

Um pintor na Ordem de São Gregório

Godiva Accioly*

Resumo

O projeto de escrever sobre arte e religião está centrado em Carlos Oswald (1882-1971), artista que se perpetuou por sua singularidade e posição histórica no contexto das artes, da educação, da religião. Esse artista e sua obra – focalizando-se neste texto a realizada no campo da arte sacra – compõem o tema do presente estudo da arte e da religião. Incluem-se, no trabalho ora apresentado, os laços tecidos entre a atuação do artista e a Igreja Católica, nas primeiras décadas do século XX. A partir da história de vida de Carlos Oswald, da qual se destacaram os anos de formação, buscou-se compreender o significado de seu trabalho artístico na constituição de uma orientação católica sobre as relações entre a arte sacra, cultura e educação brasileiras.

Palavras-chave:

Arte. Religião. Igreja Católica. Educação. Cultura.

* Doutora em Artes. Pesquisadora Pós-doc. Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas FE-UNICAMP.

A painter in the Order of St. Gregory

Godiva Accioly

Abstract

The project of writing about art and religion is centered in Carlos Oswald (1882-1971), an artist who has been perpetuated by its uniqueness and historical position in the context of the arts, education and religion. This artist and his work – focusing here on this text in the field of sacred art - compose the theme of the present study of art and religion. Included in the work here presented are the ties woven between the work of the artist and the Catholic Church in the early decades of the twentieth century. From the life story of Carlos Oswald, which stood out the formative years, it was sought to understand the meaning of his artwork in the formation of a Catholic orientation on the relationship between religious art, culture and education in Brazil.

Keywords:

Art. Religion. Catholic Church. Education. Culture.

Un pintor en la Orden de San Gregorio

Godiva Accioly

Resumen

El proyecto de escribir sobre el arte y la religión está centrado en Carlos Oswald (1882-1971), un artista que se ha perpetuado por su singularidad y posición histórica en el contexto de las artes, la educación y la religión. Este artista y su obra – que en este texto se lleva a cabo en el campo del arte sacro – constituyen el objeto de este estudio del arte y la religión. Se incluyen, en este trabajo, los lazos estrechados entre la actuación del artista y la Iglesia Católica, en las primeras décadas del siglo XX. A partir de la historia de la vida de Carlos Oswald, en la cual se destacan los años de formación, se ha tratado comprender el significado de su trabajo artístico en la formación de una orientación católica sobre las relaciones entre el arte sacro, la cultura y la educación brasileñas.

Palabras clave:

Arte. Religión. Iglesia Católica. Educación. Cultura.

Introdução

Há meses, lendo o Caderno 2 do jornal *O Estado de São Paulo*, minha atenção se voltou para a notícia da morte de Marcello Grassmann, intitulada: *Gravura brasileira perde o seu grande mestre*. Era junho, mais exatamente 22 de junho de 2013, e ainda não havia encontrado um ponto de partida para pensar, elaborar, o que agora se concretiza no texto que se segue.

Assim, recortei o artigo de Maria Hirszman (2013) e, providencialmente, coloquei-o entre as páginas da autobiografia de Carlos Oswald, primeira descoberta ao iniciar minha pesquisa intitulada *Carlos Oswald: Arte e Religião*. Confesso que não foi apenas o pesar que motivou tal gesto, mesmo sabendo da extensão da perda. Grassmann, como anuncia o título da matéria, foi grande mestre gravador e “[...] sua técnica por excelência é o uso da placa de metal como matriz [...]”, como nos conta Hirszman (2013, p. C12). Nessa arte, seu primeiro professor foi Carlos Oswald, que, em 1914, inaugurou a Oficina de Gravuras do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, onde atuou como professor e diretor, passagem que merecerá destaque no decorrer dessa história.

Tal menção ao nome de Carlos Oswald despertou meu interesse. Primeiro, porque rara nos registros atuais, quer das mídias correntes, quer dos meios mais próximos da trajetória de Carlos Oswald, quais sejam, os das artes, da religião, da literatura e do jornalismo. Em seguida, porque me pareceu encontrar-se aí uma possível conexão com minhas indagações. O mencionado interesse mostrou-se decisivo para o que, a partir de agora, trataremos, em uma tentativa de contemplar questões biográficas e históricas que nos levem ao objetivo pretendido: o pintor Carlos Oswald na Ordem de São Gregório.

Indo adiante, portanto, nada como recorrer ao próprio personagem em sua autobiografia.

Como se sabe, a interpretação de uma vida, ou parte dela, implica percorrer inúmeros significados e diferentes versões, os quais constituem a própria essência de interpretar. Sabe-se também que Carlos Oswald se perpetuou por sua singularidade e posição histórica no contexto da arte, da religião e da educação, o que me autoriza a pensar que a história do pintor na Ordem de São Gregório deveria ser assim contada:

- Da vida e da arte de Carlos Oswald: apontamentos;
- Da Arte Sacra: um pintor na Ordem de São Gregório.

Começo, portanto, com a tarefa de selecionar os fatos e dosar as questões biográficas e históricas. Tais questões comporão a gênese sócio-histórica, voltada à compreensão da vida e da obra do nosso pintor.

Da vida e da arte de Carlos Oswald: apontamentos

Como é possível viver sem ser pintor? (Carlos Oswald).

Filho de pai brasileiro – o pianista Henrique Oswald –, Carlos nasceu em Florença (1882) e a esse propósito assim narra:

Nasci brasileiro, pois fui registrado no consulado brasileiro e em toda minha vida passada no estrangeiro sempre me considerei e fui considerado cidadão brasileiro, como é fácil constatar nos documentos escolares, que ainda possuo, onde, desde a meninice, aparecem as palavras: ‘Carlo Oswald, estrangeiro’ (OSWALD, 1957, p. 7).

Na casa de Henrique Oswald, a arte era o assunto da família, de músicos, pintores e escultores que ali encontravam ambiente para ouvir as composições de Henrique e discutir sobre os mais variados temas presentes na Florença dos artistas que, vindos de todos os cantos, lá aportavam para se dedicar às artes plásticas e às demais áreas.

Era um contexto social favorável às artes e às aspirações intelectuais do jovem Carlos que, inicialmente, dedicou-se à música e ao violoncelo, estudados com afinco. Na casa de Henrique Oswald, predominavam os sons, o que fez da música o caminho natural para o futuro pintor. Embora seus progressos musicais fossem notáveis, mudou o rumo de seus estudos, tornando-se físico-matemático após quatro anos de estudos em curso preparatório para futuros engenheiros. A seguir, tomou aversão pelas ciências exatas, decidindo tornar-se pintor. Contou com o apoio de seu pai que, entusiasmado com seus ensaios pictóricos, encaminhou-os a seu amigo Edoardo Gelli, pintor florentino renomado. Este confirmou o talento de Carlos, assim iniciado na carreira artística.

Nessa altura, contava com mais de 20 anos, o que não permitiu sua matrícula na Academia de Belas Artes de Florença, restando-lhe se inscrever como aluno livre para as aulas de modelo vivo. Foi o que fez.

A partir dessa decisão – tornar-se pintor –, bem como da acolhida no meio artístico, Carlos estudou e pensou como artista, dedicando-se à sua

vocação sem trégua, fruindo dos espaços que se sucederam em seu aprendizado.

Em Florença, como se viu, participou como aluno livre na Academia de Belas Artes, a qual, integrada ao Museu de Arte Antiga e Moderna, oferecia inspiração e conhecimento para mestres e alunos de todas as procedências. Além das atividades da Academia, ele considerava fundamentais as práticas no atelier, as aulas de anatomia ministradas na Escola de Medicina e a pintura de campo. Foi em Florença e em Roma que estreou como expositor, comentando: “Sente-se, nessas primeiras telas, a influência dos museus, especialmente de Ticiano e de Giorgione [...]” (OSWALD, 1957, p. 12).

Influência que aparece em suas lembranças de outros museus igualmente ricos, como o atelier de Pedro Américo em Florença. Lá ia com seu pai quando criança e não se esqueceu das impressões estéticas provocadas pelo ambiente que cercava as obras do amigo pintor: “Por isso digo que Pedro Américo, se não foi efetivamente meu professor, foi até certo ponto responsável por minha carreira” (OSWALD, 1957, p. 158). E outros tantos museus da memória repletos da sensibilidade e sabedoria de artistas brasileiros que “[...] preferiram trabalhar na Europa, coisa comum entre seus colegas, pois naquele tempo faltavam ao Brasil ambiente e material” (OSWALD, 1957, p. 160).

Carlos cita aqueles que, de uma forma ou outra, contribuíram para sua formação na Itália, como Rodolfo Amoedo, com seus pareceres ‘ex-cathedra’; Henrique Bernardelli sempre fiel à natureza, ‘desenhando e pintando do natural’; Rodolfo Bernadelli que, ao visitar sua primeira exposição no Rio, disse: “Mas o que você está fazendo é arte pela arte [...]”; Antônio Parreiras, entre outros. De Parreiras, Carlos assim se manifestou: “[...] penso que seus trabalhos melhores são as composições históricas onde se mostra intérprete original (mais até do que o próprio Pedro Américo) dos fatos principais da evolução de nossa terra” (OSWALD, 1957, p. 162).

Aos nomes de Pedro Américo, Rodolfo Amoedo, os irmãos Bernardelli e Antonio Parreiras, Carlos acrescenta José Mariano. Todos, e cada um à sua maneira, influenciaram sua arte, podendo-se considerar que “[...] a influência é simplesmente uma transferência de personalidade, uma maneira de entregar a outro o que se tem de mais precioso” (WILDE apud BLOOM, 1991 p. 34). Ao final desse ‘noviciado’, ele confirma:

Era pintor – compreendia a frase célebre de Correggio quando, na frente de um quadro de Rafael, exclamava: ‘*Anch’io sono pittore*’. No entanto, minha vida particular continuava regularmente. Quero dizer que nada me aconteceu de extraordinário e romântico que possa interessar o público. [...] Enfim, tudo corria, e correu, sem os sobressaltos e as excentricidades que todos esperam em biografias de artistas (OSWALD, 1957, p. 12).

A referência à vida particular é indicativa de que, ao se tornar pintor, não modificara seu cotidiano, pautado pelas regras dos bons costumes próprios da educação cristã ou, indo um pouco além, não trocou a devoção católica pelo ateísmo, atitude corrente no ambiente em que vivia.

No Rio de Janeiro, Carlos aportou em 1906.

Seu pai, Henrique Oswald, foi nomeado diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. De volta ao Brasil, convidou o filho para visitá-lo.

Carlos Oswald, o estrangeiro radicado na Itália, veio conhecer seu país. Já havia participado, em duas ocasiões, do Salão Nacional de Belas Artes, com telas enviadas de Florença. Ambas receberam Menção Honrosa. Apesar dessa prévia alvissareira, Carlos sabia que não poderia viver no Brasil, onde não “[...] era cultivada a planta da Arte Bela” (OSWALD, 1957, p. 17).

Henrique já sentira como a vida musical era incipiente no Rio de Janeiro e com seu filho ocorrera o mesmo, fazendo-o sentir a impossibilidade de aqui se estabelecer¹. Tamanha certeza estava baseada no que diz a seguir:

Era essencialmente artista, mas como artista não podia viver na minha pátria e isto sabia pelo testemunho de quase todos os grandes artistas brasileiros. Carlos Gomes vivia em Milão, papai, Pedro Américo, Inácio Porto Alegre residiam em Florença; Décio Villares, Visconti, Parreiras, Amoedo, quando podiam, fugiam para Paris, Zeferino da Costa, os dois Bernardelli trabalhavam

¹ A arte, nas duas primeiras décadas do século XX, evolui com uma rapidez sem precedentes nos grandes centros culturais do mundo. O mesmo fenômeno não ocorre, todavia, no Brasil. “Nos primeiros anos da República, a arte que se fez no Brasil, salvo raras exceções, não reflete a evolução social e política pela qual o país passava” (SACRAMENTO, 1995, p. 13).

em Roma. E, assim por diante. Como poderia eu pensar diferentemente? (OSWALD, 1957, p. 18).

Ainda assim, no tempo em que estive no Rio de Janeiro, dedicou-se às paisagens e a natureza foi motivo suficiente para suas telas. Participou do Salão Nacional de Belas Artes (1906) com o ‘Violinista’, óleo premiado com medalha de prata e que lhe valeu muitas matérias em jornais brasileiros, como a do crítico de arte Gonzaga Duque²:

E que dizer deste ‘Violinista’? Acho-o soberbo. É uma das melhores obras deste Salão. O Sr. C. O. trouxe para a pintura o talento com que seu ilustre pai cultivava a música. Esta cabeça está viva, não se pode negar; há alma nesses olhos, estas mãos têm sangue e músculos e nervos. Admirável figura! [...] A mão deste moço tem a segurança de um mestre, o desenho sai-lhe certo e firme, a sua pалheta possui um brio pouco comum, a sua tinta ilumina como um raio ou suaviza ou melancoliza como o luar; e em tudo está a sua alma de artista, o seu poder de criar, de evocar, de comunicar [...] (OSWALD, 1957, p. 19, grifo do autor).

Antes de retornar à Florença (1908), realizou uma exposição individual na Escola de Música de seu pai, vendendo suas obras para obter os recursos necessários para a sua permanência na Europa. A passagem de volta foi providenciada pela Secretaria do Ministério do Interior. As dificuldades só levaram o pintor a renovar sua convicção de permanecer na arte, independentemente das circunstâncias. Suas palavras assim o confirmam:

Serei pintor a qualquer custo, pensava, irei talvez morrer de fome, mas continuarei na arte. Podem estes pensamentos parecer exageradamente pessimistas, mas na realidade a arte deve ser praticada como o sacerdócio. Quem se iludir e entrar nessa carreira com fim de lucro, nunca conseguirá fazer nada de sério e terá ainda uma vida escravizada à tirania do comércio (OSWALD, 1957, p. 20).

² Gonzaga Duque (1929); crítico de arte, romancista, contista, jornalista, cronista e historiador.

Não voltou ao Brasil para se empregar e foi com essa disposição que se dedicou integralmente aos estudos, acrescentando aos da pintura a literatura e a filosofia.

É necessário pensar sobre o que até aqui foi apenas pontuado em contexto paralelo: o de ser pintor. Como a narrativa se encaminha para a finalização da fase de formação do jovem artista, há que se pensar no que, pouco a pouco, é apontado com determinação e convicção por Carlos Oswald: a Fé Cristã.

Em seus cadernos de infância, diz Maria Izabel, sua filha, que não há indícios suficientes para o leitor descobrir “[...] o grande místico que foi Carlos Oswald” (MONTEIRO, 2000, p. 25). E continua ela revelando que não só o ambiente familiar, mas também o cenário oferecido por Florença contribuíram para que assim fosse. O pai Henrique teve berço católico e sua mãe, Laudômia, que era protestante, convertera-se, como também o fizeram seus irmãos, sob a influência do pai, um cristão católico³.

Assim, internamente ou em casa, todos praticavam o catolicismo e Carlos, como artista, se enternecia na contemplação permanente das muitas obras sacras florentinas. Foi batizado na Basílica de São João Batista, na mesma pia batismal em que haviam sido batizados grandes artistas plásticos, como Michelangelo, Giotto e Boticelli, o que era sempre por ele lembrado. Ia com frequência à Igreja de San Miniato al Monte, à de San Lorenzo, entre outras. A missa dos domingos era assistida em Santa Maria Del Fiore, Il Duomo, apesar de identificar-se com a atmosfera da Santa Maria Novella.

Coube a seu pai a decisão de dar aos filhos uma formação católica. Os meninos foram matriculados no colégio Scuole Pie e nos Jesuítas, e as meninas, no Sacré Coeur⁴. Tal diretriz seria, no caso de Carlos, mantida integralmente, estando a dimensão religiosa gravada em sua vida e sua obra: ia à missa e comungava diariamente; pertenceu ao grupo dos Vicentinos e à Congregação Mariana em Florença; foi membro da Liga Jesus, Maria e José no Rio de Janeiro; presidiu a Associação Pró-Vocações Sacerdotais e ingressou na Ordem Terceira dos Franciscanos em Petrópolis; foi nomeado ‘Comendador da Ordem de São Gregório Magno’

³ “O católico que seguisse mesmo o mínimo das práticas religiosas (Missa aos Domingos, Comunhão uma vez por ano), podia ser considerado fervoroso, e Henrique Oswald fazia muito mais, como novenas de Comunhões mensais e outras práticas” (OSWALD, 1957, p. 190).

⁴ A mesma instituição existente no Rio.

pelo Papa Pio XII. Note-se ainda a profusão de assuntos de Arte Sacra que marcaram sua trajetória artística; sua longa carreira literária iniciada com o artigo *Religião, Arte e Moral* e desenvolvida por mais de vinte anos nas *Vozes de Petrópolis*, *Ecos Marianos*, *Correio da Manhã*, *Correio da Noite*, entre outros jornais e revistas; sua presença na constituição da Sociedade Brasileira de Arte Cristã, da qual foi presidente.

Carlos, com seu rigor metodológico, registra em três cadernos suas leituras, assim como suas aspirações artísticas, religiosas e filosóficas. Em suas considerações, pontua as leituras feitas ao acaso:

Herbert Spencer, Hegel, Gioberti, Schopenhauer, Antônio Rosmini (cuja obra toda possuía e que, apesar de condenado em muitas proposições, foi quem me manteve na Fé Cristã) e tantos e tantos outros. [...] Nunca, no entanto, eu me deixei suggestionar pelas qualidades literárias que revestem a intrínseca imoralidade de inúmeros autores como Anatole France, Tolstoi, D'Annunzio, e mil outros. Acompanhava as minhas leituras de romances com prosas sadias de Manzoni, Ruskin e os valentes escritores do chamado *Renouveau catholique* [...] (OSWALD, 1957, p. 22).

Em outro trecho, diz: “[...] embora andando um caminho meio desviado, minha alma se mantinha alerta e controlava com segurança minhas ações” (OSWALD, 1957, p. 22). Ou como narra sua filha:

Em artigos, analisa conceitos como ‘Fé, Criação do Mundo, Religião, Conflitos entre ciência e fé, Formas cétricas do ateísmo moderno, Criticismo de Emanuel Kant, Positivismo de A. Comte, Agnosticismo de Spencer’. Fala dos ‘Critérios da procura do Divino’, do ‘Panteísmo’, estuda Taine e sua ‘Filosofia de arte’ (MONTEIRO, 2000, p. 59, grifos da autora).

Em Paris, após visita à catedral de Notre Dame, onde ouviu Bach (Tocata e Fuga executadas ao órgão), experimentou forte emoção estética e religiosa, registrando:

Devo aqui confessar que minha Fé cristã se manteve firme devido à ventura que tive de viver minha mocidade no meio da grande arte cristã de todos os tempos. Nunca acreditei na ‘arte pela arte’, palavras sem sentido, para mim. A grande Arte sempre foi inspirada pelo culto à Divindade; o Cristianismo

sobrepujou as outras religiões pelo senso do Infinito que sua arte comunica (OSWALD, 1957, p. 30, grifo do autor).

Por meio de suas confissões intelectuais nos anos finais do século XIX e iniciais do século XX, Carlos Oswald integra-se na concepção de mundo dominante na Igreja de Roma e em suas manifestações mundiais. Levando-se em consideração suas leituras e ainda suas atividades, o pintor aceita de forma indiscutível a percepção católica acerca da realidade, na qual sobressaía o conservadorismo religioso papal. Simplificadamente, muitos veem em Leão XIII um progressista por causa de sua Encíclica *Rerum Novarum* dirigida àquilo que ele chamava de ‘questão social’ dos trabalhadores. Atendo-se às suas aspirações religiosas, filosóficas e artísticas, impressiona a qualidade das leituras, sobretudo de Herbert Spencer, Hegel e Schopenhauer, grandiosos pensadores, mas que diferiam entre si no entendimento da história e da arte.

Com certo grau de certeza, é possível afirmar que Carlos Oswald não leu a *Estética* de Hegel, tomando como base suas exposições sobre a fé cristã. Ainda é possível afirmar que a rejeição a autores de importância singular, como Anatole Francis e Leon Tolstoi, fundamenta-se na ortodoxia católica de seu conservadorismo, porque ambos passaram pela excomunhão da Igreja. É, no mínimo, curioso que Leon Tolstoi, em sua fase religiosa voltada para o cristianismo primitivo, receba de Oswald a pecha de ‘intrínseca imoralidade’, ou seja, não de imoralidade não declarada.

A rejeição a Anatole France e Leon Tolstoi, no mínimo, foi altamente prejudicial para a formação de Carlos Oswald, tendo em vista a densidade humanística de ambos.

O conservadorismo, essencialmente confuso como todo conservadorismo, o fez considerar ‘prosas sadias’ de Manzoni (católico alheio à Igreja) e de John Ruskin, esteta inglês, tão próximo do Tolstoi rejeitado.

Os escritores do *Renouveau Catholique* são discípulos da *Action Française* de Charles Mauras, que significava renovação conservadora, reacionarismo ou, nas palavras de Jackson Figueiredo (fundador do Centro Dom Vital em 1922), catolicismo reacionário (VIEIRA, 1998).

Em suas incursões pela estética e pela filosofia, Carlos Oswald alude à ‘arte pela arte’ ao que chamava de ‘arte profana’, notando que, para ele, estas consistiam em ‘palavras sem sentido’. Na verdade, a denominada

‘arte pela arte’ significa, antes de tudo, o culto da produção pela produção da arte, considerando que isso é possível na realidade. De fato, como mostra Ernst Fischer (1959), não existe arte desengajada, e talvez seja por isso que Oswald não visse sentido em tais palavras.

Como inexistia arte sem engajamento, a arte em si mesma comprometia-se com a sociedade ou, no mínimo, com um grupo social. No caso, a arte de Oswald comprometia-se com o grupo cristão ortodoxo do fim do século XIX e começo do século XX. Tal fato fica comprovado ao entender-se a arte como um produto de um sujeito plural (sociedade ou grupo social), embora construída por um sujeito singular.

De volta a Florença, deixa que a *Cittá d’arte* lhe mostre o caminho das ideias que ocupavam o cenário artístico europeu.

Depois do sucesso dos impressionistas, falava-se das novas tendências artísticas, de Braque, Léger, Picasso e outros mais, e Florença fervilhava em meio a debates e críticas nem sempre procedentes. Em seu atelier, Carlos praticava gravura à água-forte. Nessa ocasião, teve como seu ‘guia único’ o água-fortista americano Carl Strauss, que acompanhou seu rápido progresso expresso na ‘Série Florentina’ e, daí em diante, a gravura tornou-se sua ‘arte preferida’. Expôs seus trabalhos em Florença e Bolonha e participou da Exposição do Glassplatz em Munique, onde passou algum tempo, experiência que lhe valeu grande aprendizado.

Em seguida, recebeu convite para pintar os murais que comporiam o pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Turim (1911). Carlos, a quem foi destinada a sala de música, e outros artistas brasileiros foram instalados em Paris para realizar os painéis.

Foi ao elaborar tal obra que se deixou ‘eletrizar’ pelas pinturas murais de Puvis de Chavanne⁵: “[...] tudo claro, tudo na parede como se costumava dizer, isto é: desprezo ao claro-escuro e à profundidade” (OSWALD, 1957, p. 29). Esse entusiasmo resultou em painéis que foram feitos a partir das novas teorias e que, depois de ‘maruflados’⁶ na sala de música em Turim, obtiveram o êxito esperado.

⁵ Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898). Pintor francês ligado à corrente impressionista.

⁶ As telas pintadas a óleo e cera eram coladas nas paredes.

Figura 1 – A produção de Carlos Oswald para a Exposição Internacional de Turim. Paris, 1911.



Fonte: Caixa Cultural Brasília (2011).

Ao voltar para Florença, Oswald (1957, p. 33) diz: “Começa nesse período, posso afirmar, minha maturidade artística”. Para o nosso pintor, a oportunidade parisiense não se limitou ao trabalho dos painéis encomendados. Lá estudou os impressionistas e os pós-impressionistas, o que resultou no que só mesmo o artista pode contar:

[...] fiquei dono das várias técnicas e ideologias artísticas que me guiaram posteriormente em todos os meus trabalhos. Nunca reneguei o clássico para me entregar completamente ao impressionismo e vice-versa, mas as duas estradas, e a do sintetismo, tenho seguido a vida inteira, às vezes obedecendo às três tendências contemporaneamente, conforme o gênero de pintura que fazia. Os ‘efeitos de luz’ foram o primeiro resultado do enriquecimento de minha palheta. [...] no retrato preferia a escola clássica, na decoração escolhia o sintetismo e, nas paisagens, praticava um impressionismo moderado (OSWALD, 1957, p. 33, grifo do autor).

Dedica-se às pesquisas de efeitos de luz do impressionismo e do pós-impressionismo, às grandes composições simbólicas segundo a influência de Puvis de Chavanne e Von Marées, ao estudo da gravura à

água-forte e aos seus quadros (interiores, figuras e, principalmente, retratos e paisagens).

Seu talento e sua obra colocam-no entre os integrantes da Union Internationale des Beaux Arts e des Letres, fundada por Paul Adam, Auguste Rodin e Vincent d'Indy (Comité d'honneur: Bartolomé, Albert Besnard, Gustave Charpentier, Degas, Anatole France, Kipling, Claude Monet, Raffaelli e Renoir)⁷.

Decidido a manter sua residência em Florença, Carlos Oswald embarca para uma visita ao Brasil em março de 1913. A Grande Guerra impediu-o de voltar no tempo previsto: “Passaram-se aqueles anos terríveis, tudo mudou no velho mundo; aqui me estabeleci, casei e nunca mais voltei à Europa!” (OSWALD, 1957, p. 37).

Carlos Oswald retorna ao Brasil com muitos projetos e, conhecido no meio artístico, expõe na Escola Nacional de Belas Artes e na Exposição Geral de Belas Artes⁸, onde seu quadro *Tocando Debussy* recebeu Medalha de Ouro e duas de suas obras são adquiridas pelo Museu Nacional de Belas Artes (1954). Tais fatos tornam visível o pintor e sua obra em momento oportuno, confirmando que sua arte tornou possível a união entre o artista e o público, seu ideal em tempos nos quais os assuntos de Arte Sacra não constituíam temas de suas obras. “Tudo é arte pela arte ou arte profana” (OSWALD, 1957, p. 42).

Foi em 1915, ao pintar os murais da ‘Sala dos Párocos’ no Palácio São Joaquim, que os assuntos religiosos surgiram na composição, definida pelo pintor como arte cívico-religiosa. Como se pretende tratar da Arte Sacra em espaço reservado, a menção refere-se apenas ao marco inicial da pintura religiosa realizada por Carlos Oswald.

Nessa época, casa-se com Maria Gertrudes Bicalho Oswald, Lilita. Os sete filhos do casal aparecem nas obras de Oswald. Conta o pai que um desses quadros, *Deixai as criancinhas virem a mim*, foi reproduzido pela Casa Stehli Frères, situada em Zurich, e distribuída por todo o mundo. A convivência permanente de pai e filhos no atelier não se limitava à tarefa de posar para os quadros. Enquanto o pai trabalhava grandes painéis, via,

⁷ Paris, 20 de julho de 1911.

⁸ As Exposições Gerais de Belas Artes foram implantadas em 1840 por iniciativa de Félix de Taunay. Em 1934, a mostra passa a ser denominada ‘Salão Nacional de Belas Artes’, designação que foi mantida até seu encerramento em 1990.

com frequência, quatro ou cinco de seus filhos desenhando e pintando, “[...] executando, uns melhor do que outros, suas concepções infantis” (OSWALD, 1957, p. 57).

Figura 2 – Tocando Debussy: gravura em metal (água-forte).



Fonte: Caixa Cultural Brasília (2011).

Os anos que se seguiram foram para ele de grande movimentação na arte, na realização de exposições, na criação de obras murais de grande vulto, no ofício de professor de água-forte, de desenho e de pintura, atividades que seriam mantidas em outro contexto: o da fase petropolitana. Carlos e sua família passam a morar em Petrópolis. Muda o cenário de suas paisagens:

Os assuntos que eu preferia eram os conjuntos de paineiras floridas, as quaresmas em Março, as sapucaieiras em Julho. [...] Penso que nenhum gozo intelectual se compara ao que sente o pintor quando, em estreita comunhão com a natureza, se convence de que a compreende e a traduz (OSWALD, 1957, p. 72).

Essas paisagens se sucediam em suas viagens de trem para o Rio, quase diárias, bem como em suas telas e gravuras que registram a Serra da Estrela e seus arredores.

Trabalhava muito para compensar o período de crise vivido pelo país, crise não só política, mas ditada pela “[...] mudança radical nas diretrizes governamentais – o Estado passou a proteger unicamente os modernistas [...]”⁹, o que significou para Carlos o término da proteção oficial: “[...] as grandes paredes dos edifícios de múltiplos andares foram enchidas com as figurações expressionistas e cubistas dos modernistas; os nomes dos tradicionalistas foram esquecidos até hoje” (OSWALD, 1957, p. 100).

Mesmo assim, atuou em obras de cunho histórico e religioso em Petrópolis, como nos vitrais da Catedral e nos murais do Panteão dos Imperadores¹⁰.

Foi em Petrópolis que iniciou suas atividades literárias a partir de conferência proferida no Círculo de Estudos de São Norberto, intitulada *Religião, Arte e Moral*. Após publicação nas *Vozes de Petrópolis*, o pintor se tornou escritor, atuando, por mais de vinte anos, em diversos jornais e revistas brasileiros e estrangeiros.

Destaca-se na fase petropolitana sua ocupação com a ‘grande arte da escultura monumental’, no caso o monumento a Cristo Redentor, com a arte dos *vitraux* e com a decoração da Matriz de Santa Teresinha do Túnel no Rio de Janeiro.

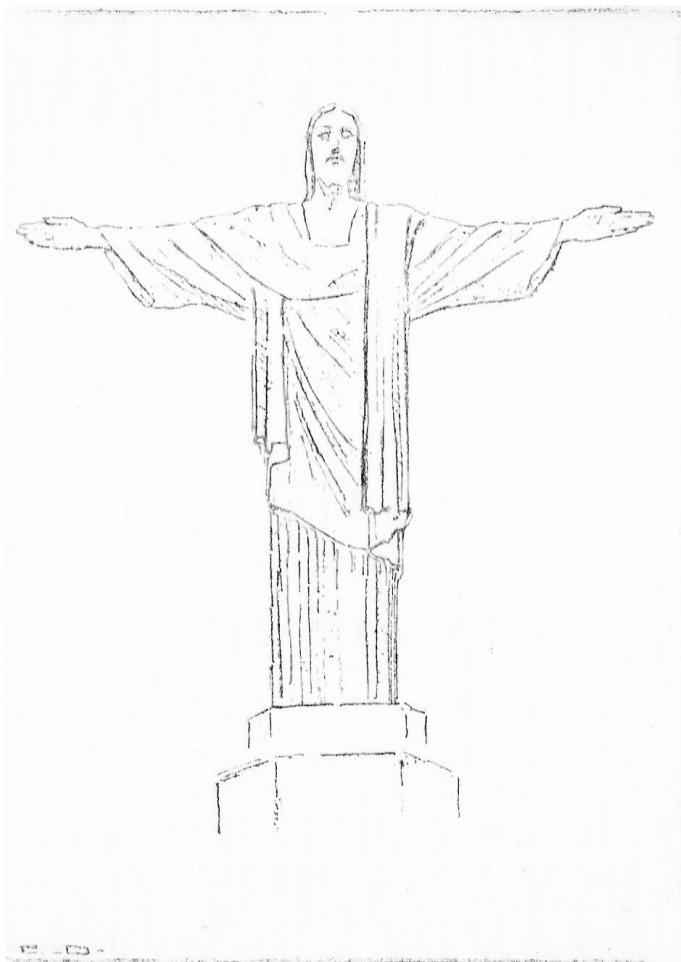
Ao idealizar os apontamentos até aqui dispostos, a história do pintor na Ordem de São Gregório viria contemplada. Para tal propósito, a cronologia expressa na história de uma vida foi dispensada e os anos de formação de nosso pintor foram privilegiados. Desvios e implicações resultantes dessa passagem surgiram e foram agregados ao texto de forma intermitente, conforme o grau de pertinência apresentado. Afinal, daí resultou uma síntese do artista, do místico e do intelectual, figuras indissociáveis na construção dessa personagem ímpar que foi Carlos Oswald.

No entanto, não se pode interromper de forma abrupta tais apontamentos. Assim, faz-se um tributo a Carlos Oswald, tratando, a título de desfecho, de sua ‘arte preferida’, a gravura à água forte.

⁹ Além de si próprio, Carlos Oswald menciona como tradicionalistas Corrêa Lima, Rodolfo Chambelland e Elyseu Visconti; e como modernistas privilegiados, Portinari, Niemeyer etc.

¹⁰ Túmulo de D. Pedro II e de sua esposa.

Figura 3 – Reprodução fotográfica do projeto de autoria de Carlos Oswald para o Cristo Redentor.



Fonte: Caixa Cultural Brasília (2011).

Pai da água-forte' – sou chamado pelos moços gravadores e este apelido me recompensa por tantos anos de lutas no ambiente indiferente da nossa gente (CARLOS OSWALD, 1957).

Foi a ela que o pintor se dedicou durante muitas décadas, acompanhando seu ressurgimento em Florença e no Rio, “[...] onde encontrei, por minha sorte, um campo admirável para desenvolver minhas

atividades gráficas: a Oficina de Água-Forte do Liceu de Artes e Ofícios” (OSWALD, 1957, p. 44). Poucos eram os interessados e Carlos tornou-se um propagandista da gravura. Como os alunos rareavam, convidou vários artistas¹¹ para o ofício, formando um grupo que gerou, com seus trabalhos, a primeira exposição de Água-forte no Rio de Janeiro, em 1919, sucesso de público e de imprensa. Isso, por sua vez, não impediu o fechamento da Oficina, motivado por crise interna do Liceu.

Nos dez anos seguintes, “[...] tudo que se refere à água-forte caiu em completo esquecimento” (OSWALD, 1957, p. 45). Não que o pintor tivesse abandonado sua arte, a da gravura, que continuou a ser praticada com o auxílio da prensa da Biblioteca Nacional.

A partir de 1930, a gravura de arte ressurgiu no Brasil, mesma ocasião em que foi reaberta a oficina de água-forte do Liceu de Artes e Ofícios. Muitos alunos e interesse redobrado marcaram o reinício das atividades, tendo à frente o obstinado artista-professor, que assim sintetizou as razões responsáveis pelo despertar do interesse pela gravura no século XX:

‘Sintetismo’, em oposição à exagerada policromia dos pós-impressionistas; entusiasmo pela ressurreição desta arte que tinha sido morta pelos processos mecânicos derivantes da fotografia; o misterioso de seus efeitos de claro-escuro e sua técnica de feitio alquimista; sua prática que lhe facilitava a repetição em muitos exemplares e que a tornava uma arte mais em harmonia com nossos costumes democráticos; uma arte democrática, enfim; e, finalmente, seu caráter de novidade que fazia arregalar os olhos não só ao público em geral, mas à maioria dos próprios artistas quando se lhes falava de água-forte; ponta-seca; água-tinta; mezzo-tinta; talho-doce; xilografia; etc. (OSWALD, 1957, p. 96, grifo do autor).

No Liceu, em curso dado na fundação Getúlio Vargas, bem como no próprio atelier, o professor gravador Carlos Oswald formará gerações de

¹¹ O pintor Henrique Bernardelli, o medalhista Adalberto Matos, o escultor Antonino Matos, o pintor Argemiro Cunha, o desenhista José Cordeiro, o pintor Fransisconi, os pintores irmãos João e Artur Timóteo da Costa, o pintor Carlos Chambelland, o pintor Pedro Bruno, entre outros.

artistas gravadores¹² conhecidos no Brasil e no exterior, os quais, como conta o mestre, viviam de sua arte. Adepto das modernas teorias de aprendizagem, acrescenta:

Eu dava liberdade não só para a prática do ofício, mas também, como disse, para as opiniões pessoais de cada aluno. E isso tanto quanto a teorias estéticas como a políticas e sociais. Havia de tudo na minha turma: acadêmicos, modernistas de todas as espécies e, quanto à política, havia fascistas, socialistas, comunistas, etc., que, em se tratando de água-forte, procuravam esconder suas convicções para só se dedicar à paixão pela arte (OSWALD, 1957, p. 95).

Carlos provocou a mudança da arte da gravura no cenário brasileiro e não se fala de sua história sem menção à sua atuação como gravador e professor.

Em 1964, grava suas últimas obras e “[...] termina sua carreira de gravador com a mesma paixão com que a iniciara meio século antes” (MONTEIRO, 2000, p. 101).

Da Arte Sacra: um pintor na Ordem de São Gregório

Ter a pintura reproduzido os deuses como são adorados pelas nações foi sempre dádiva das mais gratas feita aos homens, pois a pintura muito contribui para a piedade pela qual nos unimos aos deuses e mantemos nossas almas cheias de religiões. Leon Battista Alberti (1404-1472) (ALBERTI, 2009, p. 95-96).

Em 1915, conta Carlos Oswald, eram raros os trabalhos de decoração sacra no Brasil. Ao menos para ele, que não era iniciado em tal área, ou melhor, não efetivamente, porque em sonhos, via-se pendurado em andaimes, ilustrando com assuntos religiosos alguma igreja com grandes superfícies para pintar. Assim, foi a já mencionada ‘Sala dos Párcos’ do Palácio São Joaquim no Rio de Janeiro sua primeira obra de arte cívico-religiosa¹³, marco de acervo considerável na Arte Sacra no

¹² Hans Steiner, Potiguara Lazzarotto, Darel Valença, Percy Lau, Henrique Bicalho Oswald, Anísio Medeiros, Orlando da Silva, Renina Katz, Fayga Ostrower, Jerônimo Monteiro, Marcello Grassmann etc.

¹³ ‘A Primeira Missa no Rio de Janeiro’ e ‘A Batalha das Canoas’.

Brasil e no exterior. Tal obra foi acompanhada pelas reflexões e pelos estudos do pintor, presentes em muitos artigos que dedicou às relações entre a arte, a religião e a Fé, os quais tiveram papel fundamental no desenvolvimento da Arte Sacra no Brasil do século XX.

Oswald (1957, p. 47) dizia que “[...] a Arte Sacra é certamente uma arte limitada, isto é, não completamente livre; e esta limitação é imposta pelos dogmas, as leis canônicas e litúrgicas”. Não concordava que a técnica perfeita pudesse comprometer a inspiração religiosa como muitos estetas afirmavam, ao que contrapunha a “[...] longa série de artistas cristãos desde o Beato Angélico até Maurice Denis” (OSWALD, 1957, p. 47).

Acompanhar seu processo de trabalho¹⁴ é uma aventura visual significativa e permite, entre um desenho e outro, perceber a importância dada pelo pintor à responsabilidade do artista para com os fiéis. Fica clara sua intenção assim manifestada: “Tanto mais perto da Verdade está o artista cristão quando, ao representar a Divindade por formas antropomorfas, mais se aproxima, analogicamente, do Ser Infinito” (OSWALD, 1957, p. 48-49). Conta o pintor que sentia enorme dificuldade diante da criação da imagem de Cristo. Passava tempos a pensar como deveria representar Jesus de forma convincente ou capaz de provocar uma aproximação do fiel com a Fé Cristã.

Uma preocupação histórica e permanente entre os artistas que se dedicaram à Arte Sacra, e Oswald, pela sua formação religiosa, certamente conhecia os inúmeros tratados sobre a pintura religiosa, como o do Cardeal Gabriele Paleotti (1522-1597), por seu gosto pela pintura e seu olhar não menos atento para os atos do Concílio de Trento. Paleotti aborda a pintura religiosa para fins pedagógicos, ressaltando sua finalidade: “[...] ornar os templos religiosos, instruindo os fiéis” (LICHTENSTEIN, 2004a, p. 76).

Diz Paleotti (apud LICHTENSTEIN, 2004a, p. 76) no prefácio ao seu *Discurso sobre as imagens* (1582): “A finalidade da pintura será a semelhança com a coisa criada, que alguns chamam a alma da pintura, porque todas as outras coisas, tais como o encanto, a variedade das cores e dos ornamentos, não passam de acessórios dessa semelhança”.

¹⁴ O processo de trabalho de Carlos Oswald foi tema de uma exposição realizada em 1982 no Solar Grandjean de Montigny, no Rio de Janeiro, e resultou em catálogo ilustrado com dados sobre o processo criativo do pintor (DASILVA, 1982).

Vê-se que o conceito de imitação é tratado no sentido de não se afastar da verdade. O artista que assim faz permite que suas imagens povoem a memória dos fiéis, proporcionando melhor assimilação da história sagrada, pensamento próximo da postura de Oswald (1957, p. 49) frente à imagem criada e sua utilidade para o fiel: “[...] uma figura que poderá ser digna ou indigna do Salvador, servirá para a elevação de sua alma ou para seu afastamento da Fé”.

Nosso pintor sempre privilegiou os assuntos que denotassem ‘estados de alma’, transmitindo as sensações sentidas e não apenas o retrato da cena representada.

A propósito da Arte Sacra e dos movimentos do processo criativo em torno de um tema específico, no caso, o da Santa Ceia, acompanha-se Carlos Oswald e Leonardo da Vinci em exercício estético-metodológico voltado ao entendimento das relações entre arte, religião e a fé.

Figura 4 – Última Ceia. Gravura em metal (águas-tintas e água-forte).



Fonte: Caixa Cultural Brasília (2011).

Leonardo estava decidido: pintaria a Santa Ceia¹⁵. Decisão tomada, iniciou o processo de trabalho de forma sistemática e apaixonada. Reuniu caracteres em torno da cena próprios às figuras que nela viveriam suas

¹⁵ Tratando-se de uma pintura a óleo em parede com reboco inadequado, não resistiu à umidade, que fez com que a ‘imprimidura’ (demão preparatória da parede) se soltasse, danificando toda a obra, a qual só se conhece pelas cópias feitas pelos discípulos do mestre. O afresco encontra-se no Convento de Santa Maria delle Grazie em Milão.

paixões, em papéis necessários à natureza do quadro. Observava tudo e tudo anotava, analisando o definido e o que de singular fosse agregado a partir da natureza, sua guia permanente. Aí estava a oportunidade de aplicar sua arte de desenhar fisionomias. Muitas eram as paixões a serem evidenciadas na cena: Jesus em atitude majestática e tranquila; os apóstolos em estado de agitação provocada pelos mais diversos sentimentos, expressos em seus traços e gestos, nada que escapasse à arte e à técnica do pintor.

No entanto, e Jesus? “[...] sua mão não pode alcançar-lhe o pensamento: nada do que ela produzia era capaz de contentar a sublimidade e a delicadeza de seu gosto [...]” (MARRIETTE apud LICHTENSTEIN, 2004b, p. 98).

Pressionado pelo prior dos dominicanos e pelo duque Ludovico, o Mouro, responsável pela encomenda, a quem os frades recorreram esperando melhores resultados, Leonardo explicou: “[...] há muito tempo me desespero para encontrar na terra um modelo adequado para representar a união da divindade com as formas humanas, e sinto que posso ainda menos fazê-lo com os esforços de minha imaginação” (MARRIETTE apud LICHTENSTEIN, 2004b, p. 101).

Leonardo não encontrou solução e, após aconselhar-se com um amigo, manteve a cabeça de Jesus esboçada como estava, depois de muitas tentativas e tempo à procura da figura por ele desejada¹⁶.

Carlos Oswald pensava na *Ceia do Senhor*. Via a cena completa, em esboço traçado na sua imaginação, ampliada em sua dimensão divina e simbólica e “[...] assim andava eu com minha fantasia ideando, prefigurando [...]” (OSWALD, 1957, p. 58).

Juntem-se à imaginação do nosso pintor suas indagações sobre as questões da arte e da história presentes no quadro sacro por exprimir o sentimento religioso e não a verdade histórica. Oswald (1957, p. 108) não pretendia fazer arte pura com suas reconstruções históricas: “[...] é simplesmente pintura utilitária que serve como documento histórico. [...] E, com esta arte histórico-artística, o pintor serve como educador e informador”.

Os murais realizados no Palácio São Joaquim em 1915, obra que o pintor qualificou como arte cívico-religiosa, representaram o marco inicial

¹⁶ Leonardo acatou a sugestão do arquiteto e pintor Bernardino Zenale, seu amigo milanês.

de sua atuação na pintura sacra. No entanto, não foi suficiente para promover sua aproximação com os temas religiosos que considerava sagrados. Assim, a *Ceia do Senhor* permanecia resolvida apenas em sua imaginação.

Quando, anos depois, recebeu a encomenda do conde de Lara para pintar a Matriz do Brás, fez a tela-estudo em poucos dias, como a copiar o esboço que trazia em sua imaginação, nela reproduzindo a imagem ideada, seguida da ampliação com os personagens em tamanho natural. Durante todo o ano de 1919, trabalhou nos painéis que, depois de concluídos, foram trazidos para São Paulo e ‘maruflados’ nas paredes do altar-mor de S. Brás.

Nos painéis da Matriz do Brás, no Salão Nacional de 1920, onde o original foi exposto, e nas milhares de gravuras reproduzidas e distribuídas pela Casa Stehli de Zurich em todo o mundo, *A última ceia do Senhor* adquire, por sua ampla disseminação, a função apostólica pretendida por seu criador, que assim pensava:

Embora a Religião não precise da Arte, no entanto esta última é responsável pela realização do ‘Culto Externo’. Por que pude salvar minha Fé no turbilhão da moderna civilização nos centros mais paganizados das escolas de arte na Europa? Simplesmente porque sendo artista entusiasta da arte das catedrais góticas, não me cansava de visitá-las amiúde e demorava-me horas contemplando suas majestosas linhas arquitetônicas, as pinturas, as esculturas dos grandes mestres [...] (MONTEIRO, 2000, p. 152).

Resta acompanhar o destino do original da *Última ceia do Senhor* de Carlos Oswald¹⁷. Aquele quadro de 1,00 x 0,60m, que o pintor considerava como sua composição mais importante, encontra-se no Palácio da Imprensa na Praça São Pedro, no Vaticano.

Em artigo publicado no Jornal do Commercio de 24 de dezembro de 1961, 42 anos após completar os painéis da Matriz do Brás, Carlos confessou:

Quantas vezes procurei reproduzir a face de Jesus? Centenas, certamente, com gravuras, desenhos e pinturas, e se juntamos a estas estampas publicadas por

¹⁷ Carlos Oswald revisitou o tema mais de cem vezes. “Mantendo a composição, faz variar o jogo de luzes, o ambiente, os detalhes, e as afirma todas como originais” (MONTEIRO, 2000, p. 153).

casas editoras, jornais e revistas, eleva-se a milhares e milhares o número de imagens espalhadas aqui e em todo o mundo com a minha assinatura. A reconstrução do divino Vulto de minha autoria projeta-se entre nós e no estrangeiro falando a inúmeras almas de todas as idades e todos os credos. E, no entanto, não há um trabalho meu que me satisfaça (MONTEIRO, 2000, p. 153).

Apesar da sua insatisfação, Oswald deixou que seus pincéis, buris e crayons o conduzissem nas pinturas sacras, direcionados pela sua disposição apostólica e seu conhecimento teológico.

Em 1935, pintou sua primeira *Via-Sacra*¹⁸. Como conta em textos dedicados ao tema, o Novo Testamento apresenta a síntese dos acontecimentos, favorecendo o trabalho do artista, que pode imaginar com liberdade os detalhes das cenas tratadas, segundo ‘seu estilo, caráter, escola’, o que justifica a forma como pintou o *Encontro*, quarta estação da *Via Sacra*. Diante das muitas versões encontradas – no Evangelho, no que disseram os primeiros cristãos, na confirmação dos evangelhos apócrifos, sobre a presença de Nossa Senhora no ‘Caminho Doloroso’ – Oswald (1957, p. 105) decidiu: “[...] liberdade máxima, pois, para o pintor que se atreva a cooperar plasticamente com as palavras singelas transmitidas pela Tradição e os escritos evangélicos”.

Assim, no seu quadro, Maria segura o rosto do filho, ao mesmo tempo em que levanta um olhar suplicante ao Céu na esperança de um milagre divino. Exposto no Salão Nacional de Belas Artes, provocou comoção: “[...] muita gente vi chorar a olhá-lo; e não só senhoras, mas também padres!” (OSWALD, 1957, p. 105).

Foram muitas as Vias-Sacras criadas por Oswald¹⁹. Sobressai-se a feita em gravuras à água-forte enviada ao Papa Pio XII (1876-1958).

Conta o pintor que o Santo Padre Pio XII solicitou aos vigários de Roma que não permitissem em suas igrejas imagens “ordinárias” da Via-

¹⁸ Encomendada pelo Superior da Ordem do Carmo para a Igreja de Nossa Senhora do Carmo em São Paulo.

¹⁹ O pintor cita as principais: a da Igreja de Nossa Senhora do Carmo (São Paulo); a realizada para a capela particular do Sr. Francisco Oliveira (Rio de Janeiro); a realizada em água-forte enviada ao Papa; a da Igreja Santa Tereza (Rio de Janeiro); a da Igreja Nossa Senhora do Rosário (Campos - RJ); a da matriz de Coronel Fabriciano (Minas Gerais); a do Templo Nacional de São Pedro (Caracas - Venezuela), que Carlos intitulou de ‘Via-Sacra Mariana’ porque Nossa Senhora aparece em todas as estações.

Sacra, buscando adquirir obras originais de pintores ou escultores. Caso o custo inviabilizasse a compra, deveriam optar por gravuras à água-forte ou xilografias. Oswald (1957, p. 123) conclui: “[...] e, nunca, numa palavra, estampas ordinárias estandardizadas pelo comércio; por esta razão precíua vem surgindo novas composições sérias”.

Tal medida vinha interromper as representações inadequadas da Via-Sacra, utilizadas na prática da devoção moderna (século XIX), entregues a artistas menores que multiplicavam tais quadros por meio de ‘pastiches’²⁰. Pio XII logrou sucesso em seu pedido, despertando o interesse dos modernistas para o tema e a forma de tratá-lo. Este se propagou rapidamente, colocando a Via-Sacra na ‘moda’, o que justifica o comentário de Oswald (1957, p. 124): “[...] oxalá esta moda sirva para a melhoria da sociedade e a propagação do Catolicismo”.

As quatorze gravuras à água-forte enviadas ao Vaticano expressam o que Oswald (1957, p. 122) pensava a respeito da finalidade da arte plástica, que está “[...] no valor estético e na utilidade moral e social”. E a carta que recebeu do Monsenhor Montini, Secretário de Sua Santidade, em 1948, demonstra o reconhecimento ao pintor e à sua atuação na *Sociedade Brasileira de Arte Cristã*²¹:

Ilmo. Senhor.

Tenho o prazer de exprimir-lhe que o Sumo Pontífice muito apreciou o testemunho de filial homenagem que o Senhor desejou manifestar-lhe, recentemente, submetendo à mesma Sua Santidade algumas água-fortes originais que ilustram o grande tema da Via Sacra.

O Santo Padre, a quem tanto estão no coração as artes figurativas destinadas a tornar digno e expressivo o culto sagrado, almeja à V. S. Ilma., servir com sincera devoção seguindo as melhores tradições, a boa causa da Igreja, e enquanto vivamente o agradece os ‘estimáveis trabalhos’ enviados e os sentimentos de terna piedade que os acompanharam, me confiou o venerável encargo de participar ao Senhor e à Sociedade Brasileira de Arte Sacra, em sinal de particular benevolência, a suplicada Benção Apostólica, amplamente portadora das graças celestes.

²⁰ “[...] composições que, de repente, parecem obras de valor, mas que são tiradas de trechos de quadros célebres de grandes autores” (OSWALD, 1957, p. 123).

²¹ Fundada no Rio de Janeiro em 1946.

Aproveito de bom grado do encontro para professar-me com sentidos de sincera e distinta estima a Vossa Senhoria Ilma., devotíssimo G. B. Montini²² (OSWALD, 1957, p. 120-121).

Frei Pedro Sinzig (1876-1952), Carlos Oswald e um grupo de idealistas²³ criam uma instituição, a Sociedade Brasileira de Arte Cristã (SBAC), com a finalidade primeira de reunir artistas e sacerdotes “[...] em prol da reforma da arte plástica religiosa no Brasil” (OSWALD, 1957, p. 133).

Em artigo publicado no *Correio da Noite*, em 18 de julho de 1947, Carlos assim se manifesta a propósito da arte sacra brasileira: “[...] qual a razão do empobrecimento pavoroso que sobreveio em nosso tempo? Por que de 1800 até ontem se esgotou o estro brasileiro?” (MONTEIRO, 2000, p. 155). Continua, ainda, no mesmo artigo:

[...] despertar a genialidade dos artistas convencendo-os de que no curto espaço de um século, não podem ter radicalmente mudado. Ainda são os mesmos homens que construíram Nossa Senhora do Carmo, a Igreja de São Bento, as catedrais de Minas e da Bahia! É só dar-lhes encomendas [...] (MONTEIRO, 2000, p. 155).

²² Livre tradução do original que se segue: *Ilmo. Signore. Ho il piacere di significarLe che l'Augusto Pontefice ha molto gradito la testimonianza di filiale omaggio che Ella ha desiderato manifestarGli, di recenti, umiliando alla stessa Santità Sua alcune acqueforti originali che illustrano il grande tema della Via Crucis. Il Santo Padre, a Cui stanno tanto a cuore le arti figurative destinate a rendere decoroso ed espressivo il culto sacro, auspica alla S. V. Ilma., di servire con sincera devozione seguendo le migliori tradizioni, la buona causa della Chiesa, e mentre vivamente La ringrazia dei 'pregevoli lavori' inviati e dei sentimenti di tenera pietà che li hanno accompagnati, mi affida il venerato incarico di partecipare a Lei e alla Società Brasiliana di Arte Sacra, in segno di particolare benevolenza, l'implorata Benedizione Apostolica, largamente propriatrica delle grazie celesti. Mi valgo volentieri dell'incontro per professarmi con sensi di sincera e distinta stima della Signoria Vostra Ilma., devotissimo G. B. Montini”.*

²³ A presidência coube a Carlos Oswald; a vice-presidência, ao Monsenhor Nabuco (filho de Joaquim Nabuco); o cargo de tesoureiro, ao monsenhor Guilherme Schubert; e os de primeira e segunda secretárias foram ocupados por Regina Real e Yolanda Portugal.

Inicia-se, desde sua criação, trabalho contínuo e diversificado – publicação de artigos, conferências, exposições –, divulgando os objetivos pretendidos pela SBAC. Os artigos escritos por Carlos Oswald em jornais e revistas com ampla tiragem são traduzidos e publicados em diversos países (Argentina, Itália e Estados Unidos da América), divulgando as ações e consagrando as realizações da SBAC²⁴.

Note-se a *Exposição de Arte Sacra Contemporânea*, realizada nos salões do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, inusitada e ousada em seus objetivos, como conta Oswald (1957, p. 135):

[...] demonstrar ao Clero e ao público que existiam artistas de várias correntes estéticas cultores de todas as modalidades artísticas, que podiam executar qualquer trabalho de arte sacra. Segundo: revelar aos próprios artistas o imenso campo de ação que está na sua frente, pois inúmeras são hoje em dia as ocasiões que se lhes apresentam de exercitar sua profissão. Terceiro: incentivar a compreensão, o respeito e a mútua simpatia entre o Clero e os artistas, não só, mas também o acordo e a harmonia entre as várias artes, de maneira venham (sic) a ser realizados conjuntos de arquitetura, pintura, escultura e artes menores.

Ressalta-se também a participação da SBAC, em 1950, no *Congresso Internacional de Artistas Católicos* e na *Exposição Internacional de Arte Sacra*, realizados em Roma. Para a exposição, foram enviadas pinturas e esculturas dos sócios²⁵, destacadas pelos elogios dos entendidos.

Visitas monitoradas aos templos cariocas despertaram no público, leigo e religioso, o interesse pela Arte Sacra, ampliando o campo de atuação da SBAC. Com isso, verificou-se um aumento crescente das consultas voltadas a projetos de igrejas, decoração sacra, acompanhamento de obras, entre outras, como a citada por Oswald (1957, p. 137): “‘Como erigir uma Gruta de Lourdes?’ – escreve-me uma freira do Sul. Nada de pedras fingidas de papelão, respondo, nem de cimento imitando granito”. Carlos continua seus conselhos, muitos, e termina assim: “[...] na frente

²⁴ “Só o Correio da Noite publicou mais de 80 artigos falando sobre arte litúrgica, artistas cristãos, teorias estéticas, notícias informativas de todo o mundo” (OSWALD, 1957, p. 137).

²⁵ Oswald participou da exposição com o quadro *São José com o Menino no colo*.

um tanque com plantas aquáticas refletindo a imagem iluminada por uma lâmpada de ferro batido; e basta” (OSWALD, 1957, p. 137).

Em 1956, dez anos após a fundação da SBAC, foi realizada em sua sede – sala do 24º andar do edifício da Arquidiocese no Rio de Janeiro – uma comemoração. Nas palavras dos oradores, as muitas realizações da SBAC que Oswald (1957, p. 133) registrou em suas memórias:

É certo que hoje não podem mais as pessoas, responsáveis pela construção e decoração das igrejas, dispensar os conselhos da SBAC. Esta como que pairando por cima dos interesses particulares, sem se meter em atividades lucrativas, sem impor seus ensinamentos com críticas severas, vem exercendo uma lenta, benéfica influência que aos poucos vai transformando, especialmente no Clero jovem, a antiga mentalidade que, divorciada completamente das artes e dos artistas, restringia estes últimos ao simples ofício de executores de ordens que muitas vezes estavam em oposição às mais comedidas leis estético-religiosas.

“[...] *promamus te Carolum Oswald [...] Equitem commendatorem Ordinis Sancti Gregorii Magni*”.

Carlos Oswald termina suas notas autobiográficas, contando sobre a sua nomeação, pelo Santo Padre Pio XII, a ‘Comendador da Ordem de São Gregório Magno’²⁶, acontecimento que foi não apenas o motivador da

²⁶ A ‘Ordem Equestre de São Gregório Magno’ foi criada pelo Pontífice Gregório XVI, por ‘Breve’ de 30 de maio de 1834; ‘Breve’ que começa com as seguintes palavras: “Sendo que os mais altos atestados de honra tributados ao mérito costumam animar e inflamar o intelecto e a vontade dos homens a abraçar a virtude e conseguir a glória, assim sabiamente opinaram os Romanos Pontífices dever-se conferir as mais assinaladas honorificências àqueles que, destacados por dotes elevados de alma e de inteligência, não poupam cansaços, nem obra alguma deixaram de tentar, com o fim de sobrepujar os outros beneméritos tanto da Religião como da Sociedade Civil. E, foi justamente por essa convicção que no princípio de Nosso Pontificado... querendo conceder um prêmio particular às belas ações e criar uma emulação pela qual um com maior empenho fizesse o próprio dever... decretamos a instituição de uma nova Ordem Cavalheiresca que quisemos fosse chamada de São Gregório Magno por causa de nosso devotado afeto a esse Nosso Santíssimo Predecessor e por ter assumido o seu Nome quando fomos elevados ao Governo da Igreja Universal” (OSWALD, 1957, p. 179). No fim, o Sumo Pontífice declara que haverá três classes na aludida Ordem Cavalheiresca, a saber: Cavalheiros da

história aqui contada, mas também o objetivo pretendido e anunciado: o pintor Carlos Oswald na Ordem de São Gregório.

Foi no dia 21 de maio de 1957, no Salão do Trono do Palácio São Joaquim no Rio de Janeiro, que o cardeal dom Jaime Câmara condecorou Carlos Oswald com a medalha de São Gregório Magno. Era o primeiro pintor a entrar na Ordem. E saibam todos que, na classe de comendador, a esse tempo no Brasil, só havia cinco titulares e, em todo o mundo, trinta e oito. De imediato, nosso pintor perguntou: “Por que tanta honra?”. Ao que Dom Jaime Câmara respondeu:

Quis a Santa Sé premiar seus incansáveis esforços em prol da reforma e progresso da arte sacra moderna, esforços que o levaram, em união a sacerdotes e artistas, a fundar a Sociedade Brasileira de Arte Sacra e ser seu primeiro presidente. Quis premiar seus escritos publicados em revistas e jornais nacionais e estrangeiros, tratando de assuntos de arte sacra, e finalmente, o mais importante, por sua pintura dedicada há várias décadas a ilustrar e enaltecer nossa Religião Católica (OSWALD, 1957, p. 180).

Estava aí confirmada sua importância como artista e, considera o pintor, a importância do valor espiritual da comenda “[...] em se tratando de título atinente a Religião” (OSWALD, 1957, p. 181).

Registra suas impressões estéticas da cerimônia, mencionando o lado artístico e grandioso da Liturgia e da Arte Sacra que transformam simples acontecimentos em momentos memoráveis e, assim, não se esqueceu: das palmas do público, dos muitos ‘instantâneos’ tirados pelos fotógrafos, de Dom Jaime colocando a medalha em seu pescoço, de algo esquisito que sentiu: “[...] sim senhor, senti-me mesmo Comendador!” (OSWALD, 1957, p. 182).

Ao voltar para casa com a medalha de ouro de São Gregório Magno atada a seu pescoço com fita de seda vermelha e amarela, conta o que sentiu ao entrar em seu atelier:

Todos os meus sentimentos com fundo de orgulho se apagaram e, ao ver as telas ainda inacabadas, e pensando nos trabalhos ainda em projeto, nas obras

Grã-Cruz cujo número não poderá ultrapassar trinta; Comendadores, que serão ao máximo setenta, e simples Cavalheiros que poderão alcançar o número de trezentos.

novas que desejo executar [...] me convenci com prazer que nasci simples pintor e como tal deverei continuar em minha tarefa enquanto Deus me der forças (OSWALD, 1957, p. 182).

Há algum tempo, a filha de Oswald, Maria Isabel, entrou em um antiquário no Rio de Janeiro. Ao passar os olhos sobre um fragmento de pintura, um retalho de uma tela, percebeu, apesar da péssima condição de conservação e restauração, tratar-se de obra de seu pai. Sim, o retalho fazia parte de painéis que Oswald fizera, em 1916, para a sala de música do palacete da família Oscar Machado, situado à Rua Paissandú, na mesma cidade.

Eram dois os painéis, *Cabra Cega* e *Bal Masqué*. Seu tamanho, considerável, era de 230 x 140 cm. Portanto, obras consideradas de vulto não só pelo seu valor estético, mas também pela notoriedade devida ao artista, bem como pelo seu tamanho.

O tempo passou. Carlos Oswald, o autor dos painéis, morreu em 1971, o palacete foi demolido, não se sabe quando, e tais painéis foram retalhados e vendidos por ‘preços vis’, foi o que pode apurar Maria Isabel. Ainda no antiquário, ouviu do dono da loja que pouco sabia, ou melhor, sabia apenas o que poderia facilitar a venda da obra de arte: “[...] está sem assinatura, mas é de um pintor muito conhecido do início do século, Carlos Oswald” (MONTEIRO, 2000, p. 138).

Comprado o ‘retalho’ ela e o irmão Francisco puderam reconhecer, nas figuras apagadas do *Bal Masqué*²⁷, “[...] a graça e a espontaneidade da obra original, e em algumas partes, melhor conservadas, a frescura do colorido”. Oswald foi logo lembrado: “[...] como é efêmera e frágil a nossa arte, tanto esforço e uma labareda ou um sopro mais forte a destrói” (MONTEIRO, 2000, p. 138).

Considerações finais

O artigo procurou abordar dois insinuantes tópicos que se destacaram, colocando-se inicialmente como chave para minhas indagações, a arte e a religião. Da análise desses dois temas, surgiu um personagem real, Carlos Oswald (1882-1971), que permitiu por sua singularidade e posição histórica no contexto das artes, da educação, e da

²⁷ O painel original mostrava “[...] um salão de baile com imensos lustres de cristal e jovens mascarados” (MONTEIRO, 2000, p. 138).

religião, entre fins do século XIX e meados do século XX, o desenvolvimento de pesquisa que envolveu diferentes áreas da história, sugerindo seus objetos e respectivas problemáticas. Pode-se acrescentar que, por ter como tônica a interpretação de uma vida, representa uma investigação que se coloca frente a inúmeros significados e diferentes versões. Portanto, a trajetória pessoal de Carlos Oswald conduziu as reflexões acerca de determinados trajetos da arte no tratamento da arte sacra, revelando, também, nesse movimento, a constituição de um pensamento católico capaz de criar relações entre a arte sacra e a cultura brasileira.

O texto ora apresentado resultou em duas partes: Da vida e da arte de Carlos Oswald: apontamentos; e Da Arte Sacra: um pintor na Ordem de São Gregório. Tais partes atenderam às expectativas iniciais voltadas diretamente para uma apresentação de Carlos Oswald e suas atividades artísticas e literárias dirigidas para a arte sacra no Brasil, nos primeiros anos do século XX, criando assim um campo de contornos específicos que possibilitou a compreensão da dimensão da vida e obra do artista.

Ao final, o artigo procurou mostrar como a história de vida de Carlos Oswald estabeleceu-se como importante campo para a reflexão sobre a produção da arte sacra no Brasil. Assinale-se, ainda, a relevância da aproximação feita entre arte e religião como ponto de partida para a análise das relações entre a Igreja Católica, as congregações religiosas e a arte sacra, como criação social destinada ao consumo público e, por que não, à instrução dos fiéis.

Referências

- ALBERTI, L. B. *Da pintura*. 3. ed. Campinas: Unicamp, 2009.
- BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- DASILVA, O. *Carlos Oswald no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: O Museu, 1982.
- CAIXA CULTURAL BRASÍLIA. 12 de outubro a 20 de novembro de 2011. Catálogo. *Carlos Oswald: o resgate de um 'mestre'*. São Paulo: Leograf, 2011.
- FISCHER, E. *A necessidade da Arte*. Lisboa: Ulisseia, 1959.

GONZAGA DUQUE, Estrada Luís. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Tipografia Benedito de Souza, 1929.

HIRSZMAN, M. Gravura brasileira perde seu grande mestre. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 jun. 2013. Caderno 2, C12.

LICHTENSTEIN, J. (Org.). *A pintura*. A teologia da imagem e o estatuto da pintura. São Paulo: Editora 34, 2004a. v. 2.

LICHTENSTEIN, J. (Org.). *A pintura*. A figura humana. São Paulo: Editora 34, 2004b. v. 6.

MONTEIRO, M. I. O. *Carlos Oswald (1882-1971): pintor da luz e dos reflexos*. Rio de Janeiro: Casa Jorge, 2000.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. 08 a 31 de dezembro de 1954 – catálogo. *Nossa Senhora das Artes*. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Artes Gráficas, 1954.

OSWALD, C. *Como me tornei pintor*. Petrópolis: Vozes, 1957.

SACRAMENTO, E. 30 artistas brasileiros na coleção do Bancocidade. São Paulo: Pancrom, 1995.

VIEIRA, E. *Poder político e resistência cultural*. Campinas: Autores Associados, 1998.

Endereço para correspondência:

Godiva Accioly
Rua João da Cruz Melão, 463
Morumbi
CEP 05621-020
São Paulo - SP
E-mail: godivaaccioly@bol.com.br

Submetido em: 05/11/2013

Aprovado em: 07/09/2014

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.