos, os quais se esforçaram para impedir o crescimento dos artistas modernos no Salões. Felizmente, o Decreto-Lei 9.387, responsável por validar os interesses dos primeiros, foi revogado. (LUZ, 2005, p. 121 e 123). A fundação do Museu de Arte Moderna em 1948, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, responde ao anseio de um espaço para legitimação da arte moderna, enfraquecendo a peleja instituída pelos acadêmicos.

Em outra circunstância, Renina dá depoimento à Radhá Abramo (2003, p. 301) fornecendo-nos uma perspectiva menos pessimista sobre a instituição, ao declarar: "Eu fazia parte de uma escola fundada por D. João VI, que foi a primeira, e a origem da universidade no Brasil: a Escola de Belas Artes. O que é isso, eu dizia, tenham cuidado comigo, porque tenho ancestralidade." Tal fala reforça o uso do nome da Escola como argumento de legitimidade, dado que ao citar o nome de D. João VI se refere indiretamente a um marco histórico, a Missão Artística Francesa, e assim justifica a importância dessa por meio da origem. Em suma, estudou em uma instituição de cento e trinta anos, atualmente bicentenária, por isso, o local de sua formação apresenta prestígio, excelência e história.

Apesar de ter iniciado a sua carreira artística como gravadora, não devemos nos esquecer de sua primeira formação, a pintura. Em meados da década de 1940, quando ainda estudava na ENBA, mantinha um ateliê na Rua Sete de Setembro, onde pintava e ministrava aulas particulares¹⁰. Nesse período também costumava subir os morros de Santa Teresa com os artistas Ivan Serpa, Almir Mavignier e Poty Lazzarotto, e lá realizavam pinturas de paisagens e retratos, partindo da observação *d'après nature*, "dentro da melhor tradição da academia". Entretanto, essas telas "não tinham nada de acadêmicas e, naturalmente, não agradavam aos professores." (KATZ, 1997, p.27). Esse método foi mantido durante toda a sua fase figurativa, mesmo após se mudar para São Paulo, pois afirma ter esboçado a série *Camponeses Sem Terra: Os Retirantes* na

¹⁰ Em 1947, Isa Aderne estudou com Renina Katz para o exame vestibular da ENBA a fim de ingressar no curso de Pintura.

Estação do Norte, onde costumava ir aos finais de semana para desenhar.¹¹ Era nesse local onde encontrava os personagens e as motivações para o seu trabalho.¹²

Reconhecida por sua militância política, foi uma estudante engajada, visto que poucos meses após sua admissão na ENBA já ocupava o cargo de 2º secretária do Centro Acadêmico da Escola, passando atuar posteriormente como representante da instituição na UNE, no DCE e na União Metropolitana dos Estudantes (BITTENCOURT, 2008, p.13), em uma época de debates efervescentes. O Café Vermelhinho, localizado na Rua Araújo Porto Alegre, em frente à ABI, próximo à Escola, possibilitou as relações com os artistas, escritores e militantes da esquerda que se encontravam ali ao entardecer para beber, sociabilizar e conversar sobre arte, cultura, política, entre outros assuntos. Tal ambiência permitiu uma maior relação entre os artistas e literatos, desdobrando-se nas colaborações de ilustrações em livros e periódicos, como também na produção de textos críticos referente às obras de arte. As discussões presentes no Café contribuíram para a formação política, manifestando-se tanto em sua arte de cunho social, quanto no seu engajamento político estudantil.



Figura 02 – Renina Katz, Dulce Morgado e Berta Trindade, as jovens comunistas na delegacia.

Podemos elucidar a ideia de militância através de um episódio, ocorrido em setembro de 1950, quando um grupo de jovens “comunistas”, formado por vinte homens e três mulheres, foi acusado pela polícia de promover comícios relâmpagos e propaganda vermelha para os candidatos do Partido Republicano Trabalhista (PRT), na Rua Newton Prado, no bairro de São Cristóvão. A movimentação chamou atenção da guarnição do Rádio Patrulha, chefiado pelo detetive Palermo, e dos patrulheiros

¹¹ Na época residia na Rua Carlos Morais Andrade nº 14, Vila Carrão, bairro da zona leste do município de São Paulo, portanto, deslocava-se desse endereço até a estação ferroviária no Brás a fim de desenhar.

¹² Depoimento de Renina Katz a Laurita Salles. In: *Museu da Gravura Brasileira*. Curitiba, jun. 1993. p.8

Salvador Marinho e Drake Vilela, os quais estavam em ronda próximo do local. Na época, como o registro do Partido Comunista do Brasil (PCB) havia sido cancelado em 1947, diversos candidatos buscaram suporte partidário no PRT, fato que explica o envolvimento da jovem estudante no comício, visto que afirma ter participado do Partido Comunista (KATZ, 1997, p.13). A propósito, em tantos outros momentos nega a participação no partido, ainda que os documentos comprovem o contrário.

O episódio foi descrito como um ato de audácia e desordem, no qual os policiais foram agredidos e recebidos a tiros. Somente as mulheres, Renina e duas colegas da Faculdade Nacional de Medicina, Dulce Morgado e Berta Trindade Filho (Figura 02), não conseguiram fugir, sendo levadas para a delegacia do 16º distrito policial, onde foram apresentadas ao comissário Silvio Vieira.¹³ Tal situação exemplifica a militância atribuído a ela, presente tanto no discurso quanto nas ações, reverberadas na produção artística. Conforme Aracy Amaral, "em decorrência, assim, das intensas agitações sociais de nosso tempo, o artista se sente impelido a participar, ele também, com sua produção, de eventos que o chocam vivamente, como guerras, revoluções, perseguições, injustiças sociais" (AMARAL, 1984, p. 4). O seu nome está presente em diversos manifestos, abaixo-assinados, saudações, congressos, entre outros eventos responsáveis por certificar a sua associação à esquerda política.

Durante esse período manteve amizade com o pintor Candido Portinari, que "para os jovens artistas brasileiros de tendências progressistas ou mesmo declaradamente de esquerda (...) surgia como um modelo, por suas convicções políticas" (AMARAL, 1984, p. 62). A relação entre os dois se deu porque ambos eram intelectuais ligados à esquerda, associados ao Partido Comunista. Ela o descreve como "uma estrela do PC, como foi o Louis Aragon" (1997, p.13) para o Partido Comunista Francês. Conforme ela própria nos diz, Portinari foi o responsável pelo texto de apresentação da sua primeira exposição individual, em 1949, como também escreveu de modo conciso para o catálogo da mostra de 1953, ambas realizadas nas galerias do diretório acadêmico da ENBA. Ele comenta que "Renina Katz está 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

¹³ Ver Em defesa de três estudantes prêsas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 26 set. 1950. Segunda Seção, p.1.

futuro vitorioso."¹⁴ Com tais palavras ele demonstra incentivo à produção de Renina que, apesar de jovem apresenta qualidades suficientes para se tornar uma grande artista. Devemos nos atentar para os termos “seguro” e “fácil”, o modo sutil de privilegiar determinada tendência artística em relação às demais. O adjetivo “vitorioso”, por sua vez, indica o desejo de ver uma promessa atingir a maturidade artística.

Embora tenha se graduado na ENBA, Renina afirma ter aprendido o ofício da pintura com Portinari¹⁵, assim como ter frequentado com assiduidade o atelier do artista, próximo de sua residência na época.¹⁶ O comentário possui interpretação livre, visto que pode se referir ao aprendizado tanto por um sistema formal de ensino, quanto por uma relação de observação e absorção de preceitos artísticos. Portinari foi uma referência direta para ela, tendo como exemplo a exposição citada anteriormente, realizada em 1953, na qual expôs oito pranchas sobre a temática dos retirantes, a mesma explorada pelo artista cerca de uma década antes. A afinidade entre esses dois está além do discurso político, apresenta-se no interesse em abordar as mesmas questões, portanto, cabe-nos analisar mais adiante os diálogos entre a pintura de Candido Portinari e a gravura de Renina Katz.

Similar ao caso anterior, por meio da ENBA a artista estabeleceu amizade com Poty Lazzarotto, assistente de Carlos Oswald, e o responsável por lhe apresentar o LAO. Esse foi o seu mediador com Dalton Trevisan, indicando-a para realizar algumas ilustrações da revista paranaense *Joaquim*¹⁷, tal como anos mais tarde a sugerindo para substituí-lo no MASP, onde ministrava os cursos de desenho e gravura. Esse periódico demarca a adesão das ideias modernistas no Paraná, contemplando a área da literatura e das artes plásticas, graças a incentivos da comunidade intelectual. Torna-se interessante grifar que ainda no início da carreira, Renina propôs uma arte abstrata para capa da *Joaquim* (Figura 03), e esse trabalho destoa dos realizados no período e, posteriormente, visto que adepta da figuração se mostrava relutante diante das tendências abstratas.

¹⁴ Ver Artes Plásticas. **Folha da Manhã**, São Paulo, 6 set. 1953. Caderno Único. Mosaico. Noticiário Artístico Mundial, p.4.

¹⁵ Em seu livro, Fernando Pamplona contribui para nos certificarmos sobre tal questão ao comentar que: “O Zaluar e a Renina Katz estavam entre os quatro escolhidos para ter aulas com Portinari, e, como eu era ‘gênio’ e presidente do Diretório, fui o quinto, ora vejam!” PAMPLONA, Fernando. **O Encarnado e o branco**. Rio de Janeiro: Novaterra, 2013, p. 47.

¹⁶ Renina Katz residiu na Rua Pereira da Silva nº 96 casa 7, no bairro das Laranjeiras, Rio de Janeiro, o mesmo onde Candido Portinari viveu maior parte de sua vida, antes de mudar para o apartamento no Leme, na Avenida Atlântica nº 900.

¹⁷ Totalizando 21 edições, a revista foi publicada de 1946 a 1948. A artista passa a colaborar com a revista em 1947, sendo responsável pela capa da 12ª e 13ª edição, além de realizar ilustrações para diversos outros textos e desempenhar a função de redatora. O periódico contou com os desenhos de Candido Portinari, Di Cavalcanti, Fayga Ostrower, Heitor dos Prazeres, Poty Lazzarotto e Renina Katz.

Apesar desse fato, os trabalhos internos são figurativos, e por mais que as ilustrações publicadas estivessem subordinadas ao discurso de um texto, tais nos permitem conhecer o começo da trajetória artística, bem como perceber a distância entre o traço rudimentar da estudante e o refinamento da artista.



Figura 03 – Joaquim, nº13. set. 1947. (Capa). **Figura 04** – Joaquim, nº14. out. 1947. (Ilustração)

Na ilustração (Figura 04) para o poema *My darling Katherine (Mansfield)* de Dalton Trevisan, vemos a figura da própria escritora de contos neozelandesa, que dá nome ao título do texto. Desacompanhada no interior de um ambiente, a mulher representada se encontra reclusa, com o cachecol no pescoço aquecendo-a do frio. Sentada à mesa, apoia os seus braços sobre o tampo, próximo de uma garrafa de bebida. O olhar distraído e cabisbaixo completa a cena de atmosfera melancólica. A ilustração era o “ganha-pão de todo gravador” (KATZ, 1997, p.34), portanto, os artistas colaboravam para os periódicos, mesmo os considerando amadores, como revela em relação à revista *Joaquim* (BITTENCOURT, 2008, p.38). Os desenhos publicados apresentam frequentemente mulheres solitárias e paisagens soturnas, uma atmosfera existencialista, onde o sujeito se põe a pensar sobre sua condição, submerso em tédio, numa poética que muito nos remete ao expressionismo alemão.

No final da década de 1940 colaborou com a revista *Esfera* (1945-1949), um periódico da imprensa comunista especializada em artes, ciência e literatura, dirigida por Silvia de Leon Chalreo. Artista, escritora e militante política, Silvia também foi responsável pela coluna de Artes Plásticas no periódico *O Momento Feminino* (1947-

1956), onde constam ilustrações de Renina Katz para diversos artigos. O periódico foi o primeiro jornal criado pelo PCB voltado para o público feminino, mantido sobretudo por militantes filiadas ao partido, como a vereadora Arcelina Mochel e a jornalista Ana Montenegro, respectivamente sua fundadora e co-fundadora. Com circulação em nível nacional, o conteúdo era centrado na defesa da cidadania feminina, com informações sobre legislação, bem como abarcava as mobilizações referentes a escassez de víveres e defesa da paz.

A aproximação com Poty se deu em primeira instância por afinidades políticas, visto que ele também fez parte de militância estudantil, sendo o responsável pela construção do mural da sede da UNE, em 1946, no bairro do Flamengo¹⁸. Militantes de esquerda, os trabalhos desses artistas durante a década de 1940/50 estavam relacionados às questões sociais, numa observação direta da realidade. Assistente de Carlos Oswald, Poty realizou seus trabalhos em gravura em metal, ao passo que Renina optou pela madeira, seguindo os ensinamentos de Axl Leskoschek. De acordo a própria artista “a tiragem da gravura em metal é muito complicada e demorada, por isso era comum tirar apenas uma ou duas cópias” (BITTENCOURT, 2008, p.33), tanto é que não possui consigo cópias das impressões feitas na década de 1950, tal como são escassas as informações sobre seus trabalhos nessa técnica. Sob essa condição, encontrou na xilogravura o meio mais eficaz para a sua produção artística.

Em março de 1951, se casa com Fernando Jorge Pedreira e se muda para São Paulo, onde estabelecem residência.¹⁹ O casal Pedreira compartilhava dos mesmos ideais políticos, de modo que colaboraram com a *Fundamentos*, periódico da imprensa comunista, ele como redator e ela como ilustradora. Fernando foi aluno da Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil, onde assumiu o cargo de secretário da UNE em 1946, ano de sua admissão, e permaneceu na militância estudantil até a data de abandono do curso. Participa de movimentos de greves, como o ocorrido em 1947, no qual integrou a comissão contra o aumento das taxas no ensino superior. A ação resultou em sua prisão e dos companheiros, rotulados como “comunistas” devido a distribuição de manifestos a população. Quanto à militância estudantil, vale ressaltar que ambos foram secretários da UNE, ocupando o cargo no mesmo período, porém, cada um através de seu instituto. Por fim, destacamos o fato que no início da década de

¹⁸ A sede da UNE foi destruída e incendiada no primeiro dia do Golpe Militar de 1964, no dia 31 de março. O mesmo aconteceu com a sede do jornal *Última Hora*.

¹⁹ Em 1955, o casal se muda para a Rua Pinheiros nº 54 apt. 4, no bairro de Pinheiros, São Paulo. Atualmente a artista reside no mesmo bairro, na Rua Fradique Coutinho.

1950, Fernando foi eleito vereador pelo Partido Social Progressista, na capital paulista, dando continuidade à sua militância política.

1.2. A TRAJETÓRIA DA JOVEM ARTISTA: A INSERÇÃO NO CIRCUITO ARTÍSTICO.

“A arte de Renina Katz é uma arte de jovem e como tal devemos julgar. Sua arte é ainda uma promessa, embora, como tal, seja uma bela promessa.”

Flávio de Aquino



Figura 05 – Clovis Graciano e Renina, MAM, São Paulo, 1956..

Em 1947, Renina integra a exposição de alunos do curso da FVG e da oficina do LAO, bem como participa pela primeira vez do Salão Nacional de Belas Artes, na divisão moderna, onde expôs a obra *Mulher tricotando* na Seção de Desenho e Artes Gráficas. Além dessa seção, nas duas edições subsequentes também esteve presente na Seção de Pintura, visto que na época era uma estudante dividida entre a paixão pela gravura e a formação de pintora. Em 1949, no LIV Salão, recebeu uma medalha de prata, o primeiro prêmio conquistado em sua carreira. Desde a sua estreia até o final dos anos 50 esteve presente ininterruptamente em todas as edições do Salão²⁰, primeiro na Divisão Moderna do SNBA, do início até 1951, e posteriormente no SNAM, de 1952 a

²⁰ Expôs de 1947 a 1951 da divisão moderna do SNBA, no entanto, com o decreto da Lei 1512, de 19 de dezembro de 1951, cria-se o SNAM, onde a artista passou a expor até 1959, ano de sua última participação no certame.

1959. Vale ressaltar que na época a Seção de Gravura contemplava somente os trabalhos em glíptica, portanto, as xilogravuras e gravuras em metal eram contempladas na Seção de Desenho e Artes Gráficas.

Depois de formada na ENBA, participa em 1951 do LVI SNBA, no qual foi laureada. Recebeu o Prêmio Viagem ao País com a litografia *Vigília*²¹ e a escultora Zélia Nunes, também ex-aluna da Escola, recebeu o Prêmio Viagem ao Estrangeiro com o trabalho em granitina intitulado *Marcha*. Tais eram os dois prêmios mais ambicionados do Salão, uma vez que os artistas não possuíam recursos financeiros para viagens e estadia (LUZ, 2005, p. 129). A vitória de Zélia foi posta em questão pelos críticos de arte, os quais alegaram que ela só vencera devido à simpatia ideológica de parte dos membros do júri, os quais ao votar não levaram em consideração os méritos artísticos, mas sim a filiação partidária. Entre os textos da época referentes às vencedoras do prêmio de viagem, destacamos o de Quirino Campofiorito, publicado na coluna de Artes Plásticas d'*O Jornal*. Ele acreditava que no tempo de viagem concedido a Renina, ela teria a:

(...) oportunidade de passar sua observação de artista, através de cenários novos, e **plasmar em suas obras a vida do povo brasileiro**, surpreendê-la nos recantos mais diversos dessa imensa nação, ora marcada ainda pelas sugestões de velhas tradições, ora mergulhada naquela **pobreza que decorre do abandono dos responsáveis pela integridade moral e material das populações afastadas dos raros centros privilegiados** (grifo nosso).

O trecho em questão permite interpretar a viagem pelo Brasil como um meio da artista de melhor conhecê-lo, do Norte ao Sul, dado importante visto que demonstrava interesse por temáticas nacionais, das figuras populares, de condições humildes, esquecidas pelas autoridades. Portanto, o intuito do deslocamento era aguçar a perspectiva para além das teorias, provocar a vivência em espaços capazes de enriquecer a pesquisa plástica, responsável também por ampliar o repertório visual.

Por ter vivido somente a sua juventude no Rio de Janeiro, Renina é frequentemente referida como carioca de nascimento, mas paulista por adoção da cidade. Logo após a sua mudança, esta assume o cargo de professora no MASP²², e lá permanece por cerca de 4 anos, exercendo principalmente a função de preparar pessoas interessadas em ingressar em cursos universitários de Arquitetura e Belas Artes.

²¹ De acordo com a publicação da matéria “Os laureados da divisão moderna”, publicada n'*O Jornal*, Rio de Janeiro, 07 nov. 1951. p.8, Renina Katz recebeu o prêmio com a litografia *Vigília*, no entanto, o catálogo do SNBA consta somente a participação com uma *Água-forte* e *Xilografia*.

²² Raphael Samú e Roberto De Lamônica foram alunos de gravura de Renina Katz no MASP, de modo que o último posteriormente se tornou o assistente da artista.

Durante esse período, Flávio Motta, professor de História da Arte, descobriu no testamento do Conde Álvares Penteado o anseio de construir um curso destinado a formar professores de arte (KATZ, 1997, p.21). Renina e seus colegas foram transferidos para o bairro do Pacaembu, onde ficava o prédio da Fundação Armando Álvares Penteado²³, e lá outros cursos universitários foram criados a partir desse.

Rapidamente se integrou às atividades da comunidade artística paulista, por exemplo, o caso do Clube da Gravura. No Brasil, a arte mexicana desempenhou importância impar para os nossos artistas, os quais adotaram a proposta do *Taller de Gráfica Popular* (TGP), sendo uma afinidade mais ideológica do que plástica. Nas palavras de Renina “estas influências, que eram fortes do ponto de vista de uma temática social, atingiram muito a minha geração” (*apud* BECCARI, 1981, p.8). Carlos Scliar, Mário Gruber, Luís Ventura e Otávio Araújo, todos pertencentes a essa geração, conheceram um dos fundadores do TGP, Leopoldo Mendez, no Congresso Mundial de Intelectuais pela Paz (1948). Atribui-se a Leopoldo a corroboração para os nossos artistas terem criado os Clubes de Gravura, uma iniciativa que foi implantada por Carlos Scliar em Porto Alegre, em 1950, e que pouco tempo depois conseguiu reverberar em outras cidades, porém com menor força, como foi o caso do Clube da Gravura de São Paulo.²⁴

Criado em 1952 por Luís Ventura, o clube paulista possuiu duração efêmera em relação aos demais, mantendo-se pouquíssimos meses em atividade, porém tempo suficiente para Renina Katz ter ministrado aulas de gravura junto a Manoel Martins, tal como a realização da mostra de gravuras de Käthe Kollwitz. Destacamos a iniciativa do Clube em promover uma exposição da artista alemã, visto que o modelo para Renina “eram os expressionistas mais dramáticos, militantes (...). Não era exatamente o Munch, mas a Käthe Kollwitz.” (BECCARI, 1981, p.8). Os artistas desse Clube contavam com o respaldo da revista *Fundamentos*, veículo de difusão da produção artística moderna, em especial da arte e literatura compatível ao pensamento dos intelectuais da esquerda. Os Clubes de Gravura, cada um à sua maneira, adaptaram a proposta do TGP diante da realidade e das demandas locais, sendo esse apenas um exemplo dentre as referências mexicanas para os nossos gravadores.

²³ Professora responsável pela cadeira de Composição na FAAP de 1953 a 1963. A saída da instituição ocorre devido a mudança pedagógica imposta pela direção, seguindo um rumo diferente em relação ao projeto inicial.

²⁴ A sede do Clube da Gravura ficava na Rua Barão de Itapetininga n° 275, 13° andar, bairro da República, São Paulo.

No final do ano de 1954, a *Imprensa Popular* comenta sobre uma exposição dos artistas gaúchos, membros do Clube de Gravura, realizada na cidade de Moscou, na URSS. A mostra em questão, de caráter coletivo, antecedeu a individual de Renina no ano seguinte, que por sua vez foi sucedida por uma coletiva de arte mexicana. Desse modo, tal sequência de exposições contribuiu para um encadeamento de discussões entre os soviéticos acerca da produção artística de dois grandes países da América Latina, o Brasil e o México, atendendo-se para as questões propostas na arte social dos artistas atuantes nessa geografia. Isto posto, através de três exposições distintas, o intercâmbio cultural permitiu a eles conhecerem a produção artística de outros lugares, onde o realismo social também estava em voga. Tratava-se de um interesse em ver o modo como a tendência se apresentava fora do seu território. E ainda que distante por milhares de quilômetros, a discussão aproximava a Rússia do Brasil e do México, posto que esses partilhavam de ideias e ideais comuns.

O jornal carioca *Imprensa Popular* apresentou interesse em acompanhar a exposição de Renina Katz em Moscou²⁵, do anúncio meses antes da montagem até depois da conferência, cobrindo o desdobramento da mostra em diversas reportagens. Em São Paulo, coube a revista *Fundamentos* cumprir tal acompanhamento, publicando o artigo “Vitoriosa exposição de Renina Katz em Moscou”, onde o uso do adjetivo “vitorioso” no título apresenta a pretensão de afirmar o sucesso das obras no exterior, principalmente por se tratar da URSS, um modelo admirado pelos intelectuais da esquerda, responsáveis pela revista. Haveria então alcançado o futuro vitorioso mencionado por Portinari anteriormente? Coincidência ou não, o uso novamente dessa palavra indica a boa repercussão do trabalho.

Organizada pela União de Pintores Soviéticos e a Seção de Belas Artes da Sociedade de Relações Culturais com o Estrangeiro (VOKS), a exposição individual de Renina Katz foi inaugurada no dia 15 de janeiro de 1955, na Casa Central dos Artistas. Expôs cerca de 50 trabalhos de diferentes séries, divididos entre xilogravuras, linoleogravuras e desenhos. A mostra permitiu aos membros da Academia de Artes da URSS, bem como os críticos de arte, e os soviéticos em geral, conhecerem as temáticas sociais abordadas pela artista. O interesse em examinar os trabalhos foi desdobrado numa conferência no próprio local, no dia 28 de janeiro, com discussão calorosa sobre as questões formais e literárias daquelas imagens (Figura 06). A comunidade artística

²⁵ O escritor Jorge Amado foi o responsável pelo transporte dos trabalhos da artista Renina Katz para a exposição realizada em Moscou.

soviética solicitou que o debate fosse taquigrafado, e traduzido, a fim de transmitir o conteúdo à artista. O texto foi publicado meses depois na *Imprensa Popular*, portanto, não só a artista teve acesso às opiniões sobre os seus trabalhos, como também os leitores desse periódico, ainda que de modo editado. Desta maneira, o principal objetivo da conferência era estimular o aperfeiçoamento da arte de Renina Katz, assim como incentivar outros artistas a desenvolverem trabalhos comprometidos com as causas humanas, exigindo-lhes um posicionamento político específico e atuante.



Figura 06 – Aspecto da sala de exposições da Casa dos Artistas Plásticos, em Moscou, quando a realização do debate sôbre a obra da artista brasileira Renina Katz.

De acordo com o artista soviético Dementy Shmarinov, responsável por presidir o debate, “as artes plásticas brasileiras desenvolveram-se (...) numa tensa luta dos pintores progressistas de tendências realistas com os modernistas decadentes. Esta luta é em geral, característica da arte da maioria dos países da América Latina.”²⁶ Nesse trecho, o termo progressista está associado à ideologia política de esquerda, sendo adotado como sinônimo de marxismo ou socialismo, ou seja, refere-se na citação a uma classe de artistas comprometidos politicamente com a representação da realidade social. Embora não explicita quem são os “modernistas decantes”, ao comentar sobre a tensão dos primeiros com os últimos, o articulista indica se tratar de uma oposição à tendência realista. A palavra progressista também é antônimo de conservadorismo.

Curiosamente, Renina participa nesse mesmo ano da III Bienal Internacional de Arte de São Paulo, expondo quatro xilogravuras nomeadas *Favela*, todas impressas

²⁶ Ver Uma arte simples e sincera. *Imprensa Popular*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1955. Artes Plásticas, p.4.

naquele ano, identificadas no título de 1 a 4. A estranheza reside no fato de ser a única gravadora vinculada à tendência do realismo social a integrar o certame nos anos 50, posto que o mesmo era severamente criticado pelos periódicos da imprensa comunista, e por consequência recusado pelos artistas, os quais acusavam o certame de acolher uma arte divorciada da vida. Fernando Pedreira desde a primeira edição publicara textos contra a exposição na revista *Fundamentos*, integrando o grupo que promoveu “um boicote ou um pseudoboicote à Bienal” (KATZ, 1980 *apud* AMARAL, 1984, p. 188).

O embate da *Fundamentos* com a Bienal estava relacionado ao modo como essa promovia as novas tendências abstratas, ao passo que o periódico defendia o discurso de uma arte acessível ao povo, aderindo a proposta estipulada pelo Partido Comunista da URSS, isto é, os preceitos do realismo social. Renina relata que “havia grande radicalismo da parte de um grupo da revista *Fundamentos*, mas os artistas plásticos não aceitavam” (KATZ, 1980 *apud* AMARAL, 1984, p. 163), sendo possível apontar essa insubordinação de forma concreta com a sua participação da Bienal. A mostra de nível internacional era compreendida como uma postura cosmopolita, estratégia das autoridades da classe dominante, a qual buscava controlar a produção artística e usá-la conforme o seu interesse, isto é, tornar-se um órgão de legitimação artística, descartando as expressões populares em prol da arte erudita.

No ano seguinte, em 1956, participa de uma exposição coletiva no Sindicato dos Metalúrgicos do Rio de Janeiro. A mostra foi incapaz de despertar comoções e interesses nos frequentadores do local, ao contrário, todas as suas gravuras foram severamente criticadas. Acreditamos que a motivação tenha sido a ausência de relação com os trabalhadores, no sentido que apresentava uma visão pessoal de mundo, do qual quem entendia eram eles, e não ela e seus pares. Ainda que com afeto e respeito, a intenção de mudança recaía no lugar de ilustração, feita por observadores que possuíam uma visão de fora, desconhecendo com densidade as desigualdades sociais, como bem conclui a própria (KATZ, 2004). Em vista disso, o questionamento de Aracy Amaral se faz pertinente e potente aqui, uma vez que a crítica de arte lança a provocação: “o artista trabalha e abre uma exposição. Para quê? Para quem? É uma satisfação individual? É uma satisfação ao público? É uma necessidade, uma carência de reconhecimento?” (AMARAL, 1984, p. 4). A exposição em questão foi realizada num espaço alternativo, isto é, fora da galeria do museu, com trabalhos de temáticas sociais sendo apresentados à classe operária, os quais demonstravam indiferença diante a representação de si.

Compreendemos a motivação como uma prestação de conta a sociedade, bem como a empatia dos artistas com os trabalhadores.

No texto “Arte e revolução”, presente no livro *Mundo, homem, arte em crise*, o crítico de arte Mário Pedrosa comenta sobre o desinteresse das “massas” em relação as artes plásticas, acrescentando que essa atitude não se restringe as classes menos abastardas. Conforme o autor, “o que interessa às massas é o cinema, o futebol, o boxe, o circo, o teatro chulo ou vaudevillesco, o carnaval. O grande móvel delas é divertir-se” (1975, p. 246 *apud* AMARAL, 1984, p. 6). A elite, por sua vez, encontra-se no mesmo caminho, sendo uma característica do homem da vida moderna, os quais apresentavam interesses pelas agitações, preferência que o impediam de reservar tempo para contemplação, exigência básica para se visitar uma exposição e apreciar uma obra de arte, numa relação intimista entre homem e objeto.

Em fevereiro de 1956, aconteceu o XX Congresso do Partido Comunista da URSS, quando Nikita Khrushchov proferiu o discurso “Sobre o culto à personalidade e suas consequências”, responsável pelo processo de desestalinização da URSS e de denúncias de crimes cometidos no período stalinista. Atribui-se a esse episódio como um dos motivos da crise de Renina Katz, tão comentada nos textos biográficos, compreendida como uma incerteza múltipla, de conteúdo e forma, de política e função social, sendo esse conflito existencial o responsável pelo seu abandono do realismo. Portanto, o ano de 1956 demarca o momento de um balanço, principalmente para os gravadores adeptos das tendências sociais, os quais enveredam para novas pesquisas. Diante de tal episódio, a artista até pode mudar de posicionamento, porém, as ilustrações e declarações sobre Josef Stalin permanecem estampadas nos periódicos, sendo registros do período de sua militância, os quais não podem ser negados.

No caso de Renina Katz, a ruptura com essas questões não conferiu um abandono completo da figuração, como se deu com outros artistas, mas foi uma mudança onde às figuras humanas cederam lugar às paisagens imaginárias, um termo proposto por ela própria devido à aversão de ser associada às tendências abstratas em voga. O adjetivo imaginário também é empregue sob a função de provocar oposição ao realismo, isto é, são paisagens construídas a partir da inventividade, não mais de observações feitas *d'après nature*, mas sim do processo imaginativo realizado no atelier. Assim sendo, a tímida vegetação presente nas xilogravuras, como os cactos do nordeste e as palmeiras das favelas, deixou o segundo plano para ocupar o lugar de destaque.

2. ANTOLOGIA GRÁFICA: O ÁLBUM COMO COLEÇÃO

“O fetiche da propriedade”

José Mindlin

Nas artes plásticas, o modelo de álbum se apropria da área da bibliotecnia, posto que apresenta similitudes na produção, no uso de materiais e no formato de livro, assim como costuma integrar coleções de bibliófilos. Ao comprar um álbum, o sujeito adquire um conjunto de obras selecionadas por um editor, dispostas em lâminas soltas, de modo que esta permite o manuseio individual, bem como o uso decorativo e expositivo, retiradas do suporte de origem. Essa condição de álbum impõe uma dimensão específica para as peças, dado que não podem ultrapassar determinada medida, porque a variação interfere na acomodação dentro do invólucro. Todavia, a premissa se refere ao comprimento do papel, todos do mesmo formato, pois é consentida a impressão de imagens de tamanhos variáveis, as quais podem ocupar uma pequena área ou quase todo o perímetro, mantendo uma borda disponível para a numeração, título, assinatura e data do trabalho. No álbum *Antologia Gráfica* a medida do suporte utilizado foi de 41,2 x 31,9 cm, dimensão que permitiu acomodar tanto as xilogravuras da série *Retirantes*, trabalhos impressos a partir de matrizes com tamanho em média de 10,0 x 15,0 cm, como as xilogravuras da série *Favela*, que medem o dobro em relação a primeira.

A ideia de álbum diz respeito ao objeto que abriga um conjunto de peças de uma mesma espécie, isto é, produzidas a partir de um mesmo material, de modo que cada uma apresenta um conteúdo distinto, mas mantém relação com o todo, seja através da temática ou tendência. Devemos nos atentar para o fato do álbum não ser um formato exclusivo da gravura nas artes plásticas, uma vez que pintores também produzem álbuns de aquarelas. Esse suporte pode ser compreendido como um item de colecionador, posto que possui uma tiragem limitada, assim como usa de números para ditar o valor que possui em relação às demais cópias, adotando um sistema hierárquico como método de distinção e poder. Quanto menos reproduções houver, maior será o interesse em obter o produto, sendo está a lógica do mercado, onde a exclusividade estimula a demanda do consumo.²⁷ Consideramos que a venda das gravuras avulsas com a numeração do álbum

²⁷ Em São Paulo, o acervo do Museu de Arte Brasileira da FAAP possui o álbum *Antologia Gráfica* de número 80/80, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo o de número 66/80, a Pinacoteca do Estado de São Paulo o de número 47/80, a Coleção Guita e José Mindlin o de número 3/80.

indica a fragmentação do conjunto, uma comercialização ambiciosa. Não há nada de errado com o consumo de gravuras separadas da série, uma vez que a aquisição ocorre por escolhas, e cada uma peça existe autonomamente. Todavia, o álbum impõe uma condição diferente, posto que neste caso não se trata de comprar 45 gravuras de Renina Katz, mas sim em adquirir um único item, que existe como antologia justamente por condensar a produção gráfica.

O álbum por si só não confere o título de colecionador ao sujeito que o adquire, todavia, este objeto é um item colecionável, o qual pode pertencer ou não a uma coleção. Assim sendo, entendemos o termo colecionismo como a prática de aquisição de peças, as quais são guardadas e organizadas de acordo com as categorias adotadas pelo seu proprietário, considerando diferentes aspectos, como dimensão, período, temática, entre outros critérios avaliativos, os quais constituem métodos de composição e aquisição. Desse modo, colecionar também implica em uma curadoria do gosto. Quando se trata de uma coleção particular, o desejo de reunir objetos está pautado em interesses pessoais, os quais perpassam por questões relacionadas à formação intelectual, à crença religiosa, à ideologia política e à condição financeira do adquirente. No caso de instituições públicas, as aquisições precisam atender aos interesses da sociedade, prezando pela diversidade, posto que as peças estarão disponíveis para a apreciação de todos.

Nas palavras de Paulo de Freitas Costa, pesquisador interessado no estudo sobre o colecionismo na arte:

O valor e o prestígio de uma coleção derivam, assim, dos significados a ela atribuídos pelo colecionador e por seu grupo social. Apesar de ser considerado um passatempo, o colecionismo traduz aspectos de dominação cultural e econômica, pois está implícita nessa atividade a disponibilidade de dinheiro e tempo livre para realizá-la, além do amplo conhecimento sobre as peças. (COSTA, 2007, p.21)

Segundo o autor, o colecionador é um sujeito que possui conhecimento de suas aquisições, da especificidade técnica a importância histórica, utilizando este saber como justificativa para as suas compras. Costa ainda nos diz, nas entrelinhas, que uma coleção pode ter um grande número de peças, mas isso não a fará grandiosa, ao contrário, será apenas numerosa. Como bem disse, a importância de uma coleção diz respeito tanto à atribuição de significados feita pelo colecionador como a de seus pares, sendo estes

agentes legitimadores. Uma coleção não se mede pelo seu tamanho, mas sim pela qualidade e coesão de suas peças. É importante grifar que as duas instituições com maior número de gravuras de Renina Katz no país, o Museu Nacional de Belas Artes (RJ) e a Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP), possuem boa parte dos trabalhos devido à doação da própria artista. Ela afirma ter perdido a conta da quantidade de vezes que fez doação aos museus, sendo uma prática recorrente. (KATZ, 1997, p. 24)

No que diz respeito à formação de coleções, Costa comenta que “cada objeto é destacado de seu uso ordinário e concebido como um elemento de um conjunto de objetos dotado de significados a ele atribuídos pelo indivíduo ou pela sociedade em determinado contexto cultural” (COSTA, 2007, p.21). Quando um objeto é adquirido por um colecionador passa a integrar um acervo, torna-se parte de um todo, com o qual constrói diálogos a partir das semelhanças e/ou diferenças, forma e conteúdo, técnica e poética. As peças dos colecionadores escapam a lógica econômica, dado que são dotadas de valor simbólico, ou seja, o preço atribuído a elas ultrapassa o cálculo de custo de material somado a mão de obra, uma vez que antes de ser o pagamento por um produto ou serviço, trata-se de um objeto de distinção social. Portanto, questionamos: como fazer o cálculo da peça, uma vez que esta é a materialização do *status* de quem a possui? Também cabe nos atentarmos aqui para o valor afetivo, posto que o sujeito estabelece uma relação apaixonada com suas aquisições, imbricando a vida dessas com a sua própria história. A biografia do colecionador se inscreve na memória da coleção e vice-versa. O bibliófilo José Mindlin não foi somente o maior colecionador dos trabalhos de Renina Katz, como também um amigo íntimo, com quem trocou correspondências e confiou à guarda de arquivos pessoais, nomeando-o como seu fiel depositário.

Uma peça existe como unidade, avaliada de acordo com a autoria, técnica e histórico, assim como existe dentro de uma coletividade, dotada de tendência, temporalidade e geografia. Por exemplo, Renina Katz imprimiu xilogravuras e linóleos na década de 1950, no início de sua carreira, apresentando-as no âmbito nacional e internacional, em exposições coletivas e individuais, corriqueiras e temáticas. A presença ou ausência das obras em determinadas mostras contribuem para a construção do seu histórico, tal como a atenção recebida e a produção de escrita são fatores que lhe atribuem significados. Como unidade, sua obra será avaliada a partir desses aspectos. Rotulada exaustivamente pela crítica de arte como realista social, fez parte da geração pós-guerra, dedicando-se a determinadas temáticas, de acordo com o pensamento da

esquerda no sudeste do Brasil. Como coletividade, a sua obra será avaliada sobre a óptica dos grupos que esteve associada, os discursos sobre as tendências que demonstrou afinidade, e o meio onde viveu e atuou, refletido diretamente em suas escolhas plásticas.



Figura 07 – Álbum *Antologia Gráfica* (1977) fechado e aberto. Fotografia da Galeria Gravura Brasileira.



Figura 08 – Gravuras do álbum *Antologia Gráfica* (1977) expostas na vitrina da Biblioteca Paulo Masuti Levy, São Paulo. Fotografia de Sérgio Rodrigues.

Com um estojo recoberto por veludo na cor vinho e letras gravadas na lombada em dourado (Figura 07), o álbum da artista Renina Katz, *Antologia Gráfica*, foi dividido em volume 1 e 2, cada parte com uma capa que guarda um conjunto de peças. As gravuras foram impressas em papel japonês tipo mino, numa única edição de 80 exemplares, numerados de 1/80 a 80/80, e mais 10 exemplares, marcados de A a J, destinado a colaboradores. Como consta na ficha do álbum, o processo de impressão foi finalizado no dia 05 de março de 1977, cerca de dois meses após o falecimento do editor. Após a tiragem do álbum, as matrizes foram inutilizadas como manda o protocolo da comercialização de múltiplos.

O *Antologia Gráfica*, objeto por nós aqui estudado, foi editado por Julio Pacello através da Editôra Cesar, sendo este álbum o último das 24 obras editadas por ele. Estudar as gravuras que compõe o álbum implica não somente em conhecer a artista, autora dos trabalhos publicados, como também invoca a necessidade de ter em mente quem foi o editor e qual era o seu método de trabalho.

Nascido em Buenos Aires, na Argentina, Julio Pacello se mudou aos 22 anos para a cidade de São Paulo, em 1953, onde estabeleceu residência e permaneceu até a data de seu falecimento, em 1977. Brasileiro radicado, aqui se dedicou intensamente às atividades editoriais entre as décadas de 1960/70, destacando-se pelas edições de livros de arte e divulgação da gravura artística, com “qualidade incomparavelmente superior a tudo quanto se havia feito no Brasil” (MINDLIN, 1979). Vítima de enfarte, faleceu em janeiro desse ano, deixando edições de diversos artistas inacabadas, bem como o 3º volume do álbum coletivo *História da Gravura no Brasil*.

No catálogo da exposição *Julio Pacello e sua obra editorial*, mostra realizada em sua homenagem no MASP em 1979, o bibliófilo José Mindlin escreveu o texto de apresentação, onde relatou a trajetória do editor, merecendo a nossa atenção o trecho em que diz:

Se se considerar que as edições de Julio são verdadeiramente artesanais, e que Julio imprimiu ele próprio todas as gravuras e textos de suas edições, ocupou-se pessoalmente dos detalhes de execução de todos os álbuns, que representaram grandes desafios, ofereceram inúmeros problemas, e exigiram sempre enorme criatividade, poder-se-á dar o devido valor ao conjunto de sua obra, que se foi aos poucos escoimando dos inevitáveis defeitos iniciais, para atingir um padrão equivalente à melhor qualidade internacional. (MINDLIN, 1979)

De acordo com Mindlin, era o próprio Pacello o impressor responsável pela tiragem das gravuras²⁸, participando assim de todo o processo de editoração, da curadoria das obras às suas respectivas tiragens, da escolha do papel e tinta à confecção da capa, atentando-se à todos os detalhes, os quais refletiam diretamente no seu aperfeiçoamento como editor.

O álbum contempla trabalhos desenvolvidos de 1948 a 1956, em técnicas de gravura em relevo – xilogravura e linóleo –, e conta com o intervalo de duas décadas entre o término dessa fase até o momento de sua republicação. Sendo o oitavo álbum na cronologia de Renina Katz, foi o sétimo de caráter individual e o primeiro de teor retrospectivo. Após o lançamento do álbum *Favela*, em 1956, a artista publicou entre o final da década de 1960 e início de 1970 cinco álbuns de serigrafias, técnica adotada graças aos incentivos do artista Dionísio del Santo (KATZ, 1997, p. 28). O primeiro trabalho realizado em conjunto com Julio Pacello ocorreu em 1969, com a publicação do 2º volume do álbum *História da Gravura no Brasil*²⁹, de modo que no ano seguinte editou para a artista o álbum de *Dez Serigrafias* com poema de apresentação escrito por Hilda Hilst. Curiosamente, depois do *Antologia Gráfica*, a artista publicou quatro álbuns de litografia em dois anos, seguido por um álbum com 10 xilogravuras inéditas, uma breve incursão na técnica após um longo período de distanciamento.

De acordo com as informações presentes na ficha do álbum, na coletânea editada por Julio Pacello, as gravuras foram impressas na cor azul, vinho, verde e sépia, a fim de diferenciá-las das obras avulsas impressas em preto nas primeiras tiragens, na década de 1950. Entretanto, metade das peças foram impressas com tinta preta, contradizendo a justificativa do uso de diferentes cores. Esta escolha implica na construção de um trabalho completamente novo a partir de matrizes antigas, posto que as novas cores interferem na apreciação das obras, provocando outras sensações e interpretações, atentando-nos para aspectos antes despercebidos. O depoimento de Renina Katz à pesquisadora Gloria Cristina Motta contribui para esta questão da tinta e da cor, sobretudo quando a artista diz que “usava tinta tipográfica comum, não tínhamos outra, ainda mais pela carência dos anos de guerra. Era extremamente gordurosa e tinha que ser decantada num papel filtro. A tinta colorida era tinta a óleo mesmo” (MOTTA, 2007

²⁸ Julio Pacello contou com a colaboração dos impressores Antonio Francisco Albuquerque e Roberto Grassmann em diversos álbuns.

²⁹ O álbum foi publicado pela Editora Cesar, composto por gravuras originais de 10 artistas brasileiros, impressas em papel japonês tipo Mino e Rosa Spina. O texto de apresentação foi assinado pelo crítico de arte José Roberto Teixeira Leite e o poema pela poetisa Lélia Coelho Frota.

p. 15). Assim, no final da década de 1970 as condições eram bem melhores, com tintas apropriadas para a impressão do trabalho.

O papel, suporte com gramatura e textura específica, também desempenha fator importante, dado que para o álbum utilizou-se um mesmo tipo específico para todas as gravuras, diferente das primeiras tiragens, quando não havia a preocupação com uniformidade. Igualmente, chama-nos atenção o uso de papéis de cores diferentes para algumas gravuras, as quais se distinguem do conjunto tanto por este fator como devido à diferença no traço. Tal aspecto será analisado posteriormente, quando abordamos as temáticas e questões formais dessas obras.

No que concerne à inserção dos álbuns produzidos Julio Pacello no mercado de arte, José Mindlin nos informa que:

(...) o **tino comercial nunca foi a tônica de suas atividades editoriais**. Buscava a obra gráfica perfeita, e conseguiu gradualmente aproximar-se da perfeição, apesar dos recursos limitados de que dispõe um editor e impressor no Brasil, especialmente um editor artesanal como ele foi. **A venda, como fonte de lucro, ou mesmo de sustentação do ritmo das edições, era para ele uma preocupação secundária, se não uma obrigação incômoda.** (MINDLIN, 1979 [grifo nosso])

Grifamos o início e o final do parágrafo, quando Mindlin afirma que Julio Pacello desprovia de interesses financeiros, no sentido que a editoração para ele era antes o prazer pelo ofício do que a imposição do trabalho no *stricto sensu*, com as obrigações de produzir determinada demanda para gerar lucros. Assim como na citação anterior, o autor valoriza nesse trecho o caráter artesanal do trabalho de Pacello, adjetivo empregue como sinônimo de processo manual. De fato, o impressor será a pessoa responsável por entintar a matriz e submetê-la à prensa, realizando a quantidade de provas que forem necessárias até obter o resultado desejado, sendo esta a tal perfeição referida no texto. Em seguida, Mindlin relata a capacidade de Pacello em produzir um material de qualidade mesmo com recursos limitados, portanto, o trabalho que conseguiu realizar é digno de reconhecimento.

O formato do álbum propicia experiências diferentes em relação ao formato do quadro, pois enquanto o último se encontra fixado na parede, imóvel e emoldurado, disponível a altura dos olhos para a apreciação, o primeiro exige o toque, o manusear das folhas, a distribuição na mesa, de modo que o corpo se posiciona de maneira específica, estabelecendo outra relação visual. O quadro comumente é observado pelo homem em pé, dado a disposição vertical da obra, ao passo que o álbum permite um

maior conforto e intimidade, ser visto por um homem sentado, o qual inclina levemente a cabeça e observa as peças através um ângulo *plongée*. Isto posto, ressaltamos que não são as gravuras em si que permitem a experiência, mas sim o formato em que são acondicionadas, uma vez que as mesmas poderiam ser expostas através de diferentes suportes, os quais propiciariam outras experiências. E, através da descrição de como o álbum é acessado, notamos similitudes com o método expográfico de vitrinas, uma vez que ambos são dispostos horizontalmente, porém a última se distingue da primeira devido ao uso de tampo de vidro, material que enclausura as peças e impede a sensação tátil do observador.

No que diz respeito ao uso expográfico, é de nosso conhecimento que:

(...) as gravuras expõe-se em parede, mas também se coleciona em álbum, que substitui a pasta de estampas. Os álbuns de gravuras diferem, no que concerne ao uso, tanto dos jornais e revistas que as trazem quanto dos livros nos quais são, aliás, destacáveis, por serem dirigidos ao colecionismo artístico (KOSSOVITCH; LAUDANNA; 2000, p. 3).

As considerações desses autores corroboram com a associação entre álbum e colecionismo proposta por nós anteriormente, do mesmo modo, em outro trecho esses autores evidenciam que as atividades desempenhadas pelo gravador, a ilustração e o *ex-libris*, os aproximam da zona da bibliofilia, sendo acentuada com os álbuns. No que se refere à citação, acrescentamos ainda que expor gravuras em paredes foi uma conquista da arte moderna no século XX, posto que até então estas eram apresentadas em balcões ou vitrinas (Figura 08), compreendidas como uma arte menor, não só no tamanho, mas também em *status*. A imposição dessa hierarquia no modo de expor se apresenta como uma contradição aos princípios da modernidade.

No álbum *Antologia Gráfica* identificamos três grandes séries, nas quais representa em cada uma as figuras dos trabalhadores, retirantes e favelados. A primeira série se divide entre camponeses em plantações e operários em construções civis, com cenas de outras atividades em menor número, predominando a figura masculina em serviços braçais. Na segunda série, denominada *Camponeses Sem Terra: Os Retirantes*, a artista constrói uma narrativa, onde é possível acompanhar a saída da população nordestina do sertão até o centro da cidade de São Paulo, explorando o processo de migração de diversas famílias e as dificuldades encontradas por essas pessoas. É de nosso conhecimento que em 1954, após se dedicar à temática dos Retirantes, Renina iniciou uma nova pesquisa, centrando-se dessa vez nas cenas das favelas, onde as

mulheres se tornam protagonistas da obra. A série das gravuras em questão culminou na edição de seu primeiro álbum, publicado em 1956, com tiragem de 50 exemplares. Intitulado *Favela*, esse trabalho marca o seu desligamento com os temas de cunho social, posto que após isso se dedicou ao estudo da cor e da forma, produzindo desenhos e pinturas até o início da década seguinte. A seguir, propomos analisar as obras, porém sem nos deter na cronologia, privilegiando o desencadeamento de diálogos.

2.1.TEMÁTICAS INDEPENDENTES: GRAVURAS SEM SÉRIE.

Como foi dito anteriormente, o álbum comporta três séries, no entanto, existem gravuras com temáticas independentes, as quais não pertencem a nenhuma dessas, bem como não formam outra série devido à falta relações entre si, no sentido da ausência de uma abordagem capaz de tratá-las como uma unidade. Deparamo-nos com a *Florista* (Figura 09), gravura destoante do conjunto tanto pelo fato da artista ter feito uso de um traço diferente em relação aos demais trabalhos, como também devido ao conteúdo apresentado.³⁰ Em outras obras observamos mulheres desempenhando tarefas domésticas, como as lavadeiras nas favelas, ou exercendo trabalhos agrícolas, como as camponesas na lavoura, atividades árduas desempenhadas debaixo de sol escaldante. Em vista disso, a *Florista* não dialoga com as demais, pois a mulher em estado de repouso exerce sua ocupação tranquilamente, a de criar composições ornamentais com plantas e flores. Outro fator que a distingue diz respeito ao modo como Renina fez uso da matriz, dispensando-a como parte integrante da obra, uma vez que desbastou com a goiva praticamente toda a superfície da madeira, mantendo somente as linhas que contornam a figura. Resultado plástico semelhante a esse poderia ser obtido com o uso de nanquim, ou outra técnica de desenho. Dessa maneira, a adoção da gravura nesse caso está relacionada ao interesse pelo seu caráter de múltiplo.

Em 1953, foi laureada com uma pequena medalha de ouro ao apresentar a obra na Seção de Pintura do II SPAM³¹, além disso, recebeu o Prêmio de Aquisição com obra *Retrato*, sendo contemplada com a quantia de de Cr\$ 3.000,00. No certame a

³⁰ Impressa em papel cor de rosa especialmente para o álbum, destacando-se por ser a única obra do conjunto a ter esse tom rosáceo.

³¹ Nas Artes Plásticas, sobretudo no que diz respeito ao cenário paulista, deve-se ter atenção ao contexto em que a sigla SPAM é utilizada, posto que essa corresponde tanto a Sociedade Pró-Arte Moderna (1932) quanto ao Salão Paulista de Arte Moderna (1951). O certame possuía quatro seções: Pintura, Escultura, Arquitetura e Arte Decorativa. A Seção de Pintura era reservada a trabalhos bidimensionais, independente da técnica, isto é, contemplava tanto pinturas, gravuras e desenhos.

gravura foi intitulada como *Pequena Florista*³², todavia, posteriormente com a edição do álbum sofreu uma alteração, perdendo em seu título o adjetivo. Antes de uma questão de medida, no sentido de uma pessoa de baixa estatura, pequena indica no trabalho a noção de mocidade e tratamento de afeto. A informação referente à conquista da medalha modifica o nosso olhar frente a essa gravura, posto que dotamos conhecimento de sua importância histórica, uma obra premiada. Então, apesar de destoante, essa foi escolhida para compor o álbum graças à conquista do prêmio, apresentando um aspecto afetivo relacionado à carreira profissional.

Existe uma economia na composição, o fundo neutro anula distrações, mantendo nossa atenção para o único plano, onde há na esquerda um vaso com arranjo de folhas e ao centro uma mulher trabalhando numa rama, ou seja, a artista representa o produto finalizado e o processo de trabalho, somente isso. A vestimenta simples, sem adornos, indica a classe social, já anunciada na profissão exercida. Com olhos dispersos, demonstrando apatia, a moça encosta os pés descalços no chão, descansando os seus cotovelos sobre os joelhos, enquanto as mãos separam os ramos para compor novos vasos. Renina escolhe alguém do povo, pessoa desprovida de poder aquisitivo e *status* social elevado, e a concebe como ilustração ao abdicar do discurso crítico, desvinculada do viés político presente de modo explícito nas obras de seus pares. Observamos a adoção de temática ordinária, pouco representativa em relação às demais, distante do repertório dos realistas sociais. Além dessa, dedicou-se à figura do jornaleiro, verdureiro, costureira, entre outras, citadas como seus trabalhos em periódicos nos primeiros anos da década de 1950.

No álbum encontramos duas gravuras intituladas *Cidade*, semelhantes em estrutura, diferentes em solução plástica, as quais também são compreendidas como temáticas independentes. O título não faz jus ao conteúdo, de modo que vemos pouco ou quase nada de um cenário urbano, indicado somente em linhas horizontais e verticais, possíveis arquiteturas ao fundo. A ênfase nessas gravuras é dada a natureza, evidenciada na ausência de figuras humanas. Esses trabalhos monocromáticos antecedem as pinturas coloridíssimas, indicando o caminho pelo qual a artista se dedicaria em seguida, das paisagens imaginárias.

³² Ver Os prêmios do II Salão Paulista de Arte Moderna. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 jan. 1953. Artes Plásticas, p. 11.

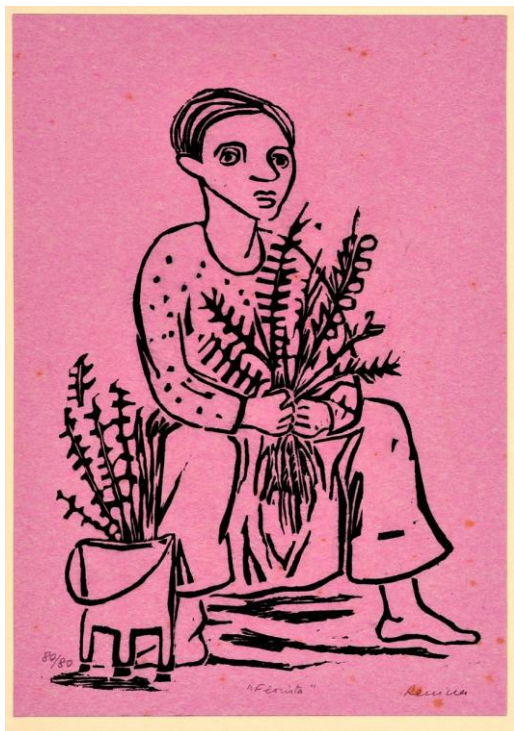


Figura 09 – Renina Katz. *Florista*, déc. 1950, xilogravura, 26,5 x 19,3 cm. Álbum *Antologia Gráfica* (à esquerda) e P.A (à direita)

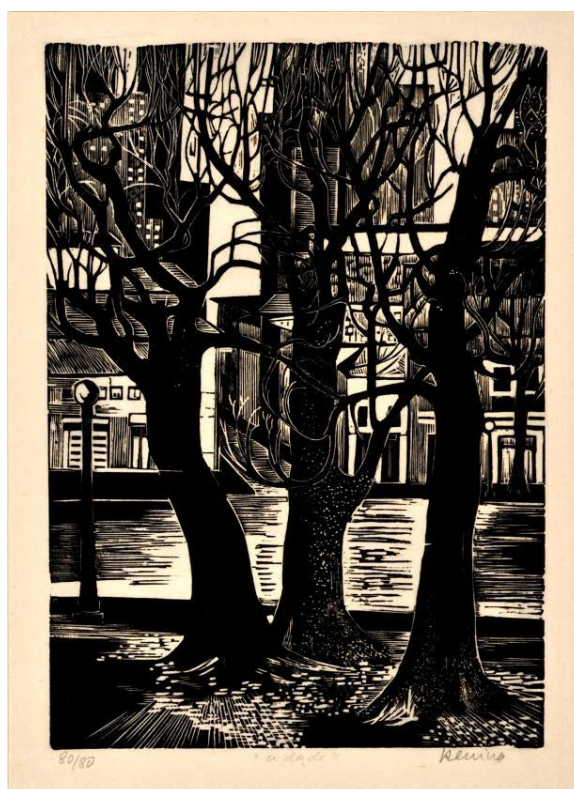
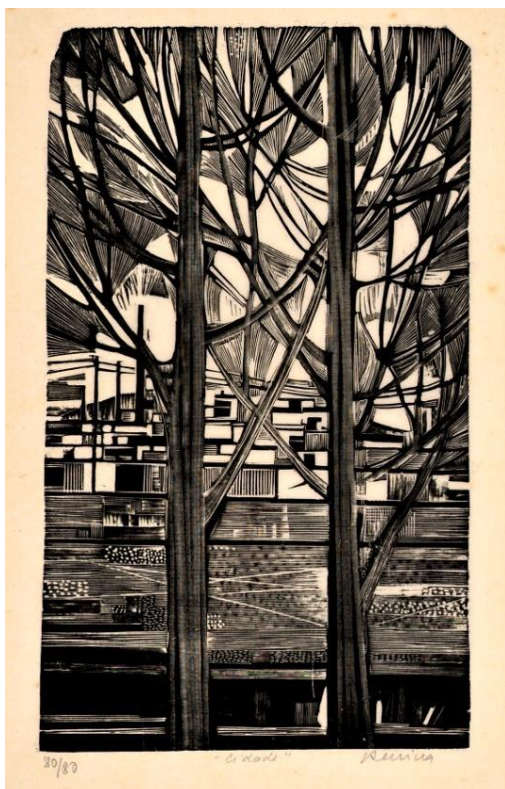


Figura 10 – Renina Katz. *Cidade*, déc. 1950, xilogravura, 26,8 x 15,6 cm (à esquerda). Álbum *Antologia Gráfica*.

Figura 11 – Renina Katz. *Cidade*, déc. 1950, xilogravura, 25,5 x 18 cm (à direita). Álbum *Antologia Gráfica*.

O escritor Rubem Braga narra em seu texto um episódio à partir da mostra individual de Renina Katz, no MAM de São Paulo. Esse merece a nossa atenção por ter acompanhado de perto a mudança de técnica e poética da artista na década de 1950. Em sua reconstituição do ocorrido afirma que:

Em agosto de 1956, suas xilogravuras ‘de forte conteúdo’ social, apresentadas na 28ª Bienal de Veneza, alcançaram um bom sucesso de vendas. Mas quando expôs em São Paulo, em outubro desse mesmo ano, alguém nota que, ao lado de temas sociais, aparecem árvores sem folhas, um Domingo no Ibirapuera; na verdade a artista começa a se interessar por outras coisas: em 1958, na Galeria GEA do Rio, vê-se que ela abandonou a gravura, em que se aperfeiçoara durante tantos anos, para fazer nanquins e guaches.³³

No texto, o autor comenta sobre a participação bem-sucedida de Renina na Bienal de Veneza, certame de nível internacional cobiçado por diversos artistas, no qual representou o Brasil. Todavia, de acordo com Rubem Braga, dois meses depois desse certame a artista apresentou pela primeira vez determinadas peças ao lado das xilogravuras de temáticas sociais, provocando estranhamento ao indicar um novo rumo. Primeiro ela se mantém na gravura, endereçando-se para outra temática, porém, percebe a importância de buscar uma nova técnica para atender os novos interesses, impedindo relações de continuidade ao propor a conclusão de uma fase, tanto do assunto quanto de técnica. A seguir, nos dedicaremos aos trabalhos citados por esse crítico de arte, sendo estes identificados como as gravuras *Cidades* e *O Parque*.

Na primeira gravura (Figura 10) a artista apresenta uma composição geometrizar, sugerindo edifícios ao fundo e postes de iluminação, os quais são vistos atrás e através de duas grandes árvores viçosas. Os traços retilíneos dão conta de representar os troncos rígidos, tão próximos do espectador que se torna impossível ver as raízes fincadas no chão. Essas duas árvores dividem a cena em três partes iguais, revelando cada vez menos da cidade conforme direcionamos o olhar para o lado direito da imagem. Os galhos se cruzam como tramas na perpendicular, as folhas são indicadas por linhas delicadas, as quais provocam zonas de cinza entre a distância mínima do preto da tinta e o branco do papel. O efeito também é obtido no chão com os tracejados, pontilhados e riscos, variações responsáveis por criar a sensação de movimento.

A outra gravura (Figura 11), por sua vez, contém no primeiro plano a imagem de três árvores com galhos secos, como linhas sinuosas que se emaranham no topo, tornando-se um só corpo. O volume dessa composição captura a atenção do observador

³³ BRAGA, Rubem, Árvores tristes. In: SEFFRIN, André (org.). Os segredos todos de Djanira & outras crônicas sobre arte e artistas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

de tal modo que os outros elementos se reduzem a pano de fundo. Por exemplo, no canto a esquerda há outra árvore, solitária, mesclando-se aos edifícios. As retas paralelas no segundo plano constituem tanto na horizontal como na transversal as ruas da cidade. A diferença entre as duas gravuras nos estimula a tecer interpretações comparativas, estabelecendo uma relação entre a vida e a morte, metáfora presente na condição das árvores, mutáveis de acordo com as estações do ano.

As gravuras intituladas *Cidades* apresentam os mesmos elementos compositivos, árvores e casas, entretanto, o traço da primeira (Figura 10) revela uma experimentação na feitura. Renina abandona a rigidez do realismo ao compor uma imagem a partir de formas geometrizes. Lado a lado, essas gravuras nos atentam para o fato de como trabalhos realizados no mesmo período, por uma única artista, podem apresentar diferentes sentidos devido as linhas que foram empregues no desenho.

No álbum *História da Gravura no Brasil vol. II* consta a presença da gravura *Cidade* (Figura 11), obra destoante do resto da fase social, sendo essas as temáticas responsáveis por lhe conferir notoriedade na década de 1950. Dessa vez, fazendo jus ao título, foi nomeada de *Árvores*. No álbum, cada artista possuía uma página dedicada à sua biografia e um breve comentário sobre a obra, merecendo nossa atenção por trazer a seguinte informação: “Gravura feita em São Paulo, em 1956, em madeira de tampo, guatambú rosa. É uma gravura isolada, como se fôra um exercício, pertencendo ao período realista da artista”. Através desse texto ficamos cientes do local, ano e o material da matriz utilizada na feitura da obra, tal como reitera nosso estranhamento, por identificá-la como uma “gravura isolada”, parte de um exercício desgarrado das séries propostas anteriormente, no entanto, mantêm o aspecto figurativo.

O texto de apresentação do *Antologia Gráfica* foi escrito por Flávio Motta em 1972, cinco anos antes da publicação do álbum. Motta já havia escrito para outros prefácios da artista, textos críticos e de teor poético, demonstrando afinidade com a sua pesquisa plástica. Este historiador da arte, amigo próximo da artista, trata de alguns trabalhos do álbum, de modo que em relação às gravuras *Cidade*, declara:

Quando deixou as figuras de seu "realismo socialista" e passou para as árvores e casas, o sentido de multiplicação parecia modular seus interesses fundamentais. A partir de cada tronco, tudo se bifurcava. A partir de cada casa, tudo se desdobrava. Alguma coisa de obsessivo, repetitivo, parecia comandar o processo da "natureza", vista nas árvores, e da sociedade, vista nas casas. (MOTTA, 1972)

Motta se refere à mesma passagem anunciada anteriormente por Rubem Braga, sem fazerem uso do julgamento de traição às causas humanas, alegação comum a tantos outros artistas da época. Ao contrário, enxergam na mudança um aspecto positivo, salientando os novos interesses de Renina Katz. Em parte, esse posicionamento reflete a perspectiva de homens que escrevem anos depois do momento da substituição de figuras humanas por cenas urbanas. Na época nenhum outro crítico manifestou-se contra, apresentando uma postura compreensiva, sobretudo por não se tratar de um “desvio” às tendências abstracionistas.

A mesma disposição visual dessas gravuras foi utilizada na obra *O Parque* (Figura 12), diferindo-se devido à presença de pessoas na imagem, provocando uma interferência ativa no espaço. Na gravura há duas ideias de parque, sendo a primeira relacionada ao conceito paisagístico, uma área verde sem edificações, construída para ser um espaço de recreação, tal como de preservação ambiental, ao passo que a segunda ideia compreende o sentido de entretenimento, abrigando atrações e brinquedos, conhecido como parque de diversões.

Em depoimento ao historiador da arte Renato Dória, a artista afirma se tratar da imagem do Parque do Ibirapuera, inaugurado poucos anos antes da gravura (1996, p. 311). A informação serve para indicar a existência de uma referência geográfica, mesmo não sendo determinante, no sentido que poderia ser qualquer outro lugar, dado que carece de elementos capazes de definir este como o local específico. Outro caso pode ser exemplificado na entrevista cedida à gravadora Laurita Salles, a quem declara que da série dos retirantes, uma boa parte dos esboços foi feita na Estação do Norte, em São Paulo, principalmente nos finais de semana, quando passava horas desenhando (1993, p. 11). A referência contribui para estabelecer uma relação entre a artista e o local, conhecedora tanto dos sujeitos que representa como do ambiente em que estão inseridos. Para o observador a estação poderia ser qualquer outra, mas ao nomeá-la, assegura o contato direto com a realidade da classe social que optou por representar.

O modo como árvores d'*O Parque* foram desenhadas nos remetem à segunda obra nomeada *Cidade* (Figura 11), na qual optou por um traço diferente do pensamento geométrico da primeira. Debruçou-se em tratar da felicidade, sentimento tão escasso nos trabalhos anteriores, onde revelava uma atmosfera de tristeza e miséria. No parque de diversões não há preocupações, somente lazer, as famílias passeiam no tempo de folga, partilham o tempo com quem amam. Comparada às outras gravuras apresenta maior leveza por se tratar de uma temática relacionada à diversão e o coletivo. As árvores

contribuem para uma interpretação simbólica da obra, em razão dessa ser o “símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu”, permitindo associarmos os galhos secos com a necessidade de mudanças de ideias, crenças e hábitos antiquado, isto devido ao “aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p.84). As três xilogravuras carregam tal simbologia, sobretudo a terceira, considerada por Renina como a última xilogravura de um intenso período de engajamento político, ou seja, uma obra que finda um ciclo.

A cena panorâmica exhibe fragmentos de um todo, situações observadas entre as árvores, as quais cortam o quadro em diversas partes, de uma ponta a outra. As árvores se mantêm no primeiro plano, não mais como protagonistas, mas sim como cenário. Torna-se uma cortina vegetal responsável por nos colocar na posição de *voyeur*, observando de certa distância a movimentação de crianças brincando com seus balões, acompanhadas de seus responsáveis, caminhando em direção aos brinquedos – montanha russa, rodas gigantes e carrosséis. As estações dos anos são postas como metáfora desse momento de transição artística, dado que após o cair das folhas no outono, o intenso frio do inverno, as plantas florescem novamente na primavera. Trata-se de um momento de renovação artística e pessoal, compreendida como uma crise de conteúdo e consciência.

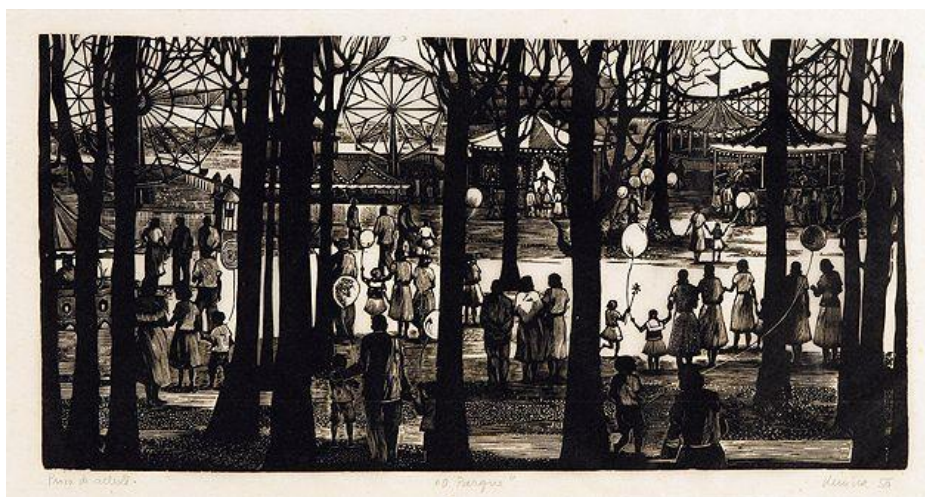


Figura 12 – Renina Katz. *O Parque*, 1956, xilogravura, P.A., 25,5 x 50,9 cm, Col. Guita e José Mindlin.

Assim sendo, o álbum *Favela* e a gravura *O Parque* correspondem ao encerramento de um ciclo. O primeiro, como série, organiza o conjunto de produções referentes a um mesmo assunto, contribuindo para formação de uma unidade, bem como assegurando sua preservação e incentivando a aquisição por colecionares. Desse modo,

a série foi disponibilizada primeiro em álbum solo, e cerca de duas décadas depois num coletivo, obtendo dessa maneira um maior alcance em relação às demais. O segundo, a gravura do parque de diversões, apresenta-se como antítese de quase uma década de produção artística, desligada de todas as questões apresentadas anteriormente, a atmosfera de felicidade sobrepõe-se a atmosfera do sofrimento. Infelizmente, devido às dimensões de sua matriz, a gravura não pode integrar a coleção presente no álbum, pois ultrapassava o formato estabelecido, medindo o dobro dos outros trabalhos. Desse modo, compreendemos a ausência não como uma questão pautada no conteúdo, mas na materialidade do objeto, incapaz de ser comportado no suporte.

2.2.FAVELA: LAVADEIRAS, MORROS E MISÉRIA

*“A favela é, um problema social
A favela é, um problema social”*

Bezerra da Silva, **Eu Sou Favela**, 1992.

Adotando como critério o título, encontramos no álbum 12 gravuras nomeadas *Favela*, um conjunto que condensa uma investigação muito maior, ainda que realizada num curto período de aproximadamente 2 anos. Mesmo que tenha recebido título diferente, acreditamos que a *Mulata*³⁴, um dos poucos retratos presentes no álbum, também faça parte dessa série.

Dentre as peças que compõe o conjunto, a xilogravura *Favela* (Figura 13) possui composição e tratamento gráfico diferente em relação às demais, bem como o uso de papel com coloração diferenciada contribui para frisar o não pertencimento a unidade da série. Tal característica indica que essa obra pertence a uma matriz feita antes do período em que a artista se dedicou exclusivamente ao assunto, no último ciclo de temáticas sociais. Torna-se possível estipular a data por meio das publicações em periódicos, posto que em 1951 publicou na revista *Fundamentos* uma gravura *Sem título* (Figura 14), onde há duas lavadeiras com soluções formais próximas da presente no álbum. É um equívoco considerar tal como ilustração no *stricto sensu*, visto que não mantém nenhum tipo de relação com o texto publicado, sem um comentário sequer

³⁴ A Coleção Gilberto Chateaubriand do MAM/RJ possui xilogravuras de Renina Katz impressas na década de 1950, entre essas a *Mulata*, onde consta assinado o ano de 1955. Tal informação corrobora com a suspeita referente à possibilidade desse trabalho pertencer a série *Favela*, sendo a única com título diferente, porém em diálogo com as questões exploradas.

sobre a imagem, apresentando-se antes como uma divulgação do trabalho da artista, presente de modo avulso na página, aberto para interpretações críticas.

Na gravura presente no álbum (Figura 13), a artista fez uso de plano americano, enquadrando os personagens numa distância que compreende a parte dos joelhos para cima, o que valoriza a expressão do rosto e do corpo. Essa escolha contribuiu para a noção de profundidade, presente na escala dos barracos ao fundo, tão distantes das mulheres e crianças no primeiro plano. Além disso, explorou diversos ângulos com as lavadeiras, sendo possível observar cada uma em posição diferente, como numa tentativa de mostrar todos os lados. Desse modo, observamos essas mulheres de frente, de costas, de perfil para a direita e para a esquerda. A figura do centro, diferente das outras, não carrega o balde na cabeça, segura-o na mão esquerda, mantendo os braços esticados ao longo do corpo, enquanto uma criança acanhada a agarra pelo lado direito, buscando proteção em seus braços. Ao contrário dos outros trabalhos onde os pequenos permeiam, a tímida relação de maternidade se dá aqui de modo mais direto, com o contato físico entre mãe e filho, consumado no abraço.

Em *Sem título* (Figura 14), ao dispor duas mulheres, uma negra e outra branca, obtém um contraste visual próprio da xilogravura, de modo que a primeira figura assume a presença da matriz através da tinta preta impressa sobre o papel, ao passo que a segunda indica as áreas em branco desbastadas pela goiva. Observamos ao fundo uma criança negra e peças de roupas esticadas no varal, enquanto no primeiro plano, duas lavadeiras trabalham curvadas em suas bacias. A mulher negra ensaboa e esfrega as roupas com os punhos fechados numa bacia de madeira, enquanto a mulher branca utiliza uma esfregadeira para desempenhar o mesmo serviço numa bacia de alumínio. Os rostos dessas mulheres estampam a fadiga provocada pelo esforço físico do árduo trabalho braçal.

A temática das lavadeiras foi recorrente entre os artistas brasileiros desde o final do século XIX, presente nas telas dos pintores do realismo, e até mesmo nas de Eliseu Visconti, estendendo-se até os “últimos modernos” na década de 1950, cada um buscando através de sua poética alcançar a ideia de brasilidade com a representação de uma figura popular. Esse tema está presente no repertório dos contemporâneos a Renina Katz, tanto em sua referência ímpar, Candido Portinari, como também de seus pares, Poty Lazzarotto e Fayga Ostrower, os quais costumavam subir os morros a fim de transmitir em sua produção artística a imagem da realidade das pessoas que lá habitavam.

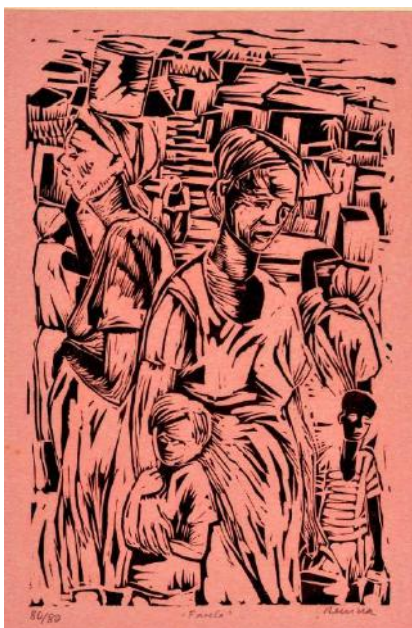


Figura 13 – Renina Katz, *Favela*, déc. 1950, xilogravura, 31 x 19,5 cm (à esquerda)



Figura 14 – Renina Katz. *Sem Título*, 1951. Trabalho publicado na Revista Fundamentos, São Paulo, nº22, p.6, set. 1951.



Figura 15 – Poty Lazzarotto. *Lavadeiras*, 1949. Água-forte. Tiragem de 100 exemplares para o Clube dos Glifófilos.

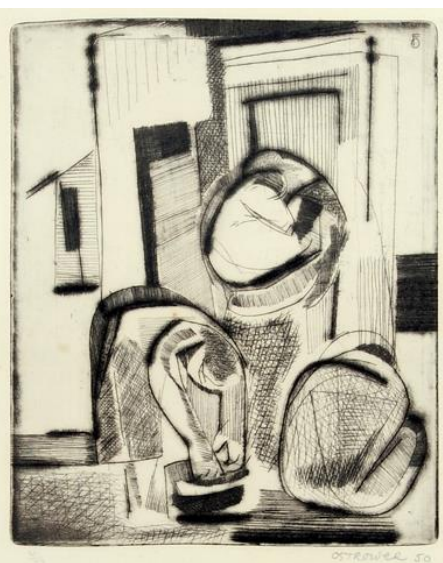


Figura 16 – Fayga Ostrower. *Lavadeiras I*, 1950. Água-forte e ponta seca em preto sobre o papel. 19,5 x 15,6 cm.

Em *Lavadeiras I* (Figura 16), Fayga apresenta mulheres geométricas, de corpos arredondados, as quais gradativamente passam da forma humana para a forma geométrica. Profundamente gestuais, as lavadeiras não são adotadas como tema de seu trabalho, mas sim como motivo, posto que as questões formais sobrepõem-se o conteúdo, caminhando para a simplificação formal. Poty, por sua vez, também lida com

a forma esférica em sua gravura (Figura 16), atribuindo movimento à cena. E tanto um quanto outro negam a construção de cenário, sugerem a ideia de espaço a partir de alguns traços mínimos, capazes de dar conta dessa ambiência, completada pelo olhar do observador. As lavadeiras de Poty são mulheres volumosas e estão ao redor do rio, ao passo que as de Fayga se encontram agachadas, quase recolhidas em si, em frente de linhas verticais e horizontais, as quais indicam a construção de moradias improvisadas, os barracos. Diferente de Renina, esses dois artistas optaram pela gravura em metal, obtendo resultado plástico *sui generis* dessa técnica.



Figura 17 – Renina Katz. *Quintal*, 1949, xilogravura, 14,2 X 25 cm.

Em outubro de 1949, a gravura *Quintal* (Figura 17) foi publicada no periódico *O Movimento Feminino*, sob a condição de ilustração da matéria *Vida cara, tortura nos lares*, feita especialmente para o artigo. O texto em questão aborda a reivindicação das donas de casas contra o aumento do leite, no entanto, a imagem estampada no jornal não estabelece nenhuma relação direta com tal assunto. A artista apresenta dessa vez as lavadeiras dentro de uma cena doméstica, na qual há mulheres sentadas entorno da mesa realizando a refeição, enquanto ao fundo uma enxuga as roupas e outra as estende no varal. Assim como a *Favela* (Figura 13), essa gravura foi impressa no álbum em papel cor de rosa. A publicação no jornal nos permite identificar a data do trabalho, contemporânea às gravuras de seus pares citadas anteriormente, bem como permite inseri-lo no conjunto de produções realizadas quando ainda era estudante da ENBA.

Desse modo, nota-se que há trabalhos sobre lavadeiras tanto no início quanto no final de sua fase social.

Com exceção d'*Quintal*, as lavadeiras de Renina estão imbricadas diretamente com o espaço da favela, explorada em maior quantidade a partir de 1954, sendo escassa a produção anterior a essa data. Assim sendo, “começava a trabalhar umas figuras de favela e umas cabras com uma elegância que elas viravam lhamas e as lavadeiras viravam bailarinas. O próprio tratamento dava um tipo de refinamento extremamente marcado por um certo formalismo.” (DÓRIA, 1996, p. 313). Terá a forma se sobreposto ao conteúdo? A ideia de elegância nas artes plásticas implica na representação de figuras dotadas de leveza e harmonia, formas líricas distantes da tensão e mal-estar provocados por trabalhos dos artistas que adota como referência, os quais fazem uso de uma profunda dramaticidade humana.

Durante uma entrevista a Radha Abramo, a artista traz à luz um comentário feito por uma amiga há décadas diante das gravuras da série *Favela*, relatando-nos que essa lhe disse “engraçado, Renina, você trata todas essas figuras com enorme ternura. Repare nas suas gravuras das mulheres da favela, elas são elegantes, dengosas. Você tem uma relação carinhosa com elas” (ABRAMO, 2003, p. 291). Diante desse comentário, a artista percebe que seus trabalhos eram incapazes de transmitir o recado que desejava, posto que a beleza atribuída a sua arte surtia como uma atenuação da pobreza. Antes de uma questão estética, o objetivo era desenvolver trabalhos que provocassem críticas sociais, porém, comentários como os da amiga revelam a dificuldade de atingir tal propósito, uma vez que tais foram observados a partir da habilidade técnica, valorizando-se assim a forma enquanto o conteúdo carecia de atenção. Em vista disso, as gravuras não serviam para o que se pretendia por serem incompreendidas.

Quanto ao depoimento cedido a crítica de arte, Renina acrescenta que “as pessoas que eram militantes gostavam das imagens sofridas, escuras, achavam que aquilo ainda não estava no ponto. Talvez esse fosse um dado que nunca houvesse me ocorrido” (ABRAMO, 2003, p. 291). Isto é, para tais indivíduos o sofrimento precisava ser acentuado nesses trabalhos acima de tudo, sendo capazes de comover através da sensação de incômodo provocado nas pessoas. A beleza era compreendida em certa medida como um desvio dos propósitos, como um enfraquecimento do discurso, o qual deveria ser persuasivo para convencer o observador a adotar uma posição ativa contra a penúria instaurada em nosso país.

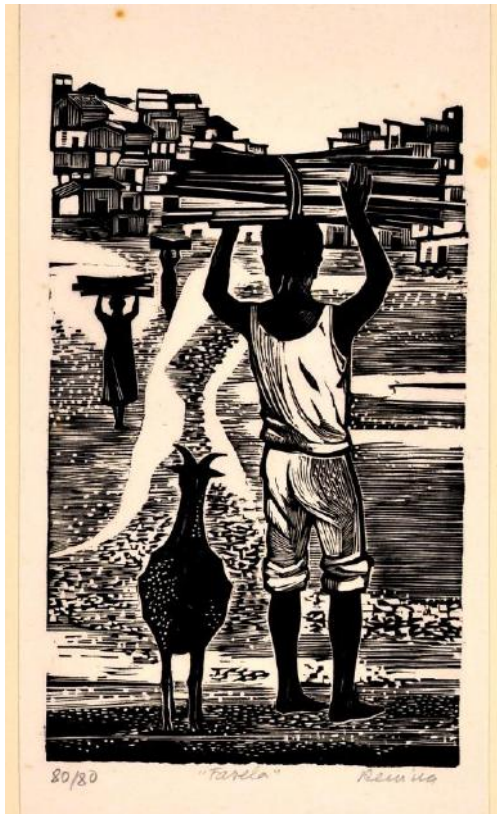


Figura 18 – Renina Katz, *Favela*, déc. 1950, xilogravura, 20 x 12 cm.

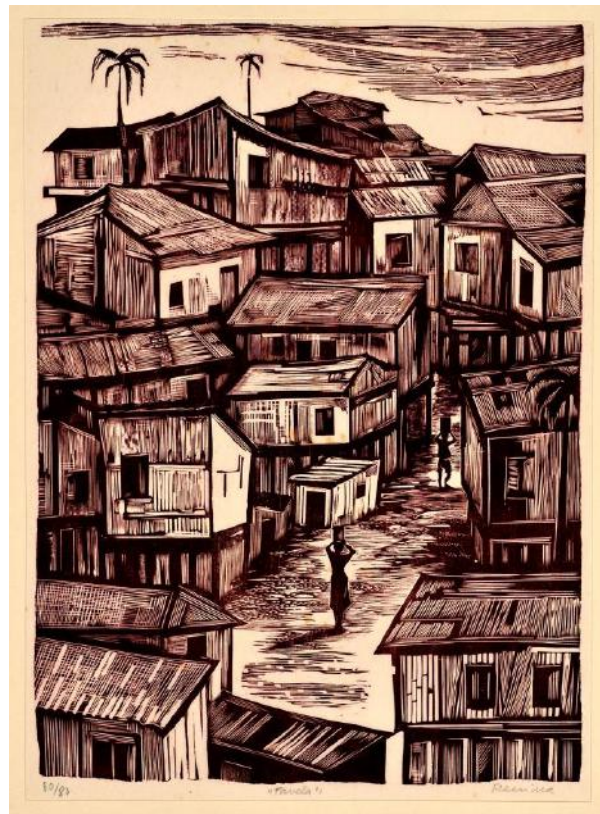


Figura 19 – Renina Katz, *Favela*, déc. 1950, xilogravura, 34,2 x 24,5 cm.



Figura 20 – Renina Katz, *Favela*, déc. 1950, xilogravura, 20 x 14,5 cm.



Figura 21 – Pierre Verger. *Morro de Copacabana*, 1946.

Em vista disso, Renina justifica a escolha adotada para a feitura de seus trabalhos quando descreve que na série *Favela*, as suas mulheres:

(...) eram sensuais e elegantes porque faziam muito exercício. Subir uma favela com uma lata d'água na cabeça não é fácil. São mulheres bonitas e todo mundo sabia disso. (...) Mesmo em meio àquela pobreza, elas mantinham uma certa dignidade. Por isso, as mulheres que aparecem nos meus desenhos são muito dignas, não há ninguém mendigando. Eu achava que era o mínimo que eu podia fazer em termos de valorização. (KATZ, 2004)

De fato, ao contrário dos personagens da série *Retirantes*, onde todos são pedintes de esmola e comida por caridade, as mulheres desse conjunto de trabalhos apresentam postura inteiramente diferente. A lata d'água na cabeça obrigava uma posição ereta, a mesma exigida nas aulas de etiqueta para que as moças pudessem corrigir a postura. Por isso, as lavadeiras apresentam elegância no andar, pois equilibravam o peso na cabeça sem deixar a lata cair, passando a ter um andar mais leve. A suavidade empregue nessas gravuras, na composição e nos traços, as impedem de serem instrumentos de denúncia, pois ao invés de comunicarem um problema são contempladas a partir de sua beleza, o que pode ser interpretado como estetização da pobreza. É justamente a leveza a característica que atribui sensualidade as mulheres. Esta era à preocupação da artista, porque “mesmo quando a arte se torna revolucionária, de propaganda, ela pode tornar-se, depois de um mês, uma arte de ‘agradável decoração’.” (RAGON *apud* AMARAL, 1984, p. 9). Portanto, questionamo-nos se teriam as questões formais sobreposto a denúncia, e desse modo, amenizado a potência de comunicar as mazelas sociais, transformando-as de faveladas humildes em bailarinas graciosas.

Na série *Favela*, as afinidades com Käthe Kollwitz, importante referência para sua imersão na xilogravura, torna-se perceptível por meio da predominância da figura feminina, uma vez que:

(...) assim como Käthe Kollwitz, Renina também percebe que é exatamente nas classes menos favorecidas onde a mulher desempenha o papel mais importante, no sentido de assegurar a sobrevivência cotidiana da família (...), pois muitas vezes o homem, desesperado pelo desemprego e pela miséria, entrega-se ao alcoolismo, à marginalidade ou abandona a família. (SIMONE, 2004, p. 204)

Salvo exceções, em dois trabalhos presentes no álbum *Antologia Gráfica* (Figura 18 e Figura 19), a figura masculina adulta passa quase despercebida, diferentemente das séries anteriores, onde o homem ocupava o posto de patriarca. Destacamos da primeira gravura (Figura 18) a presença do homem de costas, com fardos de lenha na cabeça,

enquadrado no primeiro plano, acompanhado de uma cabra, enquanto as mulheres, distantes, caminham em direção aos barracos. A pele negra feito a noite contrasta com a brancura da indumentária, diferenciando-se dos outros trabalhos, onde os vestidos das mulheres apresentam meio tons. Na segunda gravura (Figura 19) a artista apresenta uma cena panorâmica da favela, onde dá destaque para a configuração desordenada dos barracos. Em meio as casas, ela apresenta a silhueta de duas pessoas carregando balde d'água na cabeça, e é através da sombra do corpo, atentando-nos para a indumentária, que conseguimos identificar o personagem mais distante como homem, dado que ele veste calça. Tal peça de vestuário não se fazia tão presente no guarda-roupa das mulheres, sendo mais comum o uso de saias e vestidos.

Com relação à representação da favela nas artes plásticas, o historiador Alberto Gawryszewski contribui com a sua pesquisa referente à circulação das imagens nos periódicos da imprensa comunista, entre 1945 a 1958. Declara no início do texto “O difícil do dia a dia”, presente no capítulo “Cotidiano, organização e festas”, que:

A questão da moradia, incluindo o saneamento básico, foi fartamente apresentada, discutida e ilustrada na imprensa do partido. Neste aspecto, a favela adquiriu um papel importante, não só pela dimensão numérica que já tinha na época (169.305 moradores pelo Censo de 1950) como também pela penetração do ideário comunista neste meio. Quirino Campofiorito, sua esposa Hilda Campofiorito e Renina Katz produziram belas imagens deste cotidiano sofredor. (GAWRYSZEWSKI, 2010, p. 63)

Os intelectuais da esquerda se dedicavam a expressar opiniões a respeito desse assunto tanto através da escrita quanto com ilustrações, a fim de promover e estimular as discussões na sociedade. O autor traz no trecho a informação do IBGE, a qual nos permite ter acesso à quantidade de pessoas que residiam nas favelas no Rio de Janeiro na época, um número que equivalente a 7,2% da população local.³⁵ Por fim, destaca o nome de três artistas com investigação plástica sobre as favelas, sendo estes o casal de pintores Campofiorito e a gravadora por nós estudada, Renina Katz. Estes buscaram dar plasticidade ao cenário paupérrimo em que se encontrava a população, à margem da sociedade, numa tentativa de dar visibilidade aos problemas alarmantes dos excluídos. Gawryszewski se refere aos trabalhos desses artistas como “belas imagens deste cotidiano sofredor”, comentário que salienta as habilidades técnicas, numa ambivalência entre beleza e sofrimento.

³⁵ FAVERO, Daniel. IBGE: 6% da população brasileira mora em favelas. Terra, 21 dez. 2011. Cidades. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/brasil/cidades/ibge-6-da-populacao-brasileira-mora-em-favelas,4b0d55e5c56fa310VgnCLD200000bbcce0aRCRD.html>> Acesso em: 10 out. 2018.

A lavadeira despertava interesse para além das artes plásticas, em razão de ser exatamente nessa época, em 1952, quando Candeias Junior compôs a música *Lata d'água*, interpretada pela cantora Marlene. A letra foi inspirada numa pessoa específica³⁶, entretanto, como o nome Maria é bastante popular, este nos permite associarmos a personagem com todas as mulheres que vivem a mesma situação. Maria transporta a lata d'água na cabeça até o alto do morro, num caminho irregular e íngreme, com subidas e descidas que fortalecem seus braços e pernas, enquanto a exposição ao sol bronzeia sua pele. Maria é mãe, carrega a criança pra onde vai, para cima e para baixo, pois não tem com quem ou onde deixar os filhos. Dessa maneira, a temática da maternidade está imbuída de modo silencioso nesses trabalhos, explícito em maior grau na série anterior, dos Retirantes, nos quais a composição da família ocupa posição central. Nesses, observamos a mãe acalentando os filhos, confortando quando há fome, aquecendo quando há frio. Maria trabalha para comer, portanto, descansar é sinônimo de luxo.

O final da letra da música apresenta um destino desolador, de uma mulher que sonha com melhores condições de vida, inalcançáveis em razão da divisão entre o morro e o asfalto. O local onde vive dita o futuro, e cruelmente castra as esperanças, reforçando a triste condição em que está submersa: a miséria. Se por um lado a música exalta a mulher trabalhadora, digna de homenagem, por outro circunscreve a sua imobilidade subalterna. Assim sendo, as lavadeiras estão tanto à margem do rio, lavando as roupas, quanto à margem da sociedade, privadas de recursos básicos. Gawryszewski descreve a estrutura precária das habitações presentes nos morros, construídas em locais insalubres, de modo improvisado e irregular. De acordo com o autor, na favela “o barraco era de paredes de barro, resto de madeiras ou metais; o telhado de zinco ou de telhas usadas ou outro material qualquer; o assoalho de chão. Sem água e com o esgoto correndo a céu aberto, casas amontoadas, ruas sem traçado ou planejamento, assim era a favela carioca” (GAWRYSZEWSKI, 2010, p. 64).

O fotógrafo e etnólogo franco-brasileiro Pierre Verger possui um conjunto de fotografias contemporâneas às essas xilogravuras, realizadas do Morro de Copacabana na metade da década de 1940, merecendo destaque uma específica por apresentar similaridade com o trabalho de Renina Katz. A fotografia (Figura 21), para além do

³⁶ Nascida na cidade de Diamantina, em Minas Gerais, Maria Mercedes Chaves Roy se mudou para o Rio de Janeiro aos 11 anos, passando a viver em situação de rua. Aos 18 anos fez a sua estreia no Carnaval carioca, desfilando com uma lata d'água na cabeça. Desde então esteve presente em diferentes escolas de samba durante 45 anos.

caráter artístico, contribui como fonte de documentação histórica, o qual nos permite avaliar com maior precisão a veracidade das gravuras, melhor dizendo, a aproximação e a debilidade entre imagem e realidade, dado que a artista propõe trabalhos no viés realista. Os trabalhos dão plasticidade à música citada anteriormente, na medida em que observamos as mulheres no alto do morro tão distantes da “vida do asfalto”, numa separação provocada pela barreira da classe social.

Lado a lado, a fotografia nos alerta para uma diferença no tratamento como a artista dispõe a mão da mulher na gravura, que apoiada na parte inferior do balde, mostra-se com dificuldade de segurá-lo com firmeza, sobretudo por estar com o punho cerrado. Todavia, observamos que em todos os trabalhos a mão está apoiada na parte inferior, diferente da fotografia, onde a mulher pressiona a lata contra a sua cabeça. Ao consultarmos e compararmos com outras fotografias da época percebemos que não se trata de um erro compositivo, ao contrário, essa disposição da mão, com o braço flexionado, também era comum para segurar a lata d’água. Além disso, outra característica que nos desperta atenção é a ausência da fisionomia das mulheres nas gravuras, o que se repete em outros trabalhos dessa série, sendo essa particularidade o responsável por torná-las personagens anônimas.

Em ambos os casos, conseguimos observar ao fundo da cena os prédios da cidade, enquanto no primeiro plano uma mulher segura uma lata na cabeça e outra de costas a faz companhia, diferenciando-se pelo fato de ser possível ler a palavra “banha” na fotografia, referente a gordura de porco, escrita na parte superior da lata, além da indicação do peso de 20kg, na lateral da mesma. A gravura incita situação diferente, visto que há torneira e baldes espalhados na composição, tratando-se assim da temática das lavadeiras, ao passo que o outro trabalho traz uma cena cotidiana, de uma mulher carregando banha. Em outros trabalhos da artista encontramos mulheres carregando lenhas, corroborando para a ideia da construção de narrativa em cada série que se propôs desenvolver.

Ainda sobre essa gravura (Figura 20), desperta-nos atenção a composição, sobretudo a distribuição das personagens na cena, dispostas em diferentes posições. No centro da cena, a lata d’água está localizada no ponto mais alto, em cima da cabeça da lavadeira, e sem competir com outros elementos se torna responsável por convergir a atenção do observador. Em ambas extremidades há uma mulher sentada, porém no canto inferior direito a figura se encontra de costas, ocupando o primeiro plano, enquanto no lado esquerdo a outra se apresenta de frente, no fundo da cena, um pouco

mais distante do grupo. A posição e distância entre essas duas permitem traçarmos uma linha que corta a imagem ao meio, mantendo ambas na parte inferior, como bases de uma estrutura triangular evidenciada pela condição de cume da lata d'água. De costas, uma lavadeira que ainda não comentamos, que ao contrário das demais dispensa o lenço na cabeça. Essa flexiona o braço esquerdo, apoiando a mão na cintura, num gesto que enfatiza a sensualidade do corpo e as suas ancas fartas. Outro aspecto interessante se encontra ao fundo, com a composição de linhas curvas sinuosas, responsáveis por sugerir nuvens no céu, ou uma agitação atmosférica, ondulações que propiciam a noção de movimento.



Figura 22 – Renina Katz, *Favela*, déc. 1950, xilogravura, 21,8 x 18 cm.

Na conferência realizada em 1955 na Casa Central dos Artistas, episódio citado anteriormente, os artistas Dementy Shmarinov e A. M Laptev, sendo o último gravador, demonstraram interesse na gravura *Mulheres carregando lenha* (Figura 22), única gravura da série comentada por eles. O primeiro define o trabalho como “sóbrio,

conciso, cheio de ritmo, sereno, uma obra simples e sincera”, e não por acaso tais características aparecem no título do artigo publicado na *Imprensa Popular*, “Uma arte simples e sincera”. O segundo artista indica que “a composição foi realizada com sucesso e de forma interessante foi resolvida a coordenação do espaço” (1955, p. 4). Esse ainda comenta o uso da cor na gravura, no entanto, não a específica. Todavia, a declaração é suficiente para pensarmos como esses não se limitavam ao tradicional preto-e-branco da gravura, expandindo para a adoção de outras cores, bem como o caso do álbum *Antologia Gráfica*, não sendo uma exclusividade dessa publicação.

No entanto, a ausência de maiores informações não permite que saibamos qual foi a obra comentada por tais artistas, posto que no álbum *Antologia Gráfica* há 7 gravuras onde há a representação de mulheres carregando lenha, o que equivale à metade da série *Favela* nessa publicação, sendo esse o conjunto do qual faz parte. Além do mais, não temos como saber a quantidade de peças que ficaram de fora dessa publicação. Somente uma descrição minuciosa poderia nos ajudar a identificar qual trabalho foi avaliado pelos artistas soviéticos. Nesse sentido, as considerações feitas pouco colaboram para contrapormos discurso e obra, e assim averiguar se tais são ou não cabíveis, portanto, suas falas são genéricas.

2.3. TRABALHADORES: CAMPONESES E OPERÁRIOS.

*“Salário é pouco, não dá pra nada
Desempregado também não dá”*

Seu Jorge, **Trabalhador**, 2007.

Agrupamos aqui as gravuras com a temática do trabalho, constituindo uma nova série formada tanto por cenas de trabalhadores rurais, os camponeses, quanto por trabalhadores da cidade, os operários. Apesar do camponês estar relacionado aos retirantes na produção de Renina Katz, optamos por construir uma divisão entre a labuta e o processo de migração, tratando de cada parte separadamente. As representações sobre as temáticas do trabalho suscitam questões, direta ou indiretamente, relacionadas as lutas camponesas, reforma agrária, sindicatos, greves, movimentos operários, entre outros.

O historiador Alberto Gawryszewski comenta que “o símbolo maior do comunismo mundial é o conjunto formado pela foice e o martelo, mostrando a força da

união entre o operariado urbano e o camponês” (GAWRYSZEWSKI, 2010, p. 35). A representação desse símbolo apresenta uma foice de cabo curto, diferente da utilizada pelos camponeses brasileiros, os quais utilizavam com maior frequência foices de cabo longo ou enxadas, que serviam para capinar o terreno, preparar a terra para o plantio, empilhar esterco e compostos. De todo modo, a combinação das ferramentas desses trabalhadores é adotada como símbolo de uma ideologia política, da qual Renina Katz era partidária, o que justifica a sua escolha por tais temas.

Nos trabalhos sobre a temática dos camponeses as ferramentas aparecem tanto em uso, na terra, como nos ombros, num estado de repouso (Figura 23). Sobre esses, o crítico de arte Ibiapaba Martins adverte em artigo publicado na coluna no *Correio Paulista* que "nenhum colono, carpideiro de café ou plantador de algodão pega seus instrumentos de trabalho como aparecem nas gravuras de Renina" (*apud* AMARAL, 1984, p. 262). A declaração incomoda o crítico Walter Zanini, o qual compreende esse discurso como um patrulhamento desnecessário sobre os artistas, e por essa razão escreve uma carta aberta, contestando as queixas de Ibiapaba Martins a respeito de modo como Renina Katz dispõe as ferramentas nas mãos dos trabalhadores em suas gravuras.

Nas entrelinhas, a advertência feita pelo primeiro está em consonância com as exigências compositivas impostas no realismo social, com base nos princípios jdanovista. Tal orientação implica num modelo de representação a ser seguido rigorosamente, onde os trabalhadores devem ser representados com determinada atitude, em atividade, transmitindo força, segurança e felicidade. Portanto, a discordância mencionada entre a realidade e a gravura corresponde a uma falta de vigor identificada nos corpos representados, na leveza e maciez dos instrumentos de trabalho, nos gestos lânguidos e na ausência de calos nas mãos. A artista comenta que “o realismo socialista soviético falava de uma sociedade em construção. Então os operários eram formidáveis, musculosos, bem vestidos etc. Nos países de terceiro mundo isso não existe” (2004, p.1), desse modo, era incoerente exigir o padrão soviético para os artistas brasileiros.

Na gravura *Camponeses* (Figura 24), chamam-nos atenção os traços rústicos que indicam se tratar de uma das obras primeiras da artista, onde desbastou a matriz o suficiente para deixar apenas o contorno do desenho. Desse modo, a tinta cobre somente as linhas, e a impressão apresenta uma predominância do papel. A escolha anula a presença da madeira no trabalho, mostrando-se alinhada a ideia da tradição, quando a importância estava na reprodução da imagem, ao contrário da modernidade, quando o

suporte da matriz passa a ser parte constituinte do trabalho. Desse modo, ao invés de ser imagem em preto com linhas brancas, essa gravura é uma imagem branca com linhas pretas. A composição confusa e tumultuada faz com que os camponeses se misturam e se atropelam ao canavial, apesar de ser possível identificar a divisão de grupos, distribuídos em planos, cada um desempenhando uma função. Os chapéus de palha na cabeça os protegem do sol escaldante, condição climática que castiga severamente os trabalhadores rurais. Contudo, ao dispor as abas de tais peças em ângulo frontal, provoca uma semelhança entre o chapéu com o próprio sol, assim, o objeto que protege aparenta a mesma forma do que se tenta proteger. Sabe-se que cada trabalhador cortava em média uma tonelada de cana por dia, atividade que justifica a exaustão do corpo e da mente.

O álbum concentra 6 gravuras sobre esse tema, centrando-se na cenas de plantação de cana de açúcar, sem contemplar as colheitas nas lavouras de café, citada por Ibiapaba Martins. Ambas eram as principais atividades agrícolas de São Paulo na década de 1950, sendo o estado reconhecido na época como o maior produtor e exportador de açúcar e café do país. Em relação aos cafezais, encontramos 4 obras de Renina Katz no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde foi possível conferir que essas possuem em média a mesma dimensão que as primeiras, o que não justifica a ausência na publicação devido o tamanho, como foi o caso d'*O Parque*. O traço similar indica se tratar de uma produção do mesmo período, porém dedicada às cenas de outra produção agrícola.

Assim como nos casos anteriores, apresentamos aqui um episódio que relata o contato direto da artista com os camponeses. Do dia 19 a 21 de setembro de 1954, aconteceu a II Conferência Nacional de Trabalhadores Agrícolas, no auditório do Palácio das Indústrias no Parque Ibirapuera. Na ocasião, os artistas paulistas adeptos das tendências sociais tiveram a oportunidade de entrar em contato direto com os modelos representados em seus trabalhos, valendo-se do evento como espaço para ampliar as referências, um encontro entre os artistas e o povo. Desse modo, gravadoras como Renina Katz e Virginia Artigas estavam diante de fonte abundante de inspiração, percorrendo todo o recinto a fim de assimilar a efervescência da vida daquelas pessoas. O encontro propiciou um melhor entendimento aos artistas sobre a classe trabalhadora, sobretudo no que diz respeito aos camponeses, desdobrando em desenhos, cartazes, aguadas e até mesmo gravuras, como foi o caso Virginia Artigas, que publicou um álbum com título homônimo ao evento.



Figura 23 – Renina Katz, *Camponesas*, déc. 1950, xilogravura, 18,5 x 26,5 cm.



Figura 24 – Renina Katz, *Camponesas*, déc. 1950, xilogravura, 16,5 x 31,3 cm.

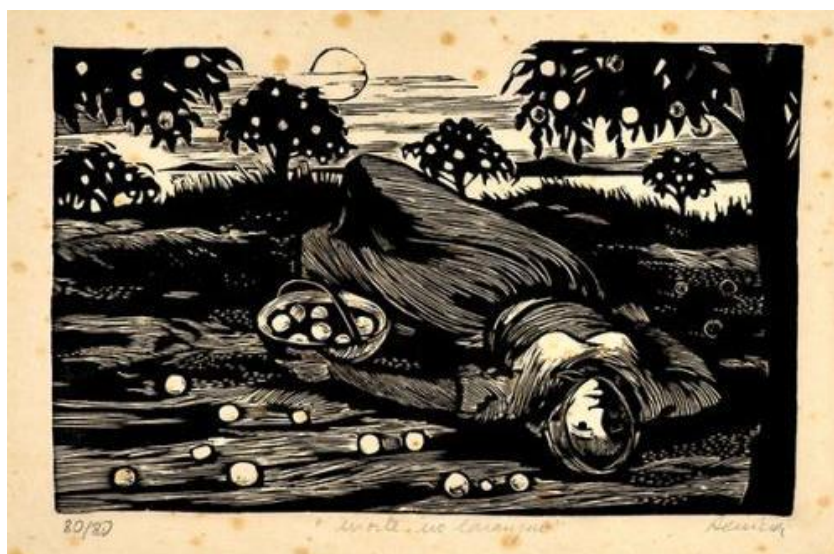


Figura 25 – Renina Katz, *Morte no Laranjal*, déc. 1950, xilogravura, 14 x 22 cm.

Ainda sobre os camponeses, em julho de 1955 a gravura *Morte no Laranjal* (Figura 25), na época intitulada *Camponesa Espanhola Morta*, esteve presente no IV SNAM, bem como no mesmo mês estampou a capa da 37ª edição da *Fundamentos*, a qual veio a ser a antepenúltima publicação do periódico devido o encerramento das atividades. O título original da gravura indica a profissão, nacionalidade e situação em que se encontra, ao passo que a renomeação no álbum *Antologia Gráfica* traz no título uma ação e um local. Nessa obra, uma mulher é representada sozinha, estirada no chão após um ato de violência, a disposição do corpo revela uma queda, com as pernas e braços flexionados, enquanto os olhos ainda abertos nos encaram, num último respiro de vida. A mão, incapaz de segurar o cesto, deixa-o cair no chão, esparramando parte das laranjas que foram colhidas por ela. As árvores são distribuídas no laranjal, no fundo os traços emulam nuvens, atmosferas, e o sol, de forma esférica, se posiciona num ângulo que indica o crepúsculo.

Nessa época, a imprensa comunista era a principal difusora das denúncias contra os atos de violência protagonizados pelos policiais e capangas, os quais assassinavam os camponeses e incendiavam suas casas para atender aos interesses dos latifundiários. Desse modo, a gravura de Renina Katz está pautada num acontecimento, que denuncia não somente as más condições de trabalho, mas alerta para a tentativa de silenciamento de uma classe, a qual é privada de numerosos direitos. Quanto à difusão da informação na imprensa, merece nossa atenção a *Tribuna Popular*, que cria em 1947 uma coluna intitulada *Camponês* para tratar de questões específicas a essa classe. A publicação foi interrompida poucos meses depois em razão da cassação do registro do PCB. A proibição implicou no encerramento das atividades do periódico vinculado ao partido, pois o presidente Eurico Gaspar Dutra tornou ilegal a sua atuação. A criação da *Voz Operária*, no final da década de 1940, representa um novo espaço para noticiar e debater questões sobre as más condições de trabalho e as mobilizações políticas. Em São Paulo, o jornal *Terra Livre* cumpriu a mesma função na década de 1950, sendo um instrumento de divulgação dos direitos dos camponeses, apropriando-se de gravuras da artista para ilustrar os artigos.

Adotando como base o pensamento marxista, os membros do Partido Comunista acreditavam que a classe operária seria a responsável por instaurar a revolução socialista, de modo que os trabalhadores camponeses representavam “atraso, falta de consciência política, subordinação ao proprietário da terra” (GAWRYSZEWSKI, 2010, p. 75), por causa do alto índice de analfabetismo. Porém, isso não significa uma

exclusão, já que interessa ao partido a união entre essas duas classes trabalhadoras. Nesse sentido, a declaração considera que os operários possuem melhores condições de articulação, tal como a atuação na zona urbana lhes confere maior possibilidade de construir a revolução socialista.

Ao contrário de seus pares, nas gravuras de Renina Katz a figura do operário está desvinculada do ambiente industrial das fábricas com seus maquinários. No álbum *Antologia Gráfica*, por exemplo, a temática é bastante escassa, de modo que há somente 2 gravuras nomeadas *Trabalhadores*, onde homens descalços atuam em construções civis, encurvados manuseiam pás e picaretas, assim como carregam areia em carrinhos de mão e enxugam o suor do rosto devido ao intenso calor (Figura 26). Em outra gravura, a artista trata dos salineiros, interesse anunciado em janeiro de 1955 na *Imprensa Popular*. No álbum há 2 gravuras, do final da década de 1940, onde representa a figura dos pescadores, sendo esses também sujeitos ligados ao trabalho. Diante dessas três possibilidades, optamos por tratar somente da primeira obra, uma vez que complementa a discussão proposta anteriormente com os camponeses.

Na tela *O operário* (Figura 27) de Quirino Campofiorito, mestre de Renina Katz, ele apresenta o retrato da classe. A obra está inserida no primeiro momento de uma preocupação social na arte brasileira, iniciada na década de 1930, de acordo com Aracy Amaral. Nesse quadro, o pintor apresenta um homem com o rosto inclinado para o alto, em direção ao canto superior esquerdo, com o olhar disperso e expressão altiva. O fundo terroso monocromático acompanhado de luminosidade direcionada evita dispersões ao observador. Interessa ao artista unicamente a figura do operário, e nada mais. O homem segura com a mão direita uma ferramenta, instrumento do seu trabalho, ao mesmo tempo, o gesto pode ser interpretado como punho cerrado levemente erguido, gesto utilizado por movimentos da esquerda, que simboliza o enfrentamento e a resistência.³⁷ A mão apresenta a força de quem está acostumado com a labuta, aspecto exigido por Ibiapaba Martins à Renina Katz. As pinturas que sucedem *O operário* abordam cenas dos cafezais, mostrando a predileção da temática social desse artista.

³⁷ Conhecido como *Rot Front*, o punho cerrado é o cumprimento internacional dos antifascistas. Ver GIELOW, Igor. Punho cerrado é herança política do século 20. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 fev. 2014. Poder. “Não é fácil precisar historicamente a criação do gesto, mas é certo que ele virou uma marca dos movimentos comunistas alemães que disputavam o poder com os nazistas na turbulenta Alemanha do pós-Primeira Guerra. (...) Em 1926 ele foi registrado oficialmente como símbolo da ala militar do Partido Comunista da Alemanha, liderado por Ernest Thälmann (1886-1944); ele próprio sempre usava em comícios o gesto, eternizado em suas estátuas por toda a área da antiga Alemanha Oriental.” Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/amp/poder/2014/02/1407254-punho-cerrado-e-heranca-politica-do-seculo-20.shtml>> Acesso em: 01 de outubro de 2018.

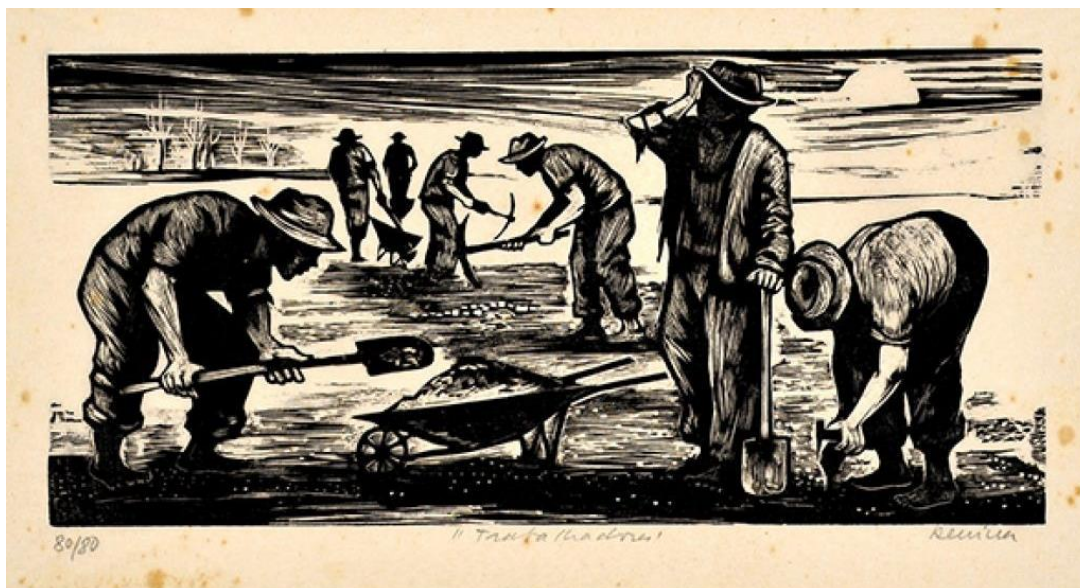


Figura 26 – Renina Katz, *Trabalhadores*, déc. 1950, xilogravura, 13 x 27,3 cm.



Figura 27 – Quirino Campofiorito. *O operário*, 1932, Óleo s/tela, 70 x 50 cm.

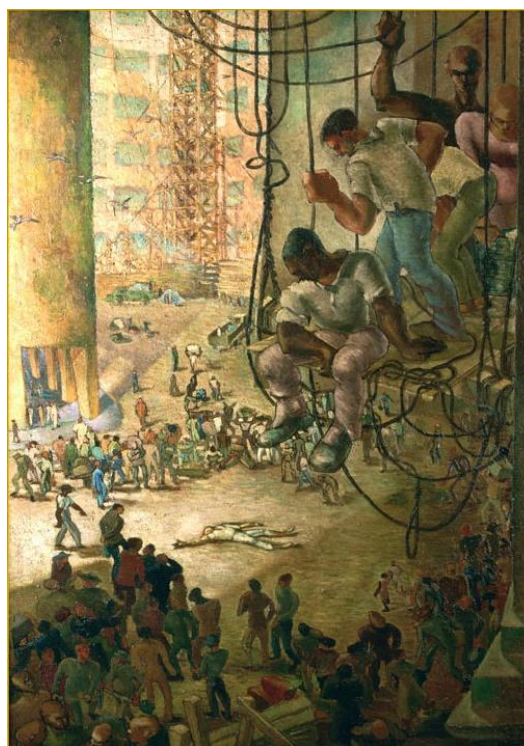


Figura 28 – Eugênio Sigaud, *Acidente de Trabalho*, 1944, encáustica sobre tela, 131x95 cm.

A tela de Eugênio Sigaud, por sua vez, nomeada *Acidente de trabalho* (Figura 28), interessa-nos por apresentar uma cena de denúncia, crua e direta, onde expõe plasticamente uma crítica social, a precariedades em que são submetidos os trabalhadores, desprovidos de condições mínimas de segurança para o trabalho. O pintor

fornece uma visão aérea do ocorrido, quase como se observássemos tudo de outro andaime suspenso, e lá embaixo, víssemos homens rodeando um corpo estirado no chão, morto, resultado de uma grande queda que poderia ser evitada caso os funcionários estivessem munidos de equipamentos adequados. Acidentes serão recorrentes. A presença de andaimes, vigas, guindastes e edifícios em construção será frequente nas pinturas do artista, indícios de sua formação como engenheiro e arquiteto, de modo que a temática do operário perdura por sua produção artística até a data de seu falecimento, em 1979. Renina Katz não se dedica a fundo ao tema, e quando o faz apresenta na condição de ilustração, igualmente a Campofiorito, expurgando da imagem o teor de denúncia tão característico de Sigaud, porém o faz em *Morte no Laranjal* (Figura 25).

2.4.OS RETIRANTES: DA SECA A CIDADE

*“Dize que leva somente
coisas de não:
fome, sede, privação”*

João Cabral de Melo Neto. **Morte e Vida Severina**, 1955.

No início da década de 1950, Renina viveu a oportunidade de acompanhar o êxodo dos Nordestinos para cidade de São Paulo através da Estação do Norte, como foi citado anteriormente. Nesse local, passava horas esboçando desenhos, os quais deram frutos às suas gravuras. O sistema ferroviário foi largamente utilizado no processo migratório, de modo que o “trem baiano” desembarcava centenas de nordestinos todos os dias nessa estação. O transporte apresentava terríveis condições para uma viagem de vários dias, com vagões comportando um número maior de passageiros do que o permitido, assim como as composições eram sujas e mal conservadas, acarretando doenças e até a morte aos mais debilitados (FONTES, 2008, p. 50).

Existem 14 gravuras intituladas *Retirantes* no álbum *Antologia Gráfica*, no entanto, se consideramos o título original da série incorporada nessa publicação, *Camponeses Sem Terra: Os Retirantes*, conseguiremos contabilizar um número ainda maior, totalizando 20 peças com afinidade temática, sendo esse um número que equivale quase à metade de peças da publicação. Todavia, nos periódicos da época encontramos declarações da própria artista, textos onde comenta que a série

originalmente foi composta por 22 xilogravuras, descritas como “uma experiência muito útil”, completando ao dizer que “o tema, ligado às terríveis condições de vida da população camponesa do norte e do nordeste, que já atraiu tantos romancistas, nada tem de simples”. Desse modo, ela assinala a dificuldade em tratar dessa temática, porém, ao mesmo tempo afirma ser necessária devido ao caráter de denúncia frente à precariedade vivida por milhares de pessoas nessa região do país.

A temática dos retirantes foi explorada por diversos modernistas brasileiros, como o pintor Clóvis Graciano e o poeta João Cabral de Melo Neto. Cândido Portinari também alcança notoriedade através da série sobre esse assunto, onde aborda o êxodo rural, a grande seca do Nordeste, a mortalidade infantil, entre tantas outras questões. O quadro homônimo, portador de medidas monumentais, apresenta em sua composição uma família nordestina no processo de migração. O grupo é formado por homens e mulheres de diferentes faixas etárias, do idoso patriarca ao bebê recém-nascido.

Diferente de Renina, quando Portinari pintou a tela *Os retirantes* (Figura 29), em 1944, o mesmo já havia trilhado um percurso e se consolidado como artista, do mesmo modo que não era novidade a abordagem de temáticas sociais em suas obras. A tela em questão sucede os trabalhos onde ele explorou a figura dos camponeses nos cafezais, e até nisso a gravadora se aproxima do pintor. Ela estabelece um itinerário com seus trabalhos, iniciando com as representações dos trabalhadores rurais, passando para o processo migratório dos retirantes, e por fim os moradores das favelas, fechando um ciclo dedicado às temáticas sociais. Apesar de abordarem a mesma temática, a distância de uma década implica num contexto diferente, de modo que as perspectivas e soluções plásticas já não são as mesmas, assim como a discussão política é outra.

A série *Retirantes* de Renina Katz narra uma história, apresenta em suas gravuras um grupo de pessoas saindo de sua cidade natal, sendo um dos motivos a seca nas plantações provocada com a escassez de chuva. O conjunto dos trabalhos nos permite acompanhar do caminhar dessas pessoas pela estrada semiárida, aglomeradas nas caçambas de caminhões, conhecidos como pau-de-arara, até a sua descida na capital, desembarcando na estação de trem, passando a habitar abrigos inóspitos, submersos a miséria. Na gravura *Retirantes* (Figura 30), impressa em cor sépia, vemos três mulheres caminharem juntas, uma delas carrega um embrulho em cima da cabeça, na frente delas um menino segura um graveto na mão, e no fundo uma pessoa acompanha o grupo montada em um equino, de modo que todos os personagens

apresentam vestes maltrapilhas e pés descalços. Ao contrário dos outros trabalhos dessa série, o patriarca não está presente nessa gravura.



Figura 29 – Candido Portinari, *Os Retirantes*, 1944, painel a óleo, 190 x 180 cm.

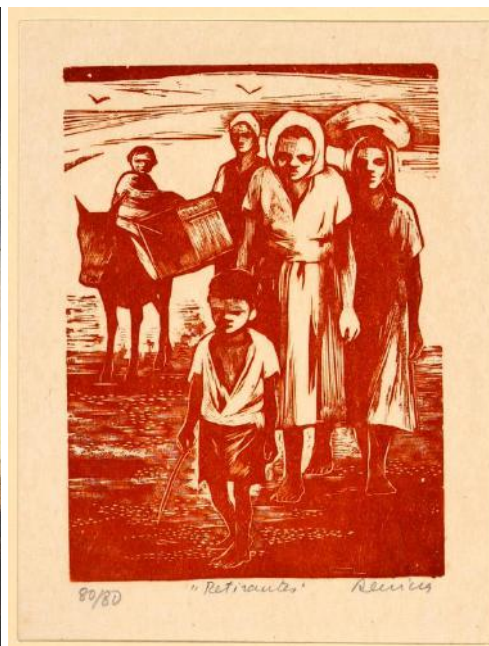


Figura 30 – Renina Katz. *Retirantes*, déc. 1950, xilogravura, 14,5 x 10,5 cm.



Figura 31 – Renina Katz. *Retirantes*, déc. 1950, xilogravura, 15 x 13,5 cm.

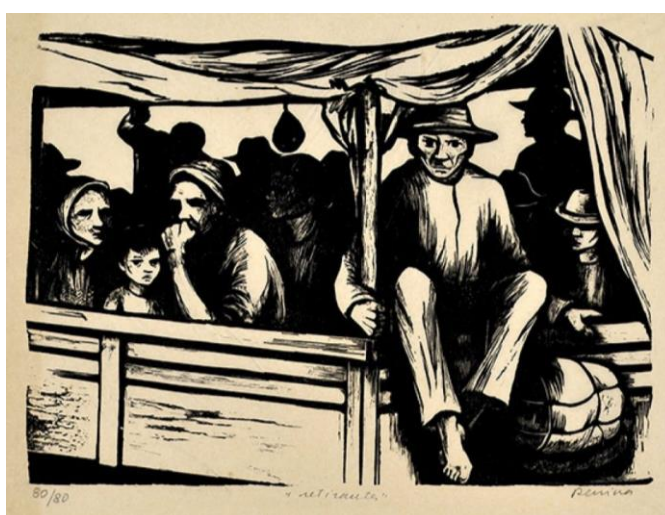


Figura 32 – Renina Katz. *Retirantes*, déc. 1950, xilogravura, 15 x 13,5 cm.

Na tela *Os Retirantes* (Figura 29) as pessoas são dotadas de expressão cadavérica, a postura do corpo indica o cansaço físico e mental, bem como a fisionomia desalenta revela a falta de perspectiva futura. Portinari apresenta na composição do

quadro um idoso com cajado na mão, uma mulher com bebê no colo e a trouxa de trapos na cabeça, ao lado um homem com chapéu de palha, protegido do sol, com outro embrulho nos ombros. Esses dois últimos sujeitos carregam nas trouxas o escasso pertence do grupo. Na frente do idoso, a menina segura uma criança magérrima no colo, subnutrida a ponto de ter os ossos à mostra, cobertos por uma fina camada de pele. As outras três crianças ficam entorno do homem, a do lado direito possui barriga protuberante sugerindo esquistossomose, doença que afetava grande parte da população sem acesso ao saneamento básico.³⁸ A obra suscita reflexão a respeito dos problemas enfrentados pela população nordestina, iniciados com a seca e o modo como tal afeta o plantio, visto que sem colheita não há alimentação, que resulta a fome, desnutrição e altos índices de mortalidade.

Em síntese, Renina se diferencia de Portinari por trazer a sensação de movimento à obra, visto que os personagens do pintor aparentam estar em repouso, como se estivessem posando para pintura, ao passo que a gravadora constrói uma cena onde os personagens são distribuídos em planos, deslocando-se de um ponto a outro, numa composição mais dinâmica. Em ambos os casos nos deparamos com uma atmosfera fúnebre, onde o solo é infértil e urubus sobrevoam o céu escuro sorratamente, indícios de vidas fadadas à morte. Esses artistas carregam dramaticidade em abordar a temática dos retirantes, ele com monumentalidade do quadro que ultrapassa a escala humana, ela com a miniatura intimista da gravura.

Em outubro de 1954, a revista norte-americana *Masses & Mainstream* dedicou algumas de suas páginas à série onde Renina Katz aborda a temática dos retirantes³⁹. O interesse nessas xilogravuras foi anunciado pelo jornal carioca *Imprensa Popular*, sendo o responsável por traduzir num artigo parte das reflexões dos marxistas estadunidenses, os quais discutiram sobre as questões sociais presentes nos trabalhos da artista. Publicado na coluna de Artes Plásticas sob o título de *Gravuras de Renina no EE.UU*, sem autoria, a importância desse texto consiste na perspectiva que traz da comunidade intelectual estrangeira sobre a produção de nossos artistas. De acordo com a revista norte-americana, Renina é “uma importante artista brasileira”, tal como a série por eles analisadas “descreve com grande força o terrível movimento dos camponeses brasileiros

³⁸ “No início da década de 1950, dois levantamentos coprocópicos, realizados entre escolares, a nível nacional, vieram demonstrar, sem margem para discussão, não só a importância da esquistossomose nas tradicionais zonas endêmicas do Nordeste mas, também, que a doença já se disseminara por diversas áreas do Sudeste e Sul”. Ver SILVA, Luiz Jacintho da. **Crescimento urbano e doença: a esquistossomose no município de São Paulo (Brasil)**. Revista Saúde Pública, São Paulo, 19 : 1-7, 1985.

³⁹ Ver **Masses & Mainstream**. New York, v.7, n.10, oct. 1954.

fugindo da zona flagelada pelas secas e pela exploração dos senhores feudais”, isto é, trata da transição da figura do camponês para o retirante, como bem anunciava o título da série na época.

Assim como os norte-americanos, na conferência realizada em Moscou, em 1955, o artista soviético Dementy Shmarinov tece comentários sobre a gravura *Fome e Frio*, renomeada como *Retirantes* (Figura 31) no álbum *Antologia Gráfica*. Refere-se a essa como o melhor trabalho da artista. Nessa obra observamos uma mulher de côcoras envolvida por um xale, de modo que essa deixa à mostra somente os seus olhos cabisbaixos. O volume por baixo do tecido nos permite imaginar as duas mãos entrelaçadas, próximas dos lábios, numa tentativa de se esquentar do frio. Ao seu lado, um menino se encontra desprovido de agasalhos, e num ato pedinte segura com a mão direita um recipiente, com a intenção de conseguir dinheiro para se alimentar. Em vista disso, a partir do título original, torna-se possível interpretar a criança e a mulher como representações alegóricas, respectivamente da fome e do frio.

Segundo a própria artista, o trabalho comentado por Dementy Shmarinov partiu de um desenho de observação feito na Estação do Norte, usada como referência para construir a imagem da gravura. Ainda sobre essa série, ele comenta sobre a gravura intitulada originalmente como *Pernoite*. No trabalho em questão, as pessoas são representadas no pau-de-arara, desconfortavelmente aglomeradas no transporte rumo à São Paulo, sendo esse um deslocamento motivado pela crença de melhores condições de vida, a busca por emprego na cidade que se tornava numa metrópole, caracterizada pelo forte peso econômico. De acordo com o artista soviético, a força dessa gravura consiste “na economia de meios e no máximo de expressão” (1955, p. 4).

Nessa gravura (Figura 32) a artista representa a viagem do grupo no pau-de-arara, cujos participantes se encontram “sentados em pranchas colocadas transversalmente na carroceria dos veículos (como num "poleiro", daí a denominação dada à condução)” (FONTES, 2008, p. 50). Um homem senta na boleia, com as pernas voltadas para a parte de fora do veículo, enquanto suas mãos seguram com firmeza a estrutura. Ele, duas mulheres e uma criança, únicos personagens com rostos, encarram diretamente o observador, cada um transmitindo um sentimento diferente. Em sua trajetória pelo interior do Nordeste até a chegada em alguma capital inóspita do Sul ou Sudeste do país, os personagens apresentam expressão de desânimo, tristeza e perplexidade (SIMONE, 2004, p. 202). Uma das mulheres, por exemplo, mantém a mão próxima da boca, demonstrando apreensão ou medo, incerta do que esse novo lugar

poderia lhe reservar. Observamos silhuetas de homens do lado oposto da cena, as quais indicam a lotação do transporte.

Outro artista presente na conferência da Casa Central dos Artistas foi o pintor e caricaturista K. S. Iellcelev. Esse dá início à discussão indicando as dificuldades em avaliar uma produção artística da qual se possui pouco conhecimento, entretanto, ressalta ser fácil tratar dos sentimentos experimentados diante dos trabalhos, a ideia de contemplação. Para ele, a artista pretendia criar imagens sintéticas a fim de usá-las como ferramentas de protesto, de fácil compreensão, porém, sem abrir mão da subjetividade criadora. Compreende também que as gravuras ali expostas indicam não somente a sua consciência, bem como a de seus pares, os quais se dedicam a representar o nacional, isto é, mostram-se atentos à realidade circundante. Iellcelev se dedica principalmente a tecer comentários sobre a temática dos retirantes, sendo esse um conjunto de trabalhos, segundo ele, onde a artista conseguiu apresentar “com vigor e cólera o sofrimento de seu povo”. Sobre o processo de migração, menciona que “no Brasil este não é um fenômeno casual. De ano para ano, repete-se pelas estradas do vasto nordeste brasileiro a cena de imensas legiões de pessoas em busca do pão” (1955, p. 4), portanto, trata-se de uma luta por sobrevivência.

Os retirantes fugiam do sistema de trabalho escravocrata e da proliferação da miséria, no entanto, durante esse processo de mudança para uma cidade, tão distante do seu lugar de origem, acabavam muitas vezes em condição de rua. Tal situação pode ser observada em *Retirantes* (Figura 31), e em tantas outras obras, onde os emigrantes se encontram a mendigar. Isto posto, Renina Katz encerra a narrativa sobre esse tema indicando que nem sempre eles encontrariam em São Paulo o que buscavam, o que pode ser interpretado por uns como uma perspectiva pessimista, tal como por outros como um retrato da realidade, no sentido que não se interessava em amenizar o sofrimento das pessoas que representava. Portanto, o objetivo era transpor para a gravura uma atitude de protesto, bem como apresentar a sua revolta contra a injustiça social (SIMONE, 2004, p. 202).

3. ANTOLOGIA CRÍTICA? ENTENDIMENTO, ELOGIO E CONTRADIÇÃO SOBRE AS GRAVURAS DE RENINA KATZ.

Quero apenas que o crítico olhe meu trabalho. Não importa que goste ou não, quero apenas que ele fundamente sua opinião. A opinião pura e simples não informa e não cumpre o papel cultural que acho que o crítico deve ter.

Renina Katz

A epígrafe acima evidencia o interesse da artista em receber análises consistentes sobre suas obras, assim como, nos apresenta em poucas palavras a sua própria definição para a função do crítico de arte. De acordo com a declaração, independente do posicionamento, de aprovação ou aversão, interessa a artista receber um *feedback*, pois esse contribui para a melhor compreensão do seu trabalho. Isto posto, a partir dessas considerações é possível saber se está ou não cumprindo os objetivos propostos, à medida que existe uma busca por manter uma coerência entre imagem e discurso. Segundo Renina Katz, os críticos possuem o dever de estimular os artistas a avaliar o processo de criação e a poética, bem como possuem a tarefa de provocar questionamentos no leitor, deslocando-o da passividade de apreciação desinteressada para a posição de sujeito ativo, capaz de tecer comentários para além da superficialidade da questão do gosto. Em suma, a importância desse sujeito reside em fornecer subsídios para o amadurecimento artístico, orientando a viabilidade em prosseguir ou se desviar do trajeto em que se encontra, tal como fornecer subsídios para o amadurecimento intelectual, contribuindo para que o observador consiga estabelecer cada vez mais diálogos profícuos com a obra.

Ao nosso ver, o crítico assume na sociedade o papel de mediador, torna-se o responsável por aproximar as pessoas da obra, isto é, possui o compromisso de avaliar os trabalhos minuciosamente e embasar as ideias, de modo acessível para os leitores, fomentando assim a construção de suas próprias interpretações. Cabe a esse sujeito, por meio da escrita, a tarefa de reforçar a articulação entre arte e vida, expondo a aproximação entre essas, assim como salientar a possibilidade de apreciar os trabalhos por meio da vivência, e se aproximar com maior intensidade através da leitura direcionada. Compreendemos a crítica como exercício da criação teórica, um processo onde a escrita é experimentada a fim de contemplar a singularidade da produção artística, ou seja, não há uma fórmula que possa ser aplicada, uma vez que cada trabalho

é único, assim como o autor e o público direcionado. Dessa maneira, os críticos e os artistas possuem uma questão motriz em comum: com quem quero me comunicar?

Nesse sentido, o historiador da arte italiano, Giulio Carlo Argan, contribui para a discussão acerca do “autor” ao estabelecer as principais diferenças entre o crítico de arte e o colunista. De acordo com Argan, o crítico é um pesquisador, sujeito consciente da importância da arte para a sociedade, que se preocupa com a circulação das obras e como essas são apreciadas. Do mesmo modo, esse possui uma atuação ativa no cenário artístico, “frequenta os ateliês dos artistas, participa de suas discussões, e busca demonstrar que aquela pesquisa, não diferentemente da pesquisa científica, é parte ativa do quadro geral da cultura do tempo” (ARGAN, 2010, p.482). Portanto, trata-se de um sujeito inserido dentro do circuito artístico, que exprime a opinião do que conhece e vivencia.

Em contrapartida, o colunista é compreendido como um funcionário da imprensa, alguém que desprovê de conhecimento especializado sobre arte. Dessa maneira, produz resenhas de exposições na tentativa de acompanhar o gosto dos leitores do jornal em que escreve. Cabe a esse agente informar, estar a par dos acontecimentos, cobrir os eventos, no entanto, por vezes acaba reproduzindo equívocos visto que não conhece o assunto com profundidade a ponto de assumir implicitamente um posicionamento conservador.

Ainda sobre o colunista, Argan salienta a importância de enfrentar o conservadorismo, de modo que tal atitude representa um impedimento para experimentações artísticas. O posicionamento conversador reprime o novo ao preservar preceitos da tradição, impede outros meios de pensar e fazer arte, como os episódios dos Salões, citado no primeiro capítulo. Assim sendo, cabe ao crítico construir estratégias para evitar a proliferação desses discursos, responsáveis por adensar equívocos e contradições. Distinguir esses dois personagens contribui para identificarmos quais declarações são relevantes para a historiografia da arte, pois essas são responsáveis por dar visibilidade às obras e artistas, assim como silenciá-los. Tal exercício de identificação não implica na exclusão do colunista, mas um cuidado maior para o conteúdo por ele disseminado. Antes de um embate entre críticos e colunistas, buscamos grifar que cada profissional desempenha um papel diferente na sociedade.

O conhecimento prévio sobre o autor do texto contribui para direcionarmos as leituras, dado que tendemos a avaliar a escrita a partir de um conjunto de informações referente a esse sujeito, tal como a formação acadêmica, atuação profissional, vida

cultural, posição política, entre outras. A partir disto será possível traçar o seu perfil, assim como compreender: das preferências e repulsas por determinadas tendências estéticas à facilidade e dificuldade em abordar alguns trabalhos. O conhecimento sobre o periódico também é relevante, posto que cada um possui suas particularidades, podendo estar associado a alguma ideologia política, destinado a um público específico que o acessa e atribui credibilidade aos artigos.

Na década de 1950, destacamos os nomes de Mario Barata e Quirino Campofiorito, no Rio de Janeiro, e Fernando Pedreira e José Geraldo Vieira⁴⁰, em São Paulo. Esses críticos produziram reflexões contemporâneas em relação às obras de Renina Katz, o que nos permite ter acesso aos primeiros entendimentos dos intelectuais frente às gravuras aqui estudadas, bem como saber como se deu a inserção e recepção no circuito artístico.

Além desses homens, devemos nos atentar para o nome de Radha Abramo, visto que esta afirmou ter acompanhado a artista desde a época em que ela se dedicava ao realismo socialista, isto é, o início da carreira (1987, p.16). Entretanto, os textos que encontramos são posteriores a tal período, datam das décadas de 1970/80, quando Renina se dedicava a litografia e a aquarela. O fato de ter acompanhado os trabalhos na época não implica necessariamente na escrita sobre. Apesar da distância de temporalidade entre as críticas e as xilogravuras de tendências sociais, cerca de duas décadas, a jornalista frequentemente comentou em seus textos sobre tais obras, ora a fim de apresentar a trajetória da artista, ora para avaliar as mudanças, ou permanências, com que tratou de determinadas questões formais.

O historiador da arte norte-americano, Thomas Munro, ao discorrer sobre as motivações e referências pessoais do crítico de arte, menciona que a amizade, ou inimizade com o artista influencia na produção do texto. Em vista disso, torna-se fundamental ter discernimento para separar a vida pessoal da profissional, evitando desse modo a existência de críticas estritamente elogiosas, onde sobram adjetivos e faltam argumentações. Relacionado a essa consideração, cabe pensarmos em que medida as relações afetivas entre crítico e artista podem prejudicar a abordagem da obra, do receio em ofender ao interesse em bajular. Do mesmo modo, essa relação também é capaz de contribuir para a escrita, visto que permite aproximação, um contato direto com o trabalho e o ambiente onde esse é produzido, como aconselha Argan,

⁴⁰ O crítico José Geraldo Vieira também assinou os textos com o seu pseudoanônimo Manuel Germano.

resultando na oportunidade de avaliar a obra com maior justeza. Para uma crítica ser afetiva prescinde de elogios em excesso, posto que o afeto está relacionado a um sentimento terno e não à exaltação do sujeito, que é antes uma afinidade do que uma reverência. Em consonância com essa discussão, Radha Abramo comentara que “um texto crítico sobre a obra de um artista (queira-se ou não) vem carregado de afetividade” (1987, p.16), contudo, essas manifestações são variáveis, tais como as intenções.



Figura 33 – Radhá Abramo entre os críticos de arte José Geraldo Vieira e Mario Pedrosa durante o vernissage da exposição de Renina Katz, realizada na Galeria Ambiente, em 1960.

Quanto à questão do afeto, a própria Renina Katz trata com Radha Abramo durante uma entrevista sobre uma crítica em especial, escrita por Arnaldo Pedroso D’Horta na metade da década de 1960. Refere-se ao texto como a crítica mais bonita que havia recebido até então, ainda que o afeto tenha sido equivalente a um soco no estômago (*apud* BECCARI, 1981, p.9). Como Arnaldo também era artista, ele conhecia as especificidades do fazer, sobretudo do desenho e da gravura, técnicas as quais se dedicava com afinco.

Renina comenta pela primeira vez sobre o texto à jornalista Vera D’Horta, filha de Arnaldo, na década de 1980, retomando-o em outras entrevistas. A crítica feita pelo artista nos ajuda a compreender o possível motivo da rusga entre os dois anos antes, dada a uma discordância de posicionamento político, posto que o texto começa com a seguinte declaração:

Renina Katz vem de uma das gravuras mais desengaçadas e inconvincentes que já se produziram neste país. Trata-se de artista de temperamento particularmente delicado e que, entretanto, durante anos a fio, em virtude de abstrusos preconceitos políticos, **empenhou-se de corpo mas sem alma, em reproduzir, em xilogravuras, figuras de proletários suarentos, com os quais ela não possuía nenhuma afinidade, a não ser a mal endereçada generosidade do pensamento social.** [grifo nosso] D'HORTA, 1966)

Nas linhas iniciais, comenta sobre a ausência de força nas gravuras, diz que essas não transmitiam verdade, assim como ela se limitou ao esforço técnico, dado que não possuía relação com os problemas explorados. O comentário desqualifica os trabalhos, de modo exagerado, ao compará-lo com toda produção de gravura nacional, e inserí-la no grupo dos artistas que se destacam justamente pela ausência de força expressiva. Porém, em seu discurso, percebemos uma contestação maior às temáticas do que às soluções plásticas.

Quando ela realizou tais gravuras nos idos da década de 1950, Arnaldo demonstrava completo desinteresse em explorar as temáticas sociais, visto que seus trabalhos se voltavam para tendências abstratas, na exploração da linha e nas formas orgânicas. Em 1966, exatamente 10 anos após o rompimento da artista com as questões sociais, o crítico expõe a sua opinião a respeito dos trabalhos desse período antecessor antes mesmo de avaliar os trabalhos de então, os quais estão relacionados a uma pesquisa cromática. Essa estrutura de texto foi adotada como um modelo por diversos críticos da época, os quais se referenciavam ao início da carreira para contrapor com o momento atual, posto que compreendiam a importância dessa primeira fase, responsável por consolidá-la no circuito artístico.

Nas palavras de Renina, Arnaldo D'Horta “era um crítico aguçado, mas muito reservado” (*apud* ABRAMO, 2003, p.293), portanto, surpreendeu-se com o modo como teceu uma avaliação da antiga produção em relação a atual, pois essa atitude demonstrava que apesar do desentendimento do passado ele não deixou de acompanhar as suas exposições. Arnaldo olhou para os trabalhos e fundamentou sua opinião, como era do desejo de Renina. O crítico identifica a escolha da artista em abandonar o caráter “panfletista” a fim de experimentar as questões das cores como à saída de um aprisionamento estético, na busca por uma liberdade artística, uma vez que se desgarrou das temáticas figurativistas impostas pelo partido através dos membros da imprensa comunista. O episódio foi descrito por ela com imensa ternura:

Isso foi realmente muito estimulante. **Até hoje guardo essa crítica com carinho e eu não sabia que tinha um amigo assim.** Pois não era crítica de

um crítico, mas de um amigo. Esse é o papel do crítico, que deve saber que, num determinado momento, seu papel pode ser decisivo. (*apud* ABRAMO, 2003, p.293 [grifo nosso]).

A declaração é ambígua, pois quando afirma ter guardado a crítica pode ter se referido tanto à questão material, o papel com texto impresso, como também o imaterial, a memória, ou se preferirmos, o coração, pois afirma ter guardado com carinho.

A questão do afeto pode ser abordada e exemplificada de outros modos, como através da produção crítica de Fernando Pedreira e Quirino Campofiorito, respectivamente o marido e o mestre de Renina Katz. Ambos escreveram textos sem omitir as debilidades plásticas, pois compreendiam a importância de sua figura para o aperfeiçoamento artístico. Eles partilhavam dos mesmos ideais políticos, eram associados ao Partido Comunista, assim como reconhecidos por defenderem uma arte de cunho social.



Figura 34 – Fernando Pedreira, Estela Tuchsneider, Renina Katz e Flavio Tanaka, 1953.

O primeiro, Fernando Pedreira, na época era um jovem com a mesma idade que a artista, jornalista autodidata que a partir de 1951 assumiu a função de redator da revista *Fundamentos*, onde publicou artigos sobre artes plásticas. Por sua vez, Quirino Campofiorito, na época era um senhor quinquagenário, possuía o dobro de idade em relação ao primeiro. Formado na ENBA, atuou como professor nessa mesma instituição, onde conheceu Renina Katz. Assim sendo, antes de crítico ele foi um artista que integrou o primeiro momento da arte social no Brasil e manteve-se adepto a tais

questões durante boa parte de sua produção artística (AMARAL, 1984). Destarte, diferencia-se de Fernando e se aproximando de Arnaldo, em razão de ser artista que assume a função de crítico de arte. A partir de 1949, Quirino ocupa a coluna Artes Plásticas d'*O Jornal*, não sendo essa a sua primeira e única experiência, pois já atuava como crítico em outros periódicos antes e depois deste, em específico.

Conforme a historiadora Juliana Dela Torres, o jornal carioca *Imprensa Popular* e a revista paulista *Fundamentos* pertenciam à imprensa comunista, portanto, concediam maior visibilidade aos artistas vinculados a tendência social, dado que esses atendiam os interesses do partido (2011, p. 1624). Era uma prática comum entre os gravadores engajados realizar ilustrações para esses periódicos, posto que através desse trabalho conseguiam alcançar um maior número de pessoas para comunicar suas denúncias, não se restringindo ao circuito fechado das galerias dos museus. O trabalho precisava circular, ser visto, estar acessível, de conteúdo didático. Dessa maneira, os artistas compreendiam o público que esperavam se aproximar não frequentavam esses espaços. Desse modo, a publicação em periódicos, bem como aconselhava o *Taller de Gráfica Popular*, possibilitava aos artistas uma maior área de atuação e militância.

A revista *Fundamentos* foi fundada em 1948 por Monteiro Lobato, concomitante a fundação da *Imprensa Popular*, assemelhando-se por ambos estarem vinculadas ao PCB. Editada em São Paulo, a revista possuía circulação nacional e trazia como *slogan* a frase “revista de cultura moderna”, assinalando o conteúdo que pretendia compartilhar com os leitores. A *Fundamentos* fomentava discussões relacionadas ao meio artístico, abrangendo as áreas de artes plásticas, literatura e cinema, tal como possuíam o compromisso de publicar traduções de textos de teóricos estrangeiros, em maior parte russos, que abordavam a questão do realismo socialista. De acordo com Aracy Amaral, essa revista “se apresenta, de fato, como a tribuna do realismo nesses anos de antes e depois da implantação das bienais, tendo, mais tarde, a figura de Fernando Pedreira como crítico de arte dentro da linha mais dogmática do realismo das esquerdas”. (1984, p.235)

Embora os trabalhos de Renina Katz possuíssem qualidades plásticas no início da carreira, Fernando Pedreira identifica numerosas deficiências formais, comuns aos jovens artistas. Esses indivíduos precisavam buscar o aperfeiçoamento técnico, tanto através da prática artística quanto através da escuta atenciosa, para assim absorver os conselhos dados pela crítica de arte e usá-los no desenvolvimento de seu trabalho. O conjunto dos trabalhos foi considerado bom, no entanto, o crítico ressalva que:

Um exame mais cuidadoso, realmente, revela certas **fraquezas técnicas** bastante evidentes que se denunciam na posição das mãos de suas figuras, sempre a mesma, na **falta de clareza** de alguns linóleos, nos perfis, nos bustos de mulher sempre iguais e apenas esboçados, em **vícios de desenhos**, clichês, enfim, que se tiram a naturalidade de suas figuras, **prejudicando enormemente a sua fôrça de expressão**. Trabalhando mais, especialmente no desenho e na gravura em linóleo, Renina deve procurar um indispensável **maior domínio dos meios técnicos** que lhe permita sentir-se mais à vontade perante seus assuntos.” (PEDREIRA, 1951, p.3 [grifo nosso]).

Nesse trecho, Pedreira trata de alguns aspectos formais da obra, particularmente do que considera ser deficiente, as chamadas "fraquezas técnicas", sem o objetivo de diminuir o que foi apresentado. Tais limitações dizem respeito a algumas dificuldades de representação, as quais interferem na qualidade compositiva e expressividade da obra. Ao grifar determinadas palavras nota-se a cautela do crítico ao tratar do assunto, indicando as falhas, e após defender seu posicionamento orienta a artista a buscar “maior domínio dos meios técnicos”.

A gravura *Quintal* (Figura 17) estampou o artigo em questão, portanto, quando se refere aos bustos das mulheres podemos contrastar imagem e discurso, e concordar que não há exagero em sua análise, uma vez que a artista havia estabelecido um padrão de representação, todas iguais, distribuídas na cena. Fernando Pedreira critica a falta de clareza dos linóleos, sendo essa a mesma insatisfação de Waldermar Cordeiro posteriormente, identificando um problema no uso do material, o qual deveria ser evitado.

Se o primeiro aconselha carinhosamente, Quirino Campofiorito encerra seu texto com uma declaração afetuosa, que cumpre a função de estimular a produção, ao enunciar que naquele momento, início da década de 1950, a artista já ocupava lugar de destaque, uma vez que:

Pode-se dizer que **Renina tem sido animadora das artes gráficas entre nossos moços**. Companheira exemplar, a nossa artista, **apesar de jovem, tem já um singular destaque entre os de sua geração**. Nela, muitos jovens encontraram a conselheira providencial e por isso Renina Katz Pedreira goza entre os artistas de uma simpatia e uma admiração de toda prova. (CAMPOFIORITO, 1951, p.7 [grifo nosso]).

A conjunção adversativa “apesar” foi utilizada com frequência pelos críticos como modo de compensar os aspectos em que a artista precisava melhorar, isso é, as suas “fraquezas” técnicas, para usar o termo de Fernando Pedreira. Independentemente dessa condição, mereceu destaque dos intelectuais da época, tanto por causa dos esforços em promover as artes gráficas, como por prestar ajuda a outros artistas, tão jovens quanto

ela, que viam em sua figura uma incentivadora, um exemplo. Não por acaso, será nome de destaque em São Paulo, representante dos gravadores engajados numa arte de cunho social, enveredando para uma arte realista, como bem desejou os críticos.

O ensaísta Ernst Fischer, teórico da estética marxista e membro de destaque do Partido Comunista da Áustria, é autor do livro *A necessidade da arte*, onde se dedica a discutir sobre as relações entre arte e sociedade, sobretudo no que diz respeito aos embates ideológicos entre o capitalismo e o comunismo. De acordo com o autor, no mundo capitalista, os membros notáveis da comunidade intelectual, sobretudo os artistas e escritores, possuem em comum a incapacidade de se posicionarem de acordo com a realidade social presente em seu entorno, compreendido como um ato de alienação (1981, p.118). É necessário estar a par das manifestações do seu tempo, o que implica em transportar o engajamento político para as obras, um ato que preza em dar forma às propagandas e denúncias.

Abordar a realidade social concerne em analisar o contexto em que se está inserido, uma perspectiva do tempo presente, que prioriza a relação entre homem e sociedade. Quanto a essa questão, Aracy Amaral declara que “o artista não é, através de sua obra, porque não pode sê-lo, ‘neutro’ diante do mundo que o cerca e dentro do qual se insere.” (1984, p. 28). Em vista disso, a obra apresenta um posicionamento, no qual o artista opta por abordar ou não as suas questões através do viés social. Desse modo, a ideia de alienação é construída em oposição ao engajamento, por se tratar de uma postura que não defende ideias específicas.

No terceiro capítulo do livro, “Arte e Capitalismo”, Fischer estabelece as bases fundamentais do conceito de “realismo socialista”. De acordo com o teórico, as teses desse conceito foram desenvolvidas por organizações proletárias no início da década de 1920, elaboradas em oposição à autonomia de expressão artística, demonstrando-se cada vez mais como uma postura rígida, controlada pelo Partido Comunista. Desse modo, informa-nos sobre a origem do termo, comentando que Máximo Gorki foi o responsável por tal, ao utilizá-lo em oposição ao realismo crítico (1981, p. 125). O termo não se restringe às artes plásticas, ao contrário, também contempla a literatura e dramaturgia. Aliás, o texto de Fischer carece de exemplificações plásticas, apresentando interesse em construir um debate entre os conceitos e as obras de literatos, uma vez que essas são suficientes para compreendermos a proposta do conceito e suas características básicas. O método determinado por Gorki submetia a arte a meio de propagação ideológica e impulsionava o preconceito às vanguardas artísticas, desse modo, o realismo social era

compreendido como uma norma que impunha aos artistas a tarefa de tornar plástico somente os interesses da classe trabalhadora.

A oposição entre os conceitos de “realismos” também foi explorada pelo escritor colombiano Francisco Posada, intelectual marxista interessado em assuntos como História, Filosofia e Arte. No livro *Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista* (1970), Posada trata no capítulo intitulado “Realismo crítico ou realismo socialista?” o que seria cada conceito, tal como nos alerta que “ao estudar as teses lukacsianas sobre as diferenças entre realismo crítico e realismo socialista, chegamos à conclusão de que, esteticamente falando, elas são inexistentes” (1970, p.122). O autor traz como proposta uma discussão do conceito de realismo a partir da perspectiva do filósofo húngaro György Lukács e o teatrólogo alemão Bertolt Brecht, os quais durante a década de 1930 debateram a respeito do expressionismo a fim de pensar as contribuições dessa tendência para uma arte revolucionária. Por mais que esses dois intelectuais demonstrem afinidade com o realismo social, Posada evidencia como eles possuem interesses diferentes, o que implica em posições distintas sobre o assunto.

O entendimento de Lukács sobre o realismo se dá por meio dos escritos de Marx e Engels, mostra-se a favor de um realismo “tradicional”, posicionando-se contra quaisquer inovações apresentadas pelas vanguardas, por exemplo, o expressionismo, uma vez que a adoção desse, mesmo em doses homeopáticas, seria sinônimo de uma decadência burguesa. Por outro lado, Brecht compreendia a importância do realismo, assim como do desenvolvimento histórico, de modo que não lhe interessava copiar as ideias que formularam essa tendência na França do século XIX, tão distantes dos interesses de sua época. Isto é, ele estava ciente de que para existir uma arte revolucionária era necessário estar a par do tempo presente, acompanhar as expressões artísticas, permitindo assim o aprimoramento do realismo, condizente com a realidade social e plástica.

No Brasil, existe uma ambivalência quanto aos gravadores da década de 1950, sobretudo os da madeira, os quais ora são percebidos como realistas sociais em razão das temáticas e o caráter didático, ora são compreendidos como expressionistas devido a intensa carga de subjetividade. Renina Katz, por exemplo, autodeclara-se expressionista, contudo, sua obra foi interpretada pelos críticos da época como realismo social. De acordo com Lukács, qualquer grau de proximidade com a tendência expressionista implicaria numa decadência burguesa (POSADA, 1970, p. 126), o que justifica o fato de as gravuras da artista não ter sido bem recebida na exposição

realizada no Sindicato dos Metalúrgicos, em 1956. Porém, o realismo “tradicional” que esse autor defende está longe de ser praticado por nossos artistas, posto que a miséria, compreendida como temática social, interessa igualmente aos expressionistas por causa da dramaticidade humana.

Embora Bertolt Brecht, por sua vez, não compreenda as especificidades da tendência expressionista, definindo-a como uma produção nebulosa, está ciente que uma obra de arte apresenta elementos plásticos que são próprios dos materiais utilizados pelos artistas, portanto, tais estarão presentes na relação entre forma e conteúdo (POSADA, 1970, p. 30). Em seu discurso, recusa a condenação rígida, não somente ao expressionismo, mas a toda vanguarda, praticado por Lukács. Isso não significa um apoio às manifestações expressionistas, uma vez que esse não é, e está longe de ser, o seu modelo estético ideal. Independentemente de sua contribuição para o realismo social, compreende que a manifestação artística provém de algum valor, e não há como expurgá-la, tal como não interessa tratar a partir de uma polarização, como se houvesse certo e errado.

Lukács identifica uma saturação no uso do termo “realismo social”, propondo o termo “arte socialista”, definido por Fischer como “uma atitude - e não a um estilo - e enfatiza a perspectiva socialista e não um método realista” (1981, p.125). Os artistas não são agrupados por partilharem das mesmas investigações estéticas, mas sim por serem adeptos de determinado posicionamento político. O autor complementa o seu posicionamento propondo uma diferenciação entre as obras de cunho social, delimitando o uso de realismo socialista para obras de idealizações propagandísticas, e sugerindo arte social para os demais trabalhos. Destarte, parte das gravuras de Renina Katz aparentam estar mais próximas de uma arte social do que realismo social propriamente dito, posto que no primeiro termo é possível adotar métodos das vanguardas, como o expressionismo. O mesmo ocorre com Fayga Ostrower e Poty Lazzarotto, que apesar da temática social estão distantes de um realismo social.

O nome de Andrei Jdanov não é citado por esses autores, no entanto, conhecemos a sua contribuição para a questão. Político soviético, comissário de Josef Stalin, ideólogo do stalinismo, Jdanov foi o responsável pela propaganda e produção cultural do Partido Comunista, bem como se tornou conhecido por defender e implementar a doutrina do realismo socialista nos países da antiga URSS, onde esta foi adotada como sinônimo de jdanovismo, nomeado em sua homenagem. De acordo com Aracy Amaral, a base dessa corrente ideológica estaria no didatismo comum à arte

comprometida, sendo a sua função a de “revelar uma força moral e uma verdadeira ideologia, despertar a consciência coletiva, fazer do trabalhador um herói, desconhecer o pessimismo, posto que deve ter um caráter construtivo.” (1984, p.8). Como foi dito anteriormente, o Partido Comunista acreditava que a classe operária seria a responsável pela construção da revolução socialista, portanto, havia exigências para que as obras apresentassem esse imaginário, onde o trabalhador ocupa o posto de herói por travar lutas a fim de assegurar os seus direitos.

De acordo com Renina Katz, na década de 1950, época de sua produção na xilogravura, vivia-se o ápice do movimento jdanovista. A discussão não foi aderida por completo, uma vez que as teses básicas desse movimento apresentavam ideias bastante sectárias, das quais ela discordava. Não lhe agradava a ideia de adotar como modelo as recomendações da URSS, apesar de ter exposto em Moscou, e ter recebido avaliações públicas dos artistas soviéticos. Compreendia o realismo social como uma mesmice formal, de padrão requentado, preferindo as manifestações expressionistas, inclinação que a levou ter muitas brigas e discussões internas, uma vez que os teóricos do realismo social depreciavam o expressionismo (KATZ, 1997, p. 19-20).

Quando questionada sobre as classificações impostas pela crítica de arte, posiciona-se contrária o uso de alguns termos, argumentando que determinadas palavras ora tendem a limitar as abordagens, ora escoram-se em ideias incapazes de lidar com as especificidades da obra (BITTENCOURT 2008, p.27). Antes de uma negação ao realismo social, trata-se de uma declaração onde solicita uma interpretação desprendida de qualquer classificação, dado que esta pode implicar numa restrição nas análises das obras, um certo receio de abordar um aspecto que não cabe a determinada tendência, e então aparentar uma contradição no discurso.

O filósofo húngaro György Lukács estabelece uma polarização, através da ideia de “arte doente” e “arte sadia”, conceitos propostos por ele próprio, onde a primeira representa o afastamento da realidade, associada as vanguardas artísticas europeias, enquanto a segunda está associada a testemunha do homem no mundo. Nesse período, existiram tantos outros termos que dão conta dessa mesma contraposição, como os equivalentes arte pura e arte engajada, arte livre e arte dirigida, arte pela arte e arte comprometida, e até mesmo abstracionismo e figurativismo. Torna-se comum a todos esses termos o princípio que o primeiro implicaria em uma cegueira da realidade humana, e assim sendo, deveria ser evitada. Porém, trata-se de um confronto de interesses, que está além da polarização.

E os críticos de artes no Brasil? O que disseram sobre o realismo social e seus embates? Até que ponto as definições estrangeiras são compatíveis com o entendimento dos nossos críticos sobre o assunto, ou até mesmo se os nossos artistas aderiram só parcialmente à tendência, como ocorrera outras vezes, devido ao caráter sectário. Interessados no entendimento dos discursos, trazemos à luz o modo como eles fundamentaram os conceitos, através de trechos de artigos onde se dedicaram tanto as gravuras de Renina Katz como a de seus pares.

A começar por Fernando Pedreira, no texto *Artistas Novos e Arte Nova*, de 1951, onde escreve que a diferença entre o realismo crítico e o realismo socialista, em suma, “não se encontra só nos resultados que obtemos da aplicação de um e de outro; mas no fato de que o segundo contém os elementos que permitirão ao artista exercer plenamente a sua capacidade criadora” (PEDREIRA, 1951, p. 3). Refere-se ao realismo crítico como uma negação, que não investiga com acuidade e precisão a realidade, sendo um método insuficiente que desconsidera a perspectiva histórica, provocando uma infidelidade do real. A atitude dessa tendência, ou falta de, revela uma ausência de força transformadora, presente no realismo socialista.

Em contrapartida as considerações de Pedreira, a leitura dos teóricos se refere a existência de uma rigidez no realismo socialista, o qual pode indicar num primeiro momento a capacidade criadora como uma incoerência, uma vez que existia uma patrulha sobre os temas e os modos de representação, como o caso de Ibiapaba Martins com Renina Katz, e até mesmo de Fernando Pedreira com a série *Xarqueadas* de Danúbio Gonçalves. No entanto, num segundo momento, compreendemos que a capacidade criadora não é sinônimo de liberdade formal, mas uma menção aos subsídios para a criação artística.

Ibiapaba Martins e Fernando Pedreira apresentam proximidades em suas atuações em periódicos. Entre o final da década de 40 e inícios de 50 ambos assumiram um perfil específico de crítico, aquele:

preocupado com a utilidade da arte, bem como sua defesa, em decorrência das novas correntes abstracionistas que chegaram de maneira avassaladora com a abertura dos museus no início das Bienais em São Paulo. Sua linha de atuação crítica, através do Correio Paulistano, Última Hora, Fundamentos e Notícias de Hoje (onde escrevia sob o pseudônimo de ‘Tabajara’) visava a chamar a atenção sobre uma arte engajada na problemática social. (AMARAL, 1984, p. 138)

A segunda parte do trecho, quando o assunto passa do combate as tendências abstracionistas para a linha de atuação profissional, refere-se somente a Ibiapaba Martins, que ao contrário de Fernando Pedreira, colaborou concomitantemente com vários jornais e revistas, obtendo maior reconhecimento pelo trabalho na coluna de Artes Plásticas do *Correio Paulistano*.

Em 1952, Waldemar Cordeiro publica um texto sobre as gravuras de Renina Katz na coluna de artes plásticas da *Folha da Manhã*, quando ela ainda não havia se dedicado a construir séries centradas numa questão específica, posto que na época apresentava as figuras das costureiras, verdureiros e jornalheiros. Essa escolha será entendida como uma ausência de discurso crítico, de caráter monótono, sem a capacidade de provocar discussões calorosas a respeito. De acordo com o crítico, a artista possuía uma atitude populista, afinada a um romantismo plebeico, no entanto, a feitura dos trabalhos se mantinha dentro da tradição acadêmica, priorizando o aspecto naturalista das temáticas de gêneros, com cenas da vida diária, da rotina doméstica e do ofício, ao invés de abordar os momentos turbulentos as lutas de classes (CORDEIRO, 1952, p. 7). Cordeiro também julga a péssima qualidade do linóleo, material inadequado para obter os resultados naturalistas ansiados pela artista, uma vez que atribui a esse a responsabilidade de prejudicar a imitação do real. Além disso, ressalta a debilidade dos desenhos, comentário unânime, feito tanto pelos nossos críticos como pelos soviéticos, descritos como lânguidos e confusos, de composição arrítmica.

No texto de Mario Barata, *O atual surto realista*, de 1953, podemos adotar a palavra surto tanto como sinônimo de epidemia, compreendida como uma adoção simultaneamente de um número expressivo de artistas ao realismo, todos pertencentes à determinada localidade, bem como permite a ideia de advento, a instituição da tendência realista, moderna e fecunda. O crítico inicia o texto adotando como referência a produção do pintor Candido Portinari e do gravador Lasar Segall, ambos artistas atuantes na década de 1930, compreendido por Aracy Amaral como primeiro momento de uma preocupação social na arte brasileira. Comenta que no início da década de 1950 há uma retomada do conteúdo humano e social nas artes plásticas, após um período de experimentação formalistas de composição e cor, e assim ressalta a contribuição dos veteranos, citados anteriormente, para os jovens artistas. Mario Barata nos diz que “Renina atinge uma primeira etapa de sua arte, feita com a máxima liberdade unida à maior consciência profissional, estética e humana.” (BARATA, 1953, p.5). Em seguida, põe em questão a maneira como a ideia de liberdade artística se tornou

equivocadamente sinônimo de abstracionismo, uma vez que Renina Katz dispensava os preceitos dessa tendência para alcançar tal condição. Ela própria compreende que "para se ter liberdade de criação, é necessário o domínio técnico, que está apoiado, evidentemente, numa disciplina que vai orientar a conquista dos meios" (KATZ, 2003).

Observamos a partir de 1953 uma maior unidade nas gravuras da artista, iniciada com a série *Camponeses Sem Terra: Os Retirantes*. Contudo, em 1951, Fernando Pedreira já identificava uma consistência na produção, apesar de não tratar de nenhuma temática específica, como aconteceu na data por nós assinalada. O crítico declara que:

Examinando o conjunto de seus trabalhos, notamos uma unidade de orientação que revela, a um tempo, modéstia e segurança. Os próprios temas escolhidos, humanos e simples, mostram a ausência de preocupações "literárias" de originalidade. A artista está longe deste intelectualismo que evita o cotidiano como o maior dos perigos. (PEDREIRA, 1951, p. 3)

O crítico afirma que ela é estimada por explorar as "causas humanas" ao invés de ceder à voga do "intelectualismo", sendo esse último o substantivo usado para se referir às tendências abstratas de modo pejorativo, ao passo que o primeiro termo diz respeito ao engajamento com temáticas sociais. Quirino Campofiorito também nos diz que "Renina não é daqueles artistas que entorpecem sua inspiração com narcóticos das abstrações intelectuais." (CAMPOFIORITO, 1951, p.7), um comentário em consonância com o de Fernando Pedreira. Em vista disso, ambos os críticos compreendem a abstração como um desvio do cumprimento dos propósitos da arte, pois essa nega os princípios da figuração didática e da comunicação objetiva.

Tais escritos nos alertam para cautela necessária em analisar as obras da década de 1950, período de intenso embate entre figurativos e abstratos, onde alguns críticos desmereciam determinada tendência na tentativa de valorizar outras. Podemos observar a mesma atitude presente nos escritos de Quirino da Silva, o qual não deve ser confundido com Quirino Campofiorito. Ele publica um texto no *Diário de São Paulo*, onde diz que "percebida a bula de tais 'obras', reconhecida a aventura pura e simples da maioria dos seus adeptos, estão agora desapontadíssimos, envergonhados por terem engrossado, por algum tempo, a fileira dos abstracionistas, concretistas e tachistas" (DA SILVA, 195-). O crítico desqualifica essas tendências artísticas em prol da elevação da arte figurativa, dedicando-se a uma escrita formada por oposições, indicando o que a obra de Renina Katz não é em relação aos grupos por ele citado. Portanto, tal declaração nos suscita atenção para análises equivocadas e rançosas referentes às obras que

divergem do posicionamento de quem escreveu. O que implica uma desqualificação pautada restritamente no gosto estético e particular? Para ele a adoção da abstração era sinônimo de vergonha, como se fosse uma escolha pelo “mais fácil” no lugar de se dedicar aos ensinamentos seguros. Quirino da Silva cumpriu a sua função como crítico de arte? A polarização indica uma parcialidade que deveria ser evitada por tais profissionais, porém, não foi o primeiro e nem o último a adotar esse posicionamento.

Em relação às temáticas abordadas do início da década de 1950, assunto de suma importância na discussão aqui proposta, o crítico de arte Quirino Campofiorito comentara em seu texto que ela era:

“Como os artistas que não esquecem suas mais legítimas condições humanas. **Renina tem a sua sensibilidade voltada para os dramas sofridos pelos seus semelhantes.** É a vida que a empolga, é a verdade social que a anima em suas enleavações estéticas. Por isso Renina tirará do prêmio que lhe foi conferido, o grande proveito que sempre se deseja aos artistas que tem a ventura de ir a sítios novos, e ampliar desse modo, contacto com os aspectos multiformes da natureza.” (CAMPOFIORITO, 1951, p.7 [grifo nosso])

A primeira frase ainda alude à discussão acerca dos artistas interessados nas tendências abstratas, os quais constantemente foram acusados de abandonar as "condições humanas" em prol das experimentações plásticas. Na linha seguinte, Campofiorito afirma que a sensibilidade da artista está dirigida para os seus semelhantes, no entanto, nos questionamos: quem são esses semelhantes? A declaração de Arnaldo Pedrosa d’Horta nos diz que a artista "não possuía nenhuma afinidade, a não ser a mal endereçada generosidade do pensamento social" (1966). A semelhança entre a artista e as figuras representadas se limita ao fato de pertencerem a espécie humana.

As mulheres representadas por Renina Katz são muito pobres, vivem em locais insalubres, precisam cuidar da casa e dos filhos, trabalham como lavadeiras para sustentar a família. De fato, a artista se sensibiliza com a situação dessas pessoas, porém não compartilha da vivência, conhece os “dramas sofridos” a partir de perspectiva externa, ela é uma observadora que detém uma série de privilégios sociais. Essa condição não significa uma impossibilidade em tratar sobre essas temáticas, mas é uma observação pertinente no que diz respeito ao entendimento referente ao assunto abordado. Ainda nesse trecho, Quirino Campofiorito faz comentário acertado quando se refere às possibilidades entorno da conquista no Salão, pois o Prêmio de Viagem ao País permite conhecer um pouco mais o Brasil, visitar as cidades e absorver a diversidade cultural. Em vista disso, a experiência será transposta para o papel, a imagem será

gravada num suporte. Os trabalhos realizados a partir de 1953 nos permitem identificar as contribuições da viagem, numa mudança significativa no traço e estruturação das temáticas.

Por fim, merece nossa atenção os termos mais utilizados pela crítica de arte para analisar a produção de Renina Katz, sendo esses: *métier*, *engagé*, expressão e forma. Tais foram, em sua maioria, contrastados entre visões de diferentes críticos, como foi feito em relação ao realismo social, estimulando a discussão sobre as aproximações e distanciamentos do entendimento dos avaliadores, ou seja, como cada um possui um modo particular de abordar o mesmo conceito. O conceito de *engagé*, por exemplo, no português engajado, foi discutido desde o primeiro capítulo, tanto no que se refere ao engajamento político quanto ao engajamento artístico. Ao estabelecer a discussão sobre tais conceitos, buscamos construir articulações entre esses de acordo com as falas dos críticos, de modo que contemplaram as questões das habilidades técnicas, a singularidade da artista, assim como o engajamento atrelado às condições formais estabelecidas pela tendência que se dedicou. Entre esses, cabe ainda a discussão do *métier*, tratado anteriormente *en passant* em relação aos outros.

No Brasil, torna-se complexo pensar o *métier* da gravura no *stricto sensu*, posto que para o historiador da arte francês Thierry De Duve (2003, p. 98) a definição do termo implica em uma tradição específica, e em nosso país não houve o distanciamento histórico necessário para tal construção. O crítico de arte José Roberto Teixeira Leite, no livro “Gravura Brasileira Contemporânea”, identifica a produção do século XIX como proto-histórica, de modo que somente na do século XX, de 1908 até 1945 acontecerá a fase heroica da gravura, onde se inscrevem os artistas considerados pioneiros. Renina Katz pertence à fase da afirmação que contempla o período do pós-guerra até metade da década de 1950. Como podemos falar de uma tradição da gravura quando a mesma ainda estava se afirmando? De Duve propõe a discussão sobre o *métier versus* meio como uma divisão entre o ensino da arte acadêmica e a moderna, bem como talento *versus* criatividade e imitação *versus* invenção. Nesse período podemos até falar de uma arte moderna, todavia, ainda não era possível falar de um ensino moderno, com exceção de um ou outro professor de postura mais progressista.

Ainda que milenar, a gravura conquistou a autonomia de instrumento da pintura somente no início do século XX, devido às descobertas de novas tecnologias no século anterior (KOSSOVITCH; LAUDANNA; 2000, p. 3). Tecnologias que possibilitaram grandes avanços na reprodução de imagens, como a fotografia, por exemplo, que

permitiu registrar a natureza de modo fidedigno, acarretando a substituição da gravura, que gradativamente foi adotada como linguagem artística. Antes desse momento a gravura encontrava-se em posição subalterna, uma relação servil à pintura, visto que a sua principal função era a reprodução de imagens, salvo raras exceções. Em relação ao conceito de meio, Fernando Pedreira escreve em seu texto que Renina precisa ter “maior domínio” (PEDREIRA, 1951, p.3). Thierry De Duve define o “meio” como a necessidade de o artista questionar a gravura “por aquilo que ele tem a dizer sobre si mesma e que ainda não disse” (2003, p. 98).



Figura 35 – Renina Katz: prensa e gravura.

A ideia de *métier* foi utilizada em textos, principalmente dos críticos de arte atuantes em São Paulo, como é o caso do jornalista Oswald de Andrade Filho, também conhecido como Nonê de Andrade, para o qual “Renina Katz, é antes de mais nada, uma **artezã**. Seus trabalhos são executados com um cuidado extremo. Faça paisagem ou composição livre, seus quadros são sempre uma demonstração de grande conhecimento do ‘**métier**’ (grifo nosso).”⁴¹ Assim sendo, precisamos compreender que o termo artesã

⁴¹ Não há maiores informações sobre a publicação do texto, o mesmo foi encontrado no dossiê da artista Renina Katz no Acervo de Documentação e Pesquisa do MAM Rio.

utilizado por ele está distante da nossa atual definição, porém, ainda se mantém a noção de artesanato como uma produção manual, feita pelas próprias mãos de alguém que detêm um ofício. Instiga-nos a pensar sobre o uso do termo artesanato em relação à gravura e seus diversos significados, sendo um desses a divisão entre as belas artes e as artes aplicadas. Nesse sentido, o artesanato diz respeito a um conjunto de práticas artísticas consideradas menores, não pelo tamanho, mas por uma hierarquia estabelecida pela Academia.

O crítico de arte Quirino da Silva comenta que “a moça artista entregou-se toda, à **conquista artesanal**, primeiro. (grifo nosso)”, ou seja, utiliza outras palavras para se referir ao que Nonê de Andrade já havia chamado de “conhecimento do *métier*”. Desta maneira, aqui o artesanato na língua portuguesa equivale ao *métier* no francês. Igualmente, a palavra “conquista” e “conhecimento” são adotadas como sinônimos, posto que ambas exigem um esforço para ser alcançado. José Geraldo Vieira, por sua vez, em artigo ao Folha de São Paulo, constrói uma analogia entre as gravuras de Renina Katz e os *slides* presentes em arquivo de documentação, comparação essa que busca conferir às obras a característica de miniatura e registro científico, sendo tal característica uma herança dos ensinamentos de Axl Leskoschek (VIEIRA, 1960). Dessa maneira, as obras as quais Vieira se refere são de pequena dimensão, apresentam uma delicadeza na fatura, uma precisão nos detalhes, imagens nas quais a artista buscou apresentar cenas de modo realista, quase fotográficas, num intuito de construir um registro documental.

Essa não foi a primeira vez que José Geraldo Vieira chamou atenção do leitor para tais características nas gravuras de Renina Katz. Em 1953, José Geraldo publica um artigo na coluna de Artes Plásticas, na Folha da Manhã, onde analisa o conjunto de trabalhos apresentados numa exposição individual da artista em São Paulo. Destaca o “artesanato” como um dos aspectos cruciais para debater o conjunto de obras da artista, ao lado do “verismo direto”.⁴² Segundo o crítico, Renina havia conquistado a atenção dos intelectuais, aumentando gradativamente a apreciação entre esses, sobretudo por saber:

⁴² A palavra verismo, do italiano *vero*, significa realismo. O termo verismo se refere a um movimento da arte italiana, da segunda metade do século XIX, que teve como base a corrente literária do naturalismo francês. Opondo-se aos preceitos da Academia, os pintores veristas apresentavam temas populares e da vida cotidiana, contemplando em suas telas a realidade social. Assim sendo, por “verismo direto” José Geraldo Vieira se refere ao “realismo” presente no conjunto das obras de Renina Katz.

(...) aproveitar com esmero do artesanato, todos os segredos gerais e intersticiais da gravura. Consegue com maestria quase perfeita explorar, além do grafismo incisivo, as gradações estruturais, obtendo com isso efeitos de perspectiva, volumes, tempo e proporção. Cairá talvez uma ou outra vez no realismo quase fotográfico, atendendo-se àquela primitiva noção didática e expositiva da gravura como apresentação e comentário de temas. (VIEIRA, 1953, p. 4)

No trecho acima, trazemos à luz a fala do próprio crítico, merecendo nossa atenção por anunciar na primeira frase, de modo conciso, a conquista alcançada do domínio técnico, ou se preferirmos o “esmero do artesanato” como sinônimo do *métier*. Apesar de afirmar que ela detém conhecimento do meio, uma vez que explora questões formais próprias da gravura, ainda não é perfeita. O “quase” não cumpre a função de uma incapacidade, ao contrário, solicita um aperfeiçoamento, que é necessário a todos interessados em dar continuidade num processo de investigação artística.

Diante da fortuna crítica, selecionamos os textos desses críticos acima por acreditar que a curadoria por nós proposta dá conta de estabelecer uma antologia crítica, com poucos textos, mas suficientes para abordar diferentes questões, as quais são fundamentais para a compreensão do trabalho e singularidade de Renina Katz. As críticas de José Geraldo caracterizam-se por dar atenção às questões formais, atento para cada detalhe das gravuras, enquanto Mario Barata escreve sobre a inserção no circuito artístico e a liberdade de expressão, sendo um incentivador do desenvolvimento de pesquisa plásticas. Quirino Campofiorito, por seu turno, dedica-se em seus textos na contribuição da artista para a gravura, como difunde o trabalho e estimula a produção, e Fernando Pedreira, por sua vez, adota como mote de sua escrita o engajamento político atrelado às artes plásticas, pois não consegue desassociar um do outro.

A comparação entre os autores nos permite salientar o uso recorrente de termos estrangeiros, que conferem não somente uma atmosfera de intelectualidade, como também indicam a base da formação de nossos críticos. As palavras de origem francesa poderiam ser substituídas por equivalentes em português, permitindo um acesso e entendimento de um maior número de leitores. Porém, os críticos evitaram traduções, uma vez que essas substituições poderiam empobrecer o sentido original. Por fim, torna-se importante lembrar que a crítica de arte como gênero textual possui origem na França, com as críticas literárias, sendo essa uma possível justificativa para adoção dos termos em francês.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o projeto desenvolvido para o trabalho de conclusão de curso conseguimos traçar um percurso, ou melhor, desbastamos com a goiva da escrita a chapa da pesquisa, para que nossas reflexões pudessem ser impressas na monografia. Fomos ao início com o intuito de entender o meio. Acompanhamos a transição da criança desinteressada à jovem determinada, de aluna militante à artista engajada, de discípula à mestra. Conhecemos a formação, as referências e afinidades, tanto artística, intelectual e política, contribuintes para a construção do arcabouço não só da gravadora como da cidadã. Através desses aspectos foi possível identificar melhor a inserção de Renina Katz no circuito artístico, uma vez que a singularidade indica as motivações que a levaram a seguir e se desviar de um caminho, assim como ser aceita ou recusada em um espaço. A sua militância política à esquerda, por si só, foi responsável por desenhar um percurso dentro das artes plásticas da década de 1950, próxima dos Clubes de Gravura e dos periódicos da imprensa comunista.

Reconhecemos a importância da artista não somente para a escrita da história da gravura moderna, bem como a reverberação de suas contribuições na produção de uma narrativa da história da arte no Brasil. Participando ativamente em certames nacionais e internacionais, reúne no extenso currículo diversas conquistas, como prêmios, medalhas, menções honrosas, entre outras láureas. Dedicou a vida à arte, afinal, do pós-guerra até o presente momento se passaram sete décadas, período em que atuou como docente em cursos livres e universitários, sendo mestre de gerações. Conforme a divisão proposta por José Roberto Teixeira Leite, Renina Katz contribuiu para a afirmação da gravura artística em nosso país. Estudamos a produção inicial da artista, que apesar de se tratar de obras conhecidas, até o momento não receberam análises.

Engana-se quem acredita que fechamos uma porta, nós a abrimos. Investigamos os silêncios de Renina Katz, atribuímos significados a documentos pouco explorados, considerados menores por trazer informações corriqueiras. Contudo, para nós cada fragmento é importante para construirmos uma narrativa, para que seja possível argumentar, através dos indícios, as escolhas da artista no que se refere ao particular e profissional. Ainda há muito o que se estudar sobre Renina Katz, a partir da inserção no circuito artístico, tal como a absorção pelo mercado de arte, mesmo considerado incipiente, principalmente para gravura, objeto desvalorizado devido ao seu suporte, o papel. Cada série exige, num futuro momento, uma atenção especial, para que seja

possível esmiuçar tanto as questões formais quanto históricas, numa relação entre imagem e discurso.

A partir da antologia crítica, trocadilho com o nome do álbum, selecionamos artigos da fortuna crítica, atentando-nos sobretudo para os textos da década de 1950, com raras exceções. O material tornou possível analisar o discurso dos críticos de arte frente os trabalhos de Renina Katz, melhor aproveitado ao estreitarmos as relações entre o autor, o periódico, a artista e a obra. No Rio de Janeiro, os críticos Quirino Campofiorito e Mario Barata acompanharam a trajetória da artista, de modo que o mesmo se deu em São Paulo, com Fernando Pedreira e José Geraldo Vieira. A escrita solicitou o diálogo com outros, que em menor quantidade, esboçaram suas opiniões sobre os trabalhos da artista. Através do discurso crítico foi possível compreender o modo como se desdobraram as temáticas, bem como as questões técnicas e formais.

Expressionista? Realista social? Um debate em aberto, e que não há interesse de encerramento, pois mais do que classificar os trabalhos, interessa analisá-los, um a um, confrontá-los com a crítica, entendê-los dentro da história da arte. As gravuras de Renina Katz carregam consigo uma tendência, como também um discurso, de cunho social, que ora se aproxima do realismo, e ora se abre à experimentações. A produção da artista não pode ser silenciada, nem reduzida a objeto decorativo. A sua arte é política, e assim deve ser, com o propósito de transmitir uma mensagem, por mais que não exista mais a crença de erradicação da desigualdade, a mudança se faz no plano do sensível, num aprendizado do olhar para a esfera humana, desprovido do sentimento de piedade aos menos favorecidos economicamente, centrado na dignidade e respeito aos mais humildes. Ainda há um caminho íngreme pela frente, e nós, com a “lata d’água na cabeça” seguiremos afoitos para saciar a sede de conhecimento, e enriquecer o nosso debate cada vez mais.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Radha. Aquarela. **Diário Popular**, São Paulo, 11 nov. 1987. Arte e Cultura, p.16.

_____. Renina Katz e sua arte. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 17, n. 49, set/dez. 2003, p. 295.

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

ANDRADE, M. A. P. **Álbuns de gravura editados por Julio Pacello na coleção do Museu Universitário de Arte da UFU**. Revista Museologia e Interdisciplinaridade, v. 5, p. 186-195, 2016.

ARGAN, G. C. **A Arte no século XX**. In A Arte Moderna na Europa: de Hogarth a Picasso. (Trad. Lorenzo Mammì). Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2010.

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

BARATA, Mario. Atual surto realista. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 ago. 1953. Suplemento Literário, p. 5.

BECCARI, Vera d'Horta. O Personagem da Semana. Renina Katz. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 4 out. 1981. Suplemento Cultural, p. 8.

BENTO, Antônio. Renina Katz na Galeria GEA. **Para Todos**, Rio de Janeiro, abr. 1958.p.4.

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

BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

BRAGA, Rubem, **Árvores tristes**. In: SEFFRIN, André (org.). Os segredos todos de Djanira & outras crônicas sobre arte e artistas. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

CAIRE, Regiane Silva. **Acessibilidade aos documentos do processo de criação de Renina Katz**: proposta de arquivo. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2009.

CAMPOFIORITO, Quirino. Os laureados da divisão moderna. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 07 nov. 1951. p.8

_____. Renina Katz. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 17 nov. 1951. Artes Plásticas, p.7.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 12^a ed., Rio de Janeiro, José Olímpio, 1998.

CORDEIRO, Waldemar. Renina Katz: Atitudes populistas e arte acadêmica – A nova linguagem da gravura brasileira. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 06 abr. 1952, Artes Plásticas, p. 7.

COSTA, Paulo de Freitas. **Colecionismo: variáveis de uma paixão**. In: Sinfonia de objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin. São Paulo: Iluminuras, 2007.

DA SILVA, Quirino. Renina Katz. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 23 nov. 195-. Artes Plásticas.

D'HORTA, Arnaldo Pedroso. Pintora cumpre seu destino. **Jornal da Tarde**, 12 abr. 1966.

DORIA, Renato Palumbo. **A xilogravura em Maria Bonomi e Renina Katz**. Revista de História da Arte e Arqueologia, v. 02, p. 303-316, 1996.

DUVE, Thierry de. Quando a forma se transformou em atitude – e além. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n.10, 2003, p. 93-105.

Em defesa de três estudantes prêsas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 26 set. 1950. Segunda Seção, p.1.

Ensino - Universidade do Brasil: Escola Nacional de Belas Artes. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 23 mar. 1945. p.3.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.

Falam alunos da ENBA. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 05 abr. 1947. p.58.

FAVERO, Daniel. **IBGE: 6% da população brasileira mora em favelas**. Terra, 21 dez. 2011. Cidades. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/brasil/cidades/ibge-6-da-populacao-brasileira-mora-em-favelas,4b0d55e5c56fa310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>> Acesso em: 10 out. 2018.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte: uma interpretação marxista**. Rio de Janeiro: Zahar: 1971.

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

GAWRYSWESKI, Alberto. **Arte visual comunista: imprensa comunista brasileira, 1945/1958.** Londrina: LEDI/UUEL, 2010.

GIELOW, Igor. Punho cerrado é herança política do século 20. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 fev. 2014. Poder. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/amp/poder/2014/02/1407254-punho-cerrado-e-heranca-politica-do-seculo-20.shtml>> Acesso em: 01 de outubro de 2018.

GRAVURA: arte brasileira do século XX. Apres. Ricardo Ribenboim. Textos Leon Kossovitch, Mayra Laudanna, Ricardo Resende. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000.

KATZ, Renina. **Renina Katz** – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. – (Artistas da USP 6)

LEITE, José Roberto Teixeira. **A gravura Brasileira Contemporânea.** Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

LUZ, Angela Ancora. **Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil.** Rio de Janeiro: Ed. Caligrama, 2005.

MINDLIN, José. **Julio Pacello.** In: Julio Pacello e sua obra editorial. São Paulo: MASP, 1979. Catálogo da exposição realizada pelo Ministério de Relações Exteriores.

MOTTA, Flávio. Sem Título. In: Antologia Gráfica. São Paulo, Ed. Julio Pacello, 1977.

MOTTA, Glória Cristina. **Arte em papel** – o trabalho gráfico de Renina Katz. Dissertação de Mestrado. Faculdade Santa Marcelina. São Paulo, 2007.

MUNRO, Thomas. **The Criticism of Criticism: An Outline for Analysis Applicable to Criticism of Any Art.** College Art Journal 17, no. 2 (1958): 197-198.

Os prêmios do II Salão Paulista de Arte Moderna. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 jan. 1953. Artes Plásticas, p. 11.

PAMPLONA, Fernando. **O Encarnado e o branco.** Rio de Janeiro: Novaterra, 2013.

PEDREIRA, Fernando. Artistas novos e nova arte. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 24 fev. 1951. p.3.

POSADA, Francisco. **Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

RODRIGUES, Suzana. Escrava do atelier na busca da perfeição. **Diário de S. Paulo**, São Paulo, 20 dez. 1957. Senhoras Moças Meninas, p. A

SILVA, Luiz Jacintho da. **Crescimento urbano e doença: a esquistossomose no município de São Paulo (Brasil).** Revista Saúde Pública, São Paulo, 19 : 1-7, 1985.

SIMONE, Eliana de Sá Porto de. **Kathe Kollwitz.** São Paulo: Ed. USP, 2004.

TÁVORA, Maria Luísa Luz. **A gravura no Liceu de Artes e Ofícios - RJ: tensão entre métier e meio expressivo.** In: 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas. Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. 24 a 28 de setembro de 2007. Florianópolis. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/039.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2018

TORRES, Juliana Dela. **A gravura como recurso visual na imprensa comunista (1945/1957).** In: III Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 2011, Londrina. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina: UEL, 2011.

Uma arte simples e sincera. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 29 abr. 1955. Artes Plásticas, p.4.

VIEIRA, José Geraldo. A exposição de Renina Katz. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 01 nov. 1953. p.4.

_____. Duas desenhistas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 nov. 1958. Artes Plásticas, p.4.

_____. Renina Katz. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 dez. 1960. Artes Plásticas, p.4.

AUDIOVISUAL

GUIMARÃES, Felipe. O lirismo de Renina Katz - O Mundo da Arte (2002). **Youtube**, 16 out. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o4Rk6_m1B4Y&t=395s> Acesso em: 02 dez. 2018.

TV Cultura Digital. Renina Katz. **Youtube**, 28 abr. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A3dmM-2c29c&t=527s>> Acesso em: 02 dez. 2018.

ARQUIVOS, BIBLIOTECAS E ACERVOS ARTÍSTICOS

Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ. (BN).

Centro de Documentação da FUNARTE, Rio de Janeiro, RJ. (CEDOC – Funarte).

Museu de Arte Brasileira, São Paulo, SP (MAB)

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ (MAM Rio)

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP. (PESP).