



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
Linha de Pesquisa: História da Arte Brasileira

VIRGÍNIA DE FÁTIMA DE OLIVEIRA E SILVA

A GRAVURA DE HENRIQUE OSWALD:
DO ENSINO À PRODUÇÃO DE ARTE

Salvador

2009

VIRGÍNIA DE FÁTIMA DE OLIVEIRA E SILVA

**A GRAVURA DE HENRIQUE OSWALD:
DO ENSINO À PRODUÇÃO DE ARTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: História da Arte

Orientador: Profa. Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves.

Salvador

2009

Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes

S 586 Silva, Virgínia de Fátima de Oliveira e.

A gravura de Henrique Oswald: do ensino à produção de arte / Virgínia de Fátima de Oliveira e Silva - 2009.
200 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. 2009.

1. Gravura – Henrique Oswald. 2. Arte baiana. I. Gonçalves, Rosa Gabriella de Castro. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU – 929

CDD – 760

VIRGÍNIA DE FÁTIMA DE OLIVEIRA E SILVA

**A GRAVURA DE HENRIQUE OSWALD:
DO ENSINO À PRODUÇÃO DE ARTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Salvador,

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves
Doutora em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da USP.
Brasil.

Luiz Alberto Ribeiro Freire
Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto.
Portugal.

Maria Luisa Luz Tavora
Pós-Doutora pelo École des Hautes Études en Sciences Sociales.
França.

AGRADECIMENTOS

Diversas pessoas devem ser lembradas através deste espaço. Portando, gostaria de começar com minha família, grande incentivadora deste projeto. Menciono com orgulho o nome de minha mãe, Geralda, que sempre me apoiou incondicionalmente, acreditando nas possibilidades de ampliação humana através do conhecimento, e de minhas irmãs Selma, Átila, Márcia, Jania e, em especial, Isabela, que me auxiliou na efetivação de várias atividades inerentes às pesquisas. Agradeço ainda a Jorge, meu pai (*in memorian*).

Agradeço também o incentivo e as incontáveis colaborações de José Augusto Estrela, Jacyra Oswald, César Borges, Patrícia Leite, Júlio Chaves, Ana Zalcbergas, Eliezer Bezerra, Marco Antonio, Edna Gomes, Roberto Machado, Adriano Cirino, Omar Musto, Conceição Viana, Lúcia Santos, Alexandro de Jesus, Jorge Laranjeira, Marina Santos, Aída, Verônica Silva, Marcelo Reis, João Santos, Punky Lu (*in memorian*) e Eliane Nunes (*in memorian*).

No tratamento das imagens fotográficas empregadas para ilustrar os debates que pontilham as páginas deste estudo, pude contar com o auxílio de Marina Cardôso, a quem agradeço a gentileza e o carinho com que tem me tratado desde o dia em que nos conhecemos. Quero manifestar meu agradecimento também a Mario Bentes pelo apoio e compreensão, bem como pela companhia nas idas às bibliotecas, nos eventos, nas viagens, entre outras situações. Enfim, pela amizade que conseguimos construir para além dos espaços acadêmicos.

Agradeço ainda à minha orientadora Profa. Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, pelo incentivo constante e pelas considerações feitas às primeiras versões deste trabalho, considerações que, a propósito, foram de singular importância para que os resultados aqui apresentados fossem marcados pelo comprometimento acadêmico. Ao mesmo tempo, meu agradecimento vai à Profa. Dra. Mariela Hernandez Brazon que, com desmedida alegria, me ajudou na reflexão a respeito dos temas que

desejava abordar, examinou cuidadosamente o desenvolvimento de minhas idéias, sugeriu úteis modificações no texto, etc. Suas intervenções também foram imprescindíveis para a realização desta dissertação.

Menciono com gratidão o nome da Profa. Dra. Graça Ramos, por ter acreditado na força deste trabalho desde o momento em que ingressei no Mestrado da Escola de Belas Artes – UFBA. Devo lembrar também o Prof^o. Dr^o. Alberto Olivieri, pelas palavras de incentivo e pelas discussões que propiciaram o amadurecimento dos meus conhecimentos e conceitos.

A qualidade deste trabalho se deve também ao depoimento de determinadas pessoas que, gentilmente, dispuseram de tempo e paciência para a realização das entrevistas. Devo, portanto, uma gratidão profunda a Mario Cravo Júnior, Juarez Paraíso, Justino Marinho, George Kornis, Vera Lima, Sônia Castro e Yêdamaria.

Foi importante o acesso e a gentileza com que foi atendida, para consulta a seus arquivos pessoais, por Juarez Paraíso, Mario Cravo Júnior, Mônica e George Kornis, Vera Lima e Sônia Castro, Yêdamaria, além dos centros de documentação e arquivos mencionados a seguir: Arquivo Público, Centro de Documentação da Biblioteca Central dos Barris, Museu Nacional de Belas Artes, Galeria de Arte Roberto Alban, Paulo Darzé, Biblioteca da Fundação Norberto Odebrecht.

Pelo envio de catálogos e outros materiais e trocas de idéias sobre o tema, gostaria de agradecer a Nanci Novaes, Elisabeth Actis, Laura Abreu, Cristina Damasceno, a museóloga Luzia Ventura, Ulla Von Czekus e José Eleotério. E a todos aqueles que, interessados pela pesquisa, indicaram ou facilitaram o contato com publicações que me foram úteis.

Cabe aqui citar os nomes de algumas pessoas da Escola de Belas Artes que me auxiliaram no cumprimento das atividades relacionadas à pesquisa ou me ofereceram outro tipo de apoio. Professores doutores do Programa de Pós-Graduação em Artes

Visuais: Maria Hermínia Hernández, Viga Gordilho, Cid Ávila, Luís Freire, Graça Ramos, Alberto Olivieri, Ricardo Biriba, Elyane Lins, Juarez Paraíso, Eugênio Lins. Também à secretária do Mestrado, Maria Taciana Almeida, ao advogado, Bruno Moura, às funcionárias da biblioteca da Escola de Belas Artes, Madalena dos Santos, Josenice Pereira, Janete Viana, à bibliotecária, Leda Ramos, Geraldo Bonelli, e ao professor da disciplina Desenho de Observação, Wilson Oliveira Jr. E a todos quantos me animaram para o prosseguimento e término deste trabalho.

Não posso esquecer de agradecer ao Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire e à Profa. Dra. Maria Luisa Luz Tavora, por terem aceitado o convite para participar da banca examinadora desta Dissertação.

Por último, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por ter concedido a bolsa de estudo no segundo ano da pesquisa.

DEDICATÓRIA

O presente trabalho não poderia ser dedicado à outra pessoa, senão a Henrique Carlos Bicalho Oswald (*in memoriam*), o Lilico, como era carinhosamente chamado por seus amigos e colegas de trabalho, cuja trajetória artística constituiu o fator principal da existência da pesquisa e, portanto, motivadora de todos os nossos esforços.

“Nascida da primeira contingência vital de comunicação visual fixa que o homem teve, sempre mais escrava do conteúdo do que da forma, foi geralmente substituída quando a forma se impunha. Onde quer, porém que haja uma mensagem importante, um conteúdo vital, um caráter social, a gravura adapta-se às circunstâncias do momento como velha arma, velho e familiar processo de transmissão de sentimentos e idéias que nasceu em primeiro lugar para ajudar a humanidade em sua luta”.

Oswald (1962, p. 96)

RESUMO

Esta dissertação, concentrada na Linha de Pesquisa História da Arte, trata dos diálogos travados entre Henrique Oswald e a prática da gravura. Se valendo da produção de arte e, sobretudo, das práticas de pesquisa e de ensino, o referido artista atuou lado a lado com outros gravadores na incorporação da gravura no meio artístico local. Suas atividades começaram a ser desenvolvidas a partir do final da década de 1950, data que marca sua vinda definitiva para Salvador. Como objetivo geral, a pesquisa buscou investigar as experiências vivenciadas pelo artista Henrique Oswald na Bahia, junto à linguagem da gravura, ressaltando sua postura participante na expansão dos domínios desta modalidade de expressão na região. Constam como objetivos específicos: a definição do panorama artístico baiano no período precedente à chegada de Henrique Oswald; o exame dos condicionantes que o levaram a atuar na cidade de Salvador; o registro da experiência do artista com a Escola de Belas Artes, onde atuou como docente, e sua contribuição para a formação de novos gravadores; a análise estilística de uma parcela de sua produção gráfica. Recorre à *Etnografia* como metodologia de pesquisa, justamente por permitir o aproveitamento de fontes primárias. Como resultados de reflexões, o estudo destaca Henrique Oswald como grande estimulador da prática da gravura na Escola de Belas Artes (UFBA) e assinala sua participação inestimável para o surgimento da Escola Baiana de Gravura; Pontua sua contribuição para a ampliação das discussões sobre gravura no plano acadêmico através da Tese “A origem da gravura”. Apresenta o Expressionismo alemão como principal corrente artística a influenciar a produção do gravador. Conclusivamente, a dissertação aponta a vinda de Henrique Oswald para Salvador como um fato de alta importância para a formação de novos gravadores e a revitalização do ambiente artístico baiano.

Palavras-chave: Gravura. Henrique Oswald. Escola de Belas Artes. Artes Visuais. Arte Baiana.

ABSTRACT

This composition which is in the area of Research Art History deals with the dialogues between Henrique Oswald the Printmaking process. Counting on art production and above everything, on the researching and teaching processes, this artist acted together with other printers in the incorporation of the impression in the local artistic community. His activities started to be developed from the end of 1950 decade, in this period he came to live definitively to Salvador. As general objective, this essay tries to investigate the experiences lived by the artist Henrique Oswald at Bahia with the Printmaking language, pointing out his participation in the expansion of this kind of visual art in this place. As specific objectives: the definition of the artistic scenario in Bahia before Oswald's arrival; the analysis of the facts that led him to act in Salvador city; the registry of the artist's experience with the Escola de Belas Artes (School of Art/Bahia), where he worked as a teacher and his contribution to grow new printers and the stylistic analysis of a part of his graphic production. It is used the Ethnography as method of research, because it offers primary sources. The result of the discussion points out Henrique Oswald as a great leader in the Printmaking art in the Escola de Belas Artes (UFBA) e considers his participation very valuable for the rising of the Escola Baiana de Gravura (Bahia Printmaking School). It also affirms his contribution to the enlargement of the discussions in the academy field through the thesis "The origin of impression". It presents the German expressionism as main artistic movement to influence the printer's production. In its conclusion, shows the arrival of Henrique Oswald in Salvador as a fact of high importance in the new printer's formation and the revitalization of Bahia artistic community.

Key-words: *Impression (print). Henrique Oswald. Escola de Belas Artes (school of Art). Visual Art.*

LISTA DE FIGURAS

1 -	Pinturas rupestres.	26
2 -	Incisões rupestres do Vale do Côa.	26
3 -	Cilindro-selo sumério.	28
4 -	<i>Sutra Diamante</i> . Gravura, dimensões não informadas, s/ data.	30
5 -	Utamaro. <i>Mulher no espelho</i> . Xilografia, dimensões não informadas, 1789.	31
6 -	Autor não identificado. <i>Monte Fuji</i> . Xilografia, dimensões não informadas, 1789.	31
7 -	Hokusai. Levantamento de Mosquiteiro. Xilografia, dimensões não informadas, s/data.	33
8 -	Dürer. <i>Os cavaleiros do apocalipse</i> . Xilografia a fibra, dimensões não informadas, 1499.	40
9 -	Rembrandt. <i>As Três Cruzes</i> . Gravura em metal, dimensões não informadas, 1653.	41
10 -	Goya. <i>As Três Cruzes</i> . Gravura em metal, dimensões não informadas 1653.	42
11 -	Edvard Munch. <i>Os Solitários</i> . Xilografia, dimensões não informadas, 1899.	43
12 -	Andy Warhol. <i>Marilyn</i> . Serigrafia s/ tela, 101.6 x 101.6 cm, 1964	46
13 -	Carlos Oswald. A grande bananeira. Água-forte e água tinta, 39,5 x 59 cm – 1913	48
14 -	Oswaldo Goeldi. <i>Noturno</i> . Xilogravura 17,5 x 18,7 cm, 1950.	51
15 -	Lasar Segall. <i>Dor</i> . Litografia, dimensões não informadas, 1909.	52
16 -	Lívio Abramo. <i>Pelo sertão</i> . Xilogravura, dimensões não informadas, 1948.	53
17 -	Fotografia 1. Acervo particular de Maria Isabel Oswald, Rio de Janeiro, s/ data.	62
18 -	Fotografia 2. Acervo particular de Maria Isabel Oswald, Rio de Janeiro, s/ data.	63
19 -	Fotografia 3. Acervo particular de Maria Isabel Oswald, Rio de Janeiro, sem data. Henrique Oswald - Músico	65
20 -	Henrique Oswald. <i>Meninos</i> . Desenho, dimensões não informadas, 1954.	73
21 -	Henrique Oswald. <i>Igreja</i> . Óleo s/ Duratex. 50 x 55 cm, s/ data.	75
22 -	Henrique Oswald. <i>Casas</i> . Óleo s/ Duratex. 55 x 65 cm, s/ data.	76
23 -	Henrique Oswald. <i>Barcos</i> . Técnica Mista, 100 x 90 cm, s/ data.	77

24 -	Fotografia 4. Mural da História do Cinema (Detalhe). Colagem Óleo s/ Duratex, s/ data.	78
25 -	Henrique Oswald. <i>Mural da Capela do Seminário da Santíssima Trindade</i> . Botucatu – São Paulo, 1953.	79
26 -	Henrique Oswald. <i>Matriz de Lavradores</i> . Botucatu – São Paulo, 1953.	80
27 -	Fotografia 5. Da esq. para a dir.: Thomaz, Henrique e Francisco Oswald, s/ data.	85
28 -	Fotografia 6. Henrique Oswald no Ateliê de Gravura, s/ data.	89
29 -	Fotografia 7. Capa da Tese de Henrique Oswald, 1962.	90
30 -	Henrique Oswald. <i>Crucificação</i> . Água-forte água-tinta, dimensões não especificadas, s/ data.	119
31 -	Henrique Oswald. <i>O Datilógrafo</i> . Água forte, água tinta 15 X 40 cm, s/ data	124
32 -	Henrique Oswald. <i>Retirantes</i> . Água forte, água tinta, dimensões não especificadas no catálogo, 1952.	128
33 -	Henrique Oswald. <i>Abstrata</i> . Água-tinta e relevo, 21 X 28 cm. 1941/1950.	131
34 -	Henrique Oswald. <i>Crucificação</i> . Água-forte água-tinta, dimensões não especificadas, s/ data.	133
35 -	Henrique Oswald. <i>Feira de Água de Meninos</i> . Água-forte, água tinta 30 x 55 cm, s/ data.	135
36 -	Henrique Oswald. <i>A inflação</i> . Água forte, água-tinta e ponta seca. 29 X 36,5 cm. 1944/1950.	137
37 -	Henrique Oswald. <i>Retirantes</i> . Água forte, água tinta, dimensões não informadas, 1952.	139
38 -	Henrique Oswald. <i>Retirantes</i> . Água-forte, 19/100 17,5 X 23,5 cm, s/ data.	141
39 -	Henrique Oswald. <i>S/ Título</i> . Água forte, água tinta, 1954.	143
40 -	Henrique Oswald. <i>Noturno</i> . Água forte, água tinta, 60 X 50 cm, s/data.	145
41 -	Henrique Oswald. <i>Jeremias</i> . Água-forte, água tinta 36 x 49 cm, s/ data.	147
42 -	Henrique Oswald. <i>Figuras</i> . Água forte, água tinta e verniz mole, 50 X 59 cm, s/ data.	159
43 -	Henrique Oswald. <i>Abstrata</i> . Água-tinta e relevo, 21 X 28 cm. 1941/1950.	151
44 -	Henrique Oswald. . <i>S/ Título (1). Concurso</i> . Água-forte, água tinta 2/2	153

17,5 X 23,5 cm, 1962.

- | | | |
|------|--|-----|
| 45 - | Henrique Oswald. S/ <i>Título</i> (2). Xilogravura 40 x 60 cm, s/ data. | 155 |
| 46 - | Henrique Oswald. S/ <i>Título</i> (3). Água-forte e água-tinta, 30 X 40 cm, s/ data. | 157 |
| 47 - | Henrique Oswald S/ <i>Título</i> (4). Água-tinta e água-forte, 30 x 40 cm, s/ data. | 159 |
| 48 - | Henrique Oswald. S/ <i>Título</i> (5). Água forte, água tinta, dimensões não informadas, s/ data. | 161 |
| 49 - | Henrique Oswald. S/ <i>Título</i> (6). Detalhe. Água forte, água tinta, dimensões não especificadas na fonte e s/data. | 163 |
| 50 - | Henrique Oswald. O Datilógrafo. Água forte, água tinta 15 X 40 cm. | 166 |

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- 01 CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- 02 EBA – Escola de Belas Artes
- 03 IAPETC – Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Empregados de Transporte Coletivos
- 04 IBEU – Instituto Brasil Estados Unidos – Rio de Janeiro
- 05 MAC – Museu de Arte Contemporânea
- 06 MAM-BA – Museu de Arte Moderna da Bahia
- 07 MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
- 08 MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo
- 09 MNBA – Museu Nacional de Belas Artes
- 10 PESP – Pinacoteca do Estado de São Paulo
- 11 UBA – Universidade da Bahia
- 12 UFBA – Universidade Federal da Bahia
- 12 USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1 QUANDO A GRAVURA SE FAZ PRESENTE	
1.1 ASPECTOS FUNDAMENTAIS DA HISTÓRIA DA GRAVURA	24
1.1.1 A relação dialética entre a gravura e a imprensa	33
1.2 A TRANSCENDÊNCIA DA GRAVURA ENQUANTO LINGUAGEM ARTÍSTICA	37
1.3 O DESENVOLVIMENTO DA GRAVURA NO BRASIL	46
1.3.1 O desenvolvimento da gravura na Bahia	56
2 OS CAMINHOS DE HENRIQUE OSWALD	
2.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE HENRIQUE OSWALD	61
2.2 HENRIQUE OSWALD E O CAMPO DAS ARTES	64
2.2.1 A dedicação de Henrique Oswald à feitura de desenhos, pinturas e crônicas	68
2.3 A CHEGADA DE HENRIQUE OSWALD À CIDADE DE SALVADOR E SITUAÇÃO DA ARTE LOCAL	81
2.4 A MULTIPLICAÇÃO DA PRÁTICA EM GRAVURA NO CONTEXTO DA ESCOLA DE BELAS ARTES (UFBA)	86
2.4.1 Henrique Oswald e a Escola Baiana de Gravura	101
2.4.2 Inferências de Henrique Oswald na proposta de reforma Institucional	111
3 O UNIVERSO ARTÍSTICO DE HENRIQUE OSWALD	
3.1 A ARTE, A GRAVURA E O PROCESSO CRIATIVO NA CONCEPÇÃO DE HENRIQUE OSWALD.	115
3.1.1 Um olhar sobre a poética de Henrique Oswald	122
3.2 CRUCIFICAÇÃO	133
3.2.2 FEIRA DE ÁGUA DE MENINOS	135
3.2.3 A INFLAÇÃO	137
3.2.4 RETIRANTES	139
3.2.5 RETIRANTES	141
3.2.6 LADEIRA DO PELOURINHO	143
3.2.7 NOTURNO	145
3.2.8 JEREMIAS	147
3.2.9 FIGURAS	149

3.2.10	ABSTRATA	151
3.2.11	S/ TÍTULO (1)	153
3.2.12	S/ TÍTULO (2)	155
3.2.13	S/ TÍTULO (3)	157
3.2.14	S/ TÍTULO (4)	159
3.2.15	S/ TÍTULO (5)	161
3.2.16	S/ TÍTULO (6)	163
3.2.17	O DATILÓGRAFO	165
	REFERÊNCIAS	173
	APÊNDICE A – Cronologia	186
	ANEXO A – Gravuras	189

INTRODUÇÃO

O surgimento e a propagação da gravura artística no âmbito baiano se devem à atuação de inúmeros artistas que, cada qual a seu modo e ao seu tempo, se empenharam em torná-la tão difundida, praticada e aceita quanto as demais formas de expressão. Mario Cravo Junior, Raimundo Aguiar, Newton Silva, Juarez Paraíso, Jaime Hora e Calasans Neto, por exemplo, todos gravadores locais, foram alguns dos que se empenharam na conquista de novos espaços para a gravura. E mais: fortaleceram as características que ainda hoje lhe são inerentes, como o coletivismo e a troca de experiências. Gravadores vindos de outras localidades brasileiras, como Poty Lazzarotto, Oswaldo Goeldi, Marina Caran e Marcelo Grassman, e do exterior, como Hansen Bahia, também lutaram para que a gravura assumisse uma posição mais privilegiada no meio artístico local. Não podemos esquecer de Pancetti, Carybé e Rescala, artistas que, embora não sendo essencialmente gravadores, se instalaram em Salvador desenvolvendo trabalhos significativos em gravura. Como se vê, a lista de nomes é extensa e, justamente por isso, ocupá-íamos várias linhas deste texto, caso desejássemos expô-la.

Existe, no entanto, um gravador que, apesar de sua colaboração imensurável para que a gravura artística se instalasse com força e em definitivo na Bahia, raramente é mencionado nos estudos que se prestam a abordar o referido tema. Estamos nos referindo a Henrique Carlos Bicalho Oswald, ou Henrique Oswald, como ficou conhecido. Além de recorrer à pesquisa, à realização de exposições e à criação de arte como meios de divulgar a expressividade da gravura, o artista desempenhou importante papel na formação de toda uma geração de artistas baianos no final da década de 1950, durante sua atuação como professor da Escola de Belas Artes (UFBA). Considerando a existência desta verdadeira lacuna na história da arte local, o presente trabalho tenciona investigar as experiências vivenciadas pelo artista Henrique Oswald em Salvador, junto à linguagem da gravura, ressaltando sua postura participante na difusão e aceitação desta modalidade de expressão no cenário artístico baiano. Este enfoque teórico articula-se em torno dos seguintes

questionamentos: Qual a contribuição de Henrique Oswald para a difusão da gravura artística em Salvador? Que efeitos sua atuação como professor de gravura da Escola de Belas Artes (UFBA) desencadeou no meio artístico local? Pode sua produção gráfica ter estimulado outros gravadores baianos?

As motivações que nos levaram a abraçar o referido tema foram a pouco anunciadas. Enquanto nas bibliotecas e livrarias cresce o número de publicações sobre artistas, como Juarez Paraíso, Mario Cravo Junior, Hansen Bahia, Calazans Neto e suas relações com a gravura, o nome de Henrique Oswald permanece obscurecido ou envolto por afirmações gratuitas. Nesse sentido, o presente estudo surge como uma tentativa de corrigir essa relativa omissão na história da gravura local, atribuindo, ao citado gravador, o reconhecimento que lhe é devido. Tal colocação acaba trazendo à tona a relevância deste estudo. Esperamos que os nossos esforços sejam capazes de motivar pesquisadores, críticos e historiadores a ir em busca de novos meios de abordagem que contemplem o processo de expansão da gravura baiana, do qual Henrique Oswald foi participante ativo. Caso isso ocorra, poderemos admitir futuramente a existência de uma teoria completa da arte gráfica local, que envolva e valorize cada um de seus personagens.

A investigação que realizamos foi baseada na Etnografia, formulada por Clifford Geertz (1989). E a razão de nossa escolha é simples: no plano acadêmico, poucas são as publicações relacionadas a Henrique Oswald e sua interação com a gravura. Fora dele, também é difícil encontrar fontes impressas que contenham informações completas e aprofundadas sobre o assunto. As possibilidades de alcançar os objetivos articulados para esta pesquisa, nesse sentido, estariam justamente nas mãos daquelas pessoas que tiveram envolvimento com o objeto de estudo. A Etnografia colaborou justamente no aproveitamento desse tipo de fonte, uma vez que a realização de entrevistas está entre os seus principais métodos de investigação. A partir da abertura oferecida pela citada metodologia, recorreremos também à análise bibliográfica (catálogos, *folders*, livros de referência, textos em periódicos, entre outros); análise documental (documentos vinculados a acervos públicos e particulares, fotografias, entre outros); diário de campo (que nos permitiu deixar

registrados dados adquiridos através de conversas informais estabelecidas com as pessoas envolvidas com o meio artístico e, sobretudo, ligadas ao objeto de estudo); registros fotográficos e filmográficos.

Os materiais que conseguimos coletar no curso de nossa investigação passaram por uma análise preliminar, sendo, logo em seguida, distribuídos em pequenos grupos de fontes, constituídos a partir de temas específicos, por exemplo, “Dados biográficos do artista”, “Atuação de Henrique Oswald junto à Escola de Belas Artes”, “Produção Literária”, “Produção Pictórica”, “Produção Gráfica”, “Escola Baiana de Gravura”, entre outros. Feita essa organização e classificação, os dados foram analisados cuidadosamente, interpretados e traduzidos em significações, tal como sugerem os pressupostos de uma análise dentro de uma perspectiva etnográfica. O resultado desse processo, com etapas estabelecidas, foi a constituição do quadro de subsídios que edificou a elaboração da Dissertação aqui apresentada.

Para o desenvolvimento de nossas discussões, foram convocados determinados teóricos que, através de seus estudos, nos permitiram compreender o objeto aqui enfatizado e as relações que este estabelece com outros temas. Devemos esclarecer que, contrariamente ao que a enumeração a seguir possa sugerir, não lançamos mão de conceitos isolados, a exemplo de “Gravura” e “Poética”, mas buscamos discutir a questão das conexões entre Henrique Oswald e o universo da gravura com o auxílio de um corpo teórico de conceitos organicamente inter-relacionados. Desse modo, o estudo da historiografia da gravura artística foi embasado por Aracy Amaral (1984), Mario de Camargo (2003) e Leon Kossovitch (2000). Em relação ao contexto artístico de Salvador na década de 1950, período da vinda definitiva de Henrique Oswald para a cidade, os estudos de Juarez Paraíso (2002) e Manoel Quirino (s.d.) foram significativos. Maria Isabel Monteiro (2000) se constituiu como fonte de particular importância para que pudéssemos pesquisar os dados biográficos de Henrique Oswald. Ao examinarmos as relações do gravador com a Escola Baiana de Gravura, recorreremos às investigações de Malie Matsuda (1995) e Riolan Coutinho (1977). As obras de Alice Brill (2003) e Amy Dempsey (2003) foram úteis para que examinássemos a produção gráfica de Henrique Oswald e seu processo criativo. É

importante pontuar que outros pensadores foram chamados e entrelaçados ao texto de acordo com o desenvolvimento das reflexões.

O processo de elaboração textual resultou em um plano de capítulos, onde cada uma de suas partes apresenta objetivos e assuntos definidos. Um dado a acrescentar é que os três capítulos gerados encontram-se interligados, no sentido de exprimir a coerência de nossa linha de pensamento.

No primeiro capítulo, “Quando a gravura se faz presente”, realizamos uma incursão da história da gravura, no sentido de mostrar como, ao longo das décadas, ela foi se tornando cada vez mais presente na vida humana até se constituir como uma técnica fundamental para o desenvolvimento de diversas atividades. Devemos esclarecer que não tomamos como ponto de partida para essa abordagem a transcendência da gravura como forma de expressão artística, ocorrida com o surgimento da fotografia, que tirou das mãos dos gravadores a tarefa de reproduzir imagens. Pelo contrário, o debate se inicia a partir das primeiras incisões feitas pelo homem paleolítico nas paredes das cavernas, consideradas por muitos como os antecedentes da gravura que conhecemos na atualidade. Ao partirmos de um período tão longínquo, tentamos seguir as reflexões teóricas de Henrique Oswald, as quais, como explicaremos, estavam essencialmente voltadas para as origens da gravura.

O que nos interessa com esta incursão não é tornar menos nebulosa a gênese e a trajetória da gravura ou repor em discussão aspectos desse ponto específico, e sim mostrar como se deu a propagação da técnica ao redor do mundo até chegar ao Brasil, onde contou com a colaboração de artistas, como Carlos Oswald, Oswaldo Goeldi, e Lívio Abramo. Essa abordagem foi relevante no seguinte sentido: favoreceu o entendimento da realidade da arte gráfica no Brasil e, seguidamente, na Bahia. Aliás, as experiências realizadas em gravura no cenário baiano constituem o último tema do presente capítulo.

No segundo capítulo, intitulado “Os caminhos de Henrique Oswald”, o foco do debate é a figura do próprio artista. Primeiramente, levantamos alguns aspectos biográficos, a fim de que pudéssemos situar aqueles que pouco ou nada sabem a seu respeito. Na oportunidade, abrimos espaço para falar dos laços que uniam a família do gravador às artes em geral, dando especial atenção ao seu avô, Henrique Oswald, músico mundialmente reconhecido, e seu pai, Carlos Oswald, visto como o introdutor da gravura artística no Brasil. Nossa intenção, porém, não foi apenas deixar registrado o lugar da arte no meio familiar de Henrique, mas situá-la como fator determinante para sua formação como artista. Já que tocamos no assunto, devemos pontuar que as informações inseridas tiveram o objetivo de tornar evidente o ecletismo do artista. Isto é, além de enfocarmos sua interação com a gravura, colocamos em relevo suas investidas nos campos do desenho, da literatura e também da pintura.

Neste mesmo capítulo, também está incluída a abordagem sobre a chegada de Henrique Oswald a Salvador e a situação do campo artístico nesse momento específico de sua trajetória. Tratamos ainda de sua atuação como professor de gravura da Escola de Belas Artes (UFBA), atuação que, como será visto, se iniciou no ano de 1958. Antes disso, porém, comentamos brevemente a respeito de suas experiências como docente no Rio de Janeiro, em particular aquela adquirida no Liceu de Artes e Ofícios, na década de 1940. A questão mais importante deste capítulo se refere ao papel desempenhado pelo gravador no surgimento do que por muitos foi chamado de Escola Baiana de Gravura, um movimento desenvolvido no interior do atelier de gravura da Escola de Belas Artes e à luz de condições específicas, estas, em parte, responsáveis pela definição desse verdadeiro marco na história da arte gráfica local. Por último, tecemos algumas considerações sobre outras atividades ligadas à Escola de Belas Artes e que, naturalmente, contaram com a participação de Henrique Oswald. Um exemplo: a proposta de reformulação curricular.

Ao elaborarmos o 3º Capítulo, denominado “Henrique Oswald e a arte da gravura”, nossa atenção esteve voltada para as relações estabelecidas entre o artista e a citada modalidade de expressão. A princípio, abordamos o processo criativo de Henrique Oswald, tomando como referência as suas próprias colocações, as quais, a propósito, entendiam a arte como brinquedo e o fazer artístico como jogo.

O enfoque principal do presente capítulo é o estudo sobre a poética do gravador. Através desse movimento, conseguimos identificar as tendências artísticas que influenciaram sua produção gráfica e que o colocaram numa posição muito próxima dos artistas internacionais. Finalmente, realizamos uma análise pormenorizada de uma parcela das gravuras de Henrique. Tanto a escolha quanto a disposição no texto foram aleatórias, justamente porque algumas de suas obras não se encontram datadas. Muitas delas, inclusive, estão desprovidas de denominações.

As conclusões que formulamos a partir da realização desta investigação se encontram inseridas no momento final do presente trabalho, intitulado “Considerações finais”. Advertimos que as colocações que finalizam esta proposta não se limitam a um mero condensamento dos debates que realizamos em cada um dos capítulos que o integram, mas propõem uma reflexão crítica daqueles assuntos que consideramos de maior relevância. Com essa postura, esperamos não somente colocar o leitor frente às conclusões a que chegamos, mas também estimulá-lo a tirar suas próprias impressões do que foi discutido.

1 QUANDO A GRAVURA SE FAZ PRESENTE

A gravura, especialmente na contemporaneidade, se constitui como uma linguagem artística que ocupa um papel de destaque no plano das artes visuais, tão difundida, praticada e aceita, que premiações em sua categoria, mostras e encontros dedicados exclusivamente a essa modalidade tornaram-se constantes. Tal posicionamento foi conquistado, na medida em que suas técnicas foram sendo adaptadas aos anseios de cada contexto social, em momentos históricos específicos, o que não ocorreu sem que sua aplicação sofresse ressignificações.

No presente capítulo, examinaremos a evolução histórica da gravura, no intuito de expressar as variantes que marcam este percurso. Ao realizar tal abordagem, não esquecemos de pontuar a relação estabelecida entre a gravura e a imprensa, bem como sua emancipação enquanto linguagem artística, objetivada pelo surgimento da fotografia. Por fim, introduziremos a discussão no âmbito brasileiro e, em seguida, na Bahia, onde, particularmente, serão esboçadas as primeiras experiências artísticas em gravura, as quais antecederam a chegada de Henrique Oswald na região.

1.1 ASPECTOS FUNDAMENTAIS DA HISTÓRIA DA GRAVURA

Desvelar a origem das técnicas da gravura e, com ela, aspectos que se encontram ausentes de sua história, parece ter sido uma constante na vida de Henrique Oswald. Prova disso é a Tese que o gravador produziu na ocasião do concurso para a Cadeira de Talho-Doce da Escola de Belas Artes, cujo título, “A Origem da Gravura”, exprimia o estado de suas inquietações. Uma explicação mais completa sobre o teor da publicação e sua contribuição para o meio acadêmico surgirá mais adiante neste estudo, quando examinarmos a relação de Henrique Oswald com a Escola de Belas Artes, mais especificamente seu ingresso na referida instituição. Agora, é suficiente

saber que, através da Tese, o gravador buscou descrever o surgimento da gravura, não aquela de reprodução mais a que funciona por si mesma. Por tais razões, tomou como indícios de sua presença os sulcos, as fendas e as depressões lineares causadas por pontas sobre a superfície das cavernas pré-históricas, em particular aquelas localizadas na Espanha e na França. Tendo em vista o tratamento dado por Henrique Oswald ao referido tema, parece-nos apropriado iniciar o presente estudo com uma incursão no percurso histórico da gravura, partindo de sua origem mais remota até alcançarmos sua situação na atualidade. Gostaríamos de deixar claro que nossa intenção não é fazer aqui uma enumeração exhaustiva dos diferentes momentos em que a gravura se fez presente e sim uma síntese do que nos parece mais valioso, dando, assim, novas tonalidades às investigações do gravador.

A história da gravura possui, em certo sentido, uma relação com a própria história da Humanidade, pois a idéia de incisão, de ranhura, de produzir riscos das mais diversas formas sobre diferentes materiais encontra-se presente nas culturas humanas desde a pré-história. Desse modo, tomamos como provável centro de origem e ensaio da técnica o Período Paleolítico (40.000 a.C.), quando o homem realizou diversas intervenções em seus abrigos, geralmente cavernas, buscando exteriorizar através de representações pictóricas sua visão de mundo (Figuras 1 e 2). Desse período, os vestígios mais convincentes se encontram em Altamira, na Espanha, e em Lascaux, situada na França. René Huyghe (1986) assinala que comumente os homens da Pré-história gravavam na parede rochosa das grutas a silhueta dos animais de que viviam. “Como dispunham de superfícies de pedra mais ou menos planas, que se prestavam a desenhá-los, como tinham aprendido a distinguir os alvos pelas suas silhuetas, recorriam ao artifício de um perfil, delimitado por uma linha escavada ou traçada” (HUYGHE, 1986, p.33). Ainda que o autor enfatize as primeiras tentativas humanas de fixar através de grafismos o real exterior, quase que exclusivamente animais, buscando traduzir este real pelo realismo, as técnicas citadas remetem imediatamente a especificidades da produção em gravura, como o escave da

superfície. Nesse mesmo estágio, o homem também costumava gravar com sílex ¹ os ossos de prêsas, já transformados em matéria-prima de seus instrumentos, realizando, através de traços fortuitos, certas indicações gráficas, uma prática também constatada em artefatos associados à era Neolítica, na qual o homem deixou impressões de seus dedos nas conchas de moluscos e também em alguns de seus artefatos domésticos feitos em cerâmica, o que demonstra uma significativa variação do suporte da impressão. As formas identificadas nos períodos citados podem ser consideradas antecedentes da gravura que conhecemos na atualidade, não no sentido de reprodução da imagem, mas da utilização da linha arranhada como meio plástico.



Figura 1 – Pinturas rupestres
Fonte: Fajardo (1999, p. 17)

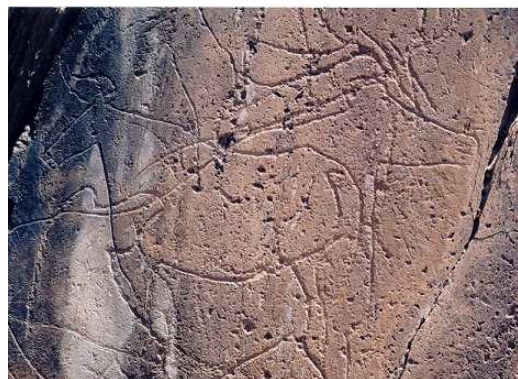


Figura 2 - Incisões rupestres do Vale do Côa
Fonte: Fajardo (1999, p. 18)

Importa-nos destacar que até o período Neolítico, onde grande parte das intervenções do homem se restringia às paredes de seus abrigos, as técnicas “primitivas” de gravura não eram aplicadas para fins decorativos ou ornamentais. No

¹ “Pedra extremamente dura, usada como buril ou formão para furar e cavar a rocha (também como pontas de flechas e de lanças)” (FAYGA, 2004, p. 302).

contexto da presente discussão, Arnold Hauser (1954) acredita que considerar a arte paleolítica como forma expressiva ou decorativa é insustentável.

Todos os vestígios nos induzem a discordar de semelhante interpretação. Não é legítimo deixar de tomar em consideração, acima de tudo, o fato de as pinturas se encontrarem, na maioria dos casos, escondidas em cantos de cavernas inacessíveis e totalmente às escuras, onde o seu valor de 'decoração' seria fatalmente nulo. (HAUSER, 1954, p. 18)

Somente no período seguinte ao Paleolítico é que a arte, de certa forma, passou a encontrar-se lado a lado com a utilidade dos objetos, permitindo uma integração entre o propósito prático e o estético. “Mesmo em alguns dos antigos instrumentos ou armas”, assinala Lewis Mumford (1952), “quando o propósito material se prestava para os propósitos da expressão simbólica, podemos observar entalhes, rabiscos ou gravuras cujo caráter nada acrescenta ao trabalho empreendido”. E acrescenta: “Aqui, o trabalhador tinha algo a dizer, para além de ter algo a fazer” (MUMFORD, 1952, p. 58). Dentro dessa perspectiva, os desenhos gravados nos objetos e armas, embora não inferindo em sua utilidade doméstica ou sua eficácia protetora, confirmam a utilização das técnicas de gravura para fins artísticos, especialmente decorativos. As gravações nos objetos não eram meras elaborações estéticas, feitas pelo cuidado de deixar-lhes uma marca, por assim dizer, humana. Era como se, aos olhos do produtor, os objetos estivessem imperfeitos ou mesmo inacabados, requerendo uma marca especial que, além de enriquecê-los, determinasse sua diferenciação em relação a outros objetos utilitários. A propósito, Henrique Oswald (1962, p. 25) que é um absurdo negar ao homem paleolítico o sentimento estético, pois “é justamente esse sentimento estético, essa preferência por uma forma em detrimento de outras, essa escolha livre que podia resultar em libertação de personalidade, que transforma, em alguns casos, o que seria apenas uma atividade necessária e utilitária, em arte”.

Verificam-se na Idade do Bronze e do Ferro as mesmas práticas das épocas anteriores. Certos fatores decorrentes da descoberta dos metais, como o

aparecimento de diversos objetos de uso pessoal, levaram a arte a continuar a tendência decorativa do neolítico, o que forçosamente difundiu impressões feitas em baixo-relevo. De maneira geral, as civilizações que se desenvolveram do Oriente Próximo ao Mediterrâneo tiveram grande participação para o desenvolvimento das primeiras técnicas de gravura, sendo responsáveis pela invenção dos chamados cilindros-selos, pedras cilíndricas de pequenas dimensões, aproximadamente 10 cm de altura, que serviam para a impressão de imagens em argila, uma técnica que, como veremos posteriormente, influenciou sobremaneira a invenção da imprensa de tipos móveis. Nos cilindros-selos, as imagens, gravadas em negativo, quando pressionadas sobre a superfície argilosa, eram reproduzidas em positivo (Figura 3). Esse processo se aprimorou significativamente ao longo do tempo, mas sempre mantendo conservadas suas principais características. Temos nesse período, portanto, quase todos os elementos definidores da gravura moderna, à exceção do papel como suporte que, devido ao fato de ainda não ter sido criado, era efetivamente substituído pela argila.



Figura 3 - Cilindro-selo sumério

Fonte: Oliva (2003, p.14)

Sem dúvida, foi na China e no Japão que as técnicas de gravura conheceram um desenvolvimento rápido e maciçamente orientado. As técnicas de impressão encontradas no Mediterrâneo ganharam novo ânimo ao entrarem em contato com o

papel autêntico, a escrita e a tinta, elementos estes próprios da cultura chinesa. Aliás, a origem da escrita substituiu o valor das imagens gravadas pelo valor de significação, inaugurando um novo momento para a comunicação humana, no qual não somente as imagens, mas também as letras viabilizariam efetivamente a relação entre os homens.

Oswald (1959) lembra que foi precisamente nos domínios chineses que surgiu a gravura de reprodução, ou melhor, a descoberta de que uma placa gravada podia ser reproduzida em superfícies. “Para chegar à gravura de reprodução o homem teve que passar pela gravura simples. A matriz de uma gravura de reprodução é uma gravura simples e [...] a origem da gravura simples é a verdadeira origem da de reprodução” (OSWALD, 1959, p. 02). Primeiramente, a gravura de reprodução foi aplicada na difusão dos textos budistas, sendo usada mais tarde para divulgar os clássicos chineses. Há, na realidade, certa divergência entre determinados autores que propõem assinalar os primeiros exemplares desta nova ramificação da gravura. Antonio Costella (2006, p. 35), por exemplo, dirá que o registro de xilografias mais antigas que se tem conhecimento está relacionado à ilustração da oração budista Sutra Diamante (Figura 4), enquanto para Serra (2003, p.14), “as primeiras xilografias conhecidas são as repetidas impressões de imagens de Buda, Rolos de Mil Budas”. De qualquer maneira, as possibilidades oferecidas pelas técnicas da gravura, como a produção seriarizada, promoveu um momento de grande florescimento cultural e liberdade religiosa na China. Anico Herskovits (1986, p. 91) afirmou precisamente que, “a escrita, até então reservada aos ricos e à classe instruída dos funcionários públicos, experimentou grande impulso, graças ao incentivo budista à repetição e multiplicação dos textos sagrados”. Nota-se que os meios de reprodução que tanto influenciaram os rumos da arte, tão úteis até hoje para as gravuras, não foram criadas especificamente para fins artísticos, mas visando a multiplicação da informação, algo bastante próximo dos objetivos da indústria gráfica.



Figura 4 – Sutra Diamante

Gravura, dimensões não informadas, s/ data.

Fonte: Fajardo (2003, p.14)

Embora os chineses tenham certamente utilizado técnicas de impressão para a popularização de imagens e mensagens escritas antes de qualquer outra civilização, a primeira impressão em massa ocorreu, segundo Herskovits (1986), nos territórios do Japão, precisamente no ano de 770. “Motivada pela fé budista levada ao Japão por influência chinesa”, destaca o mesmo autor, “a imperatriz nipônica Shotoku mandou imprimir, para distribuição popular, um milhão de exemplares de um talismã búdico, colocado em pequenos pagodes, dos quais felizmente sobreviveram, alguns exemplares” (HERSKOVITS, 1986, p. 91).

No Japão, podemos dizer que ocorreu uma repetição das tendências contemporâneas da China, já que, além da utilização dos mesmos materiais, como papel e tinta, os interventores japoneses habitualmente a aplicavam com a finalidade de reprodução. Registramos, no entanto, um ponto de diferenciação entre esses dois contextos. Os gravadores japoneses tornaram-se notáveis na feitura de gravuras artísticas, onde desenvolveram um estilo próprio de perceber e assimilar a realidade que os cercavam. Elias Fajardo (*et al*, 1999, p. 25) escreve que “essa arte lidava com o cotidiano, procurava expressar a sutileza de uma folha de bambu que cai de uma

árvore, mostrava os caminhos e os caminhantes, as pontes, os rios, a chuva que cai sobre o campo, o espírito altivo e belo presente nas montanhas” (Figuras 5 e 6).



Figura 5 – Utamaro. *Mulher no espelho*
Xilografia, dimensões não informadas, 1789
Fonte: Serra (2003, p. 46)



Figura 6 – Autor não identificado. *Monte Fuji*
Xilografia, dimensões não informadas, 1789
Fonte: Serra (2003, p. 46)

Além da observação da natureza, os artistas japoneses também se ocuparam de temáticas relacionadas à sociedade, como a cerimônia do chá, os costumes, as gueixas, trabalhando-as a partir de uma visão idealizada pelos nobres que, na época, aqueciam o comércio das obras. Tais temas também foram recorrentes na gravura artística japonesa. Nesse contexto de valorização do cotidiano através da arte, um dos movimentos mais expressivos foi a Escola Ukyo-e, localizada em Edo, atualmente Tóquio.

A gravura ukyo-e produzida em folhas avulsas, com tiragens enormes, propiciadas pelo trabalho de equipes de entalhadores e impressores reunidos em oficinas coletivas, atendeu com seu abundante colorido e com o realismo das paisagens e do dia-a-dia, ao gosto dos comerciantes, contrapondo-se à arte aristocrática que no Japão da época imitava os padrões chineses, mais idealizados e menos ligados ao real. (COSTELA, 2006, p. 38)

Importa-nos assinalar que nos domínios chineses, em um período bastante distante do qual acabamos de pôr em evidência, o propósito de utilização da gravura sofreu alterações significativas, mantendo-se alinhado às mudanças na sociedade, como o advento da Ditadura, em 1930. De acordo com Leskoschek (1950), citado por Amaral (1984, p. 177), “nenhuma forma de arte esteve, nesses últimos anos, tão estreitamente ligada ao curso e aos objetivos da luta popular como a moderna arte da gravura em madeira desenvolvida pelos artistas da Nova China”. Essa resignificação da gravura, especificamente da xilogravura, que acabou por torná-la uma arma de combate, se processou na cidade de Shangai, durante o período de vigência da Ditadura. Na época, os escritores haviam sido proibidos de realizar novas publicações, sob o ímpeto de estarem transmitindo mensagens de cunho esquerdista e incitando a população a se opor ao regime. Era necessário então que os escritores encontrassem um novo canal de comunicação com os trabalhadores, grande parte analfabetos e residentes na cidade que se encontrava bloqueada pela polícia, sem que esta percebesse sua atuação. É com esse propósito que a técnica de xilogravura passou a ser utilizada incisivamente pelos literatos. As imagens, que agora substituiriam as palavras, poderiam conduzir os ideais revolucionários, sendo melhor assimiladas pela massa trabalhadora a qual estas efetivamente se destinavam. Ela também seria recorrida por ser “pouco dispendiosa, com facilidade de reprodução e de remessa pelo correio”. (LESKOSCHEK, 1950, *apud* AMARAL, 1984, p. 178).

Não desconsiderando as contribuições das demais civilizações, podemos afirmar que é no Oriente, especificamente na Europa, que a gravura se ramificou de maneira múltipla, tendo como referência a arte nipônica. Segundo Fajardo (et al, 1999, p. 26) a xilogravura chegou à Europa através da importação das cerâmicas japonesas. Para protegê-las durante a viagem, os produtores embrulhavam-nas em papéis, comumente provas xilográficas que, por terem atingido um refinamento técnico, resultando no acréscimo das cores, provocaram o interesse estético dos europeus pela arte japonesa (Figura 7).

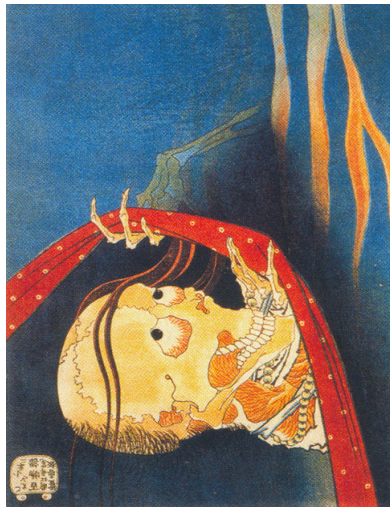


Figura 7 – Hokusai. Levantamento de Mosquiteiro

Xilografia, dimensões não informadas, s/ data.

Fonte: Serra (2003, p.14)

Um estudo que se propõe a abordar o desenvolvimento da gravura, perpassando fases específicas de sua trajetória, não se encontrará completo se não tornar evidente seus desdobramentos no âmbito ocidental, onde especificamente adquiriu prestígio enquanto linguagem artística. Porém, antes de examinarmos a transcendência da gravura como expressão, situaremos sua relação com a imprensa, relação esta que se mostrou bastante frutífera para ambas as partes.

1.1.1 A RELAÇÃO DIALÉTICA ENTRE A GRAVURA E A IMPRENSA

A invenção da imprensa, que favoreceu sobremaneira a massificação da informação, foi precedida por uma longa tradição de gravura, especificamente de xilogravura, considerada a técnica mais antiga de se reproduzir uma imagem. Aliás, a principal característica da gravura é a reprodução, característica esta que confunde historicamente sua origem com a própria origem da impressão. Os sumerianos, por exemplo, costumavam lavrar em discos ou cilindros o negativo do texto que desejavam imprimir, geralmente a rubrica do dono do objeto, no sentido de outorgar

certeza de autenticidade às tabletas que a levavam. Já na Idade Média, as impressas eram simples tabelas gordas e pesadas ou blocos de pedra que se apoiavam sobre a matriz de impressão já entintada para transferir sua imagem ao pergaminho ou papel. “Surgindo sempre para solucionar problemas de sobrevivência, nunca aparecendo no primeiro plano como agente por si mesmo estético, adapta-se mais uma vez às necessidades do homem durante a revolução industrial” (OSWALD, 1959, p. 23).

As gravuras são originais de múltiplos, pois a partir de uma imagem única – a matriz – é possível tirar uma ou mais impressões. Esse caráter multiexemplar da gravura, ou seja, a possibilidade que a matriz possui de gerar cópias, não passou despercebido por Vincent Van Gogh que chegou a comparar o trabalho do gravador à labuta do homem do campo. Nas palavras do artista: “Planta-se um grão, colhem-se várias espigas” (FAJARDO *et al.*, 1999, p. 10). Não obstante, a gravura, de certa forma, sempre foi detentora de uma espessa camada de transmissão, ou seja, efetivamente capaz de traduzir e difundir informações a respeito de uma determinada sociedade em uma época particular, informações estas intrínsecas aos diversos campos de alcance da vida humana. Podemos perceber esta característica da gravura nos registros paleolíticos e neolíticos, na produção chinesa e japonesa, enfim, na prática de diferentes grupos sociais e culturais que dela se ocuparam, como se estes pretendessem dar testemunho de seu tempo. Desse modo, não é descartada a idéia de que a linguagem da gravura seja um instrumento de comunicação e, ao mesmo tempo, de mediação entre indivíduos e até mesmo civilizações inteiras, pois sua presença possibilita à sociedade contemporânea o conhecimento e a compreensão das peculiaridades que caracterizavam a vida de seus precedentes. Este específico da gravura, que ao longo de sua história lhe permitiu disseminar acontecimentos e conhecimentos, se manifestou de maneira expressiva nos domínios da imprensa.

Até a transformação nos processos de elaboração de trabalhos impressos, os livros eram escritos à mão por monges, alunos e escribas, exigindo meses para serem preparados. Não obstante, os conventos e mosteiros, que segundo Herskovits (1986), exerciam a função de preservar e difundir os conhecimentos da época, especialmente

as mensagens das Sagradas Escrituras, armazenavam em suas bibliotecas as principais obras produzidas, uma prática que, aliada ao processo laborioso que envolvia sua feitura, implicava o pouco acesso à informação. Não obstante, os poucos livros que não se mantinham enclausurados dentro dessas instituições, onde tinham sua circulação limitada, tornavam-se produtos inacessíveis para a maioria das pessoas devido ao elevado preço. Desse modo, os homens mais cultos da época eram padres, monges e outras pessoas que se dedicavam à vida religiosa. Nessa perspectiva, as experiências de Gutenberg, ao permitirem o aceleração do processo de cópia dos livros e, conseqüentemente, seu barateamento, favoreceram sobremaneira para o rompimento com o caráter fragmentário da comunicação.

Sendo a produção de livros uma constante, ainda que a massificação da informação não se instituisse aparentemente como o principal propósito de sua realização, as experiências de Gutenberg se dariam a partir das condições sociais da época. Se por um lado, a maneira lenta como a qual os livros eram feitos reclamava pelo surgimento de procedimentos mais rápidos, por outro, o crescimento do grupo de cidadãos letrados fora dos domínios dos núcleos religiosos incentivava a democratização do conhecimento. Porém, para que a gravura e a imprensa se difundissem na Europa foi necessário não somente que o momento histórico e social fosse propício, mas que houvesse uma conjunção de fatores materiais que permitisse tal empreendimento.

A prensa de rosca já era usada para esmagar uvas, imprimir tecidos e para retirar o excesso de umidade de papéis em sua fabricação. [...] Por essa época também estava sendo usada a tinta a óleo para pintura, que, para ser utilizada na gravura, precisaria sofrer algumas adaptações. [...] O papel como suporte, condição principal para a existência da gravura, já era fabricado na Europa. (HERSKOVITS, 1986, p. 94)

Sem dúvida, o feito de Gutenberg não foi necessariamente a invenção da imprensa, mas a associação de instrumentos e recursos já existentes, buscando com sua adaptação otimizar a feitura de publicações. Entretanto, o caráter revolucionário de tal empreendimento não repousa necessariamente sobre a exploração desses elementos, mas sobre a invenção da prensa de tipos móveis, invenção esta que

posteriormente se mostrou de grande valia tanto para os profissionais da área como para os artistas que dela se apropriaram, usando-a para produção de gravura artística.

A prensa que recorria às letras separadas, ao contrapor a figura do caligrafista que, mesmo trabalhando esmeradamente na elaboração dos livros, não conseguia quantificar e qualificar sua produção, permitiu maior versatilidade ao processo. No espaço de um século depois da invenção da imprensa, enfatiza Munford (1986, p. 64), o caligrafista, o copista manual, foi excluído do domínio da produção de livros, sobre o qual presidira durante tanto tempo. Salientou o mesmo autor que “longe de ter sido um prejuízo grave, este fator foi, na fase inicial, uma grande vantagem, já que tudo o que era bom no trabalho manual foi preservado, e uma parte do que era mau, como o tédio e a monotonia inevitáveis, foi eliminada” (MUNFORD, 1986, p. 64). A invenção originada na Europa, assinala Herskovits (1986, p. 104), foi rapidamente absorvida em outros países, passando as técnicas de xilogravura a serem utilizadas na feitura de rótulos de produtos e de anúncios, confirmando a impressão em massa como um fato sólido e incontornável. Além disso, a facilidade de reprodução dos conhecimentos em escala significou a expansão da informação para novas camadas sociais, ou seja, um número cada vez maior de pessoas passou a usufruir do direito à aquisição de livros e outros materiais impressos.

Por estar vinculada fisicamente ao livro, a xilogravura permitiu a multiplicação não somente da escrita como de ilustrações, já que a prensa desenvolvida permitia a impressão simultânea do texto com a imagem. A partir desse momento específico, a xilogravura, na visão de Herskovits (1986, p. 106), tomou dois rumos diversos: de um lado ela serviu como ilustração de livros, um múltiplo da comunicação informativa, e de outro, trilhou seu caminho popular como imagem solta ou na forma de livretos, cartazes, panfletos e calendários. Contudo, sendo a gravura uma técnica que, apesar de seu escopo prioritariamente utilitário, sempre se inclinou para os domínios artísticos, era natural que os europeus pretendessem explorá-la, tentando empregar

em suas produções as tendências artísticas vigentes na Europa. Esse novo momento da história da gravura tem como marco a criação da fotografia.

1.2 A TRANSCENDÊNCIA DA GRAVURA COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA

As primeiras gravuras artísticas européias surgiram sob o signo de ilustração de materiais técnico-científicos, principalmente manuais, guias e catálogos. Com a proliferação de informações e de idéias, objetivada pela imprensa, os materiais impressos reclamavam a utilização de figuras explicativas, o que colocou a gravura a serviço da comunicação pela imagem. Isabel Castro (2002), enumerando alguns dos primeiros exemplares que tinham nas imagens impressas um meio efetivo de propagação de seus conteúdos, registra um manual de máquinas, de autoria de Valtirius (1472), um livro de viagens escrito por Breydenbach (1486) e ilustrado por Rewich, um texto de geografia assinado por Weltkronik (1493), contendo ilustrações de Miguel Wolgenut e catálogos de coleções de arte ilustrando os objetos preciosos de algumas catedrais alemães (1493).

No que se refere às imagens destinadas a catálogos, W. M. Ivins Jr. (1975) supõe certo condicionamento do olhar ocidental estabelecido pela produção destas imagens que pretendiam reproduzir outras obras de arte. Segundo o autor, durante muito tempo, imperou nas gráficas a “gravura de tradução”, um ofício executado por excelentes técnicos, os quais, manipulando habilmente ferramentas precisas, produziam imagens com texturas cada vez mais próximas do real. Não obstante, ocorreu *“la adopción de una sintaxis del trazado de líneas para propósitos de nivel medio”*. (IVINS JR, 1975, p. 103). O processo iniciava através da intervenção do pintor que realizava a imagem, comumente paisagem ou retrato, em seguida o desenhista do gravador copiava em preto e branco o resultado alcançado pelo pintor. Por último, o gravador inferia no processo traduzindo a imagem para a matriz, o que nos supõe que as gravuras não eram somente cópias de cópias, mas traduções de traduções. Esse específico da gravura foi notabilizado por Orlando da Costa Ferreira

(1977) que a denominou precisamente como “gravura de reprodução”, a qual não se ocupava somente da cópia de pinturas, mas também de desenhos e, inclusive, outras gravuras. Foi esta modalidade de gravura que permitiu, por exemplo, que a obra de pintores italianos, como Vasari, alcançasse os domínios de outros países, ao mesmo tempo em que possibilitou que a Itália tivesse conhecimento da arte estrangeira. Essa capacidade da gravura de “democratizar” a vivência e o consumo de outras obras de arte foi a razão para que muitos a considerassem como “uma arte que serve para reproduzir outra arte” (DELACROIX, 1857, *apud* FERREIRA, 1977, p. 16).

Não demorou muito para que a xilogravura, que até a metade do século XI se inscrevia como única técnica conhecida e utilizada na “gravura de tradução”, passasse a dividir terreno com outras técnicas desenvolvidas em função da busca incessante pela qualificação e também quantificação dessas imagens, como a gravura em metal que, por permitir edições maiores e uma melhor qualidade do traço, rapidamente foi absorvida dos domínios da ourivesaria, onde provavelmente se originou, sendo aprimorada pelos gravadores. De acordo com Fajardo (*et al*, 1999, p. 15), ainda com o propósito de documentar as grandes obras de pintores e desenhistas, surgiu a técnica da água-forte, bastante utilizada por gravadores como Marco Antonio Raimondi e Parmigianino. Deve-se lembrar que, por se instituir como reprodução de imagens já existentes e não criadas pelo gravador, a “gravura de tradução” oferecia pouco espaço para a liberdade de criação do produtor.

Esse processo de traduzir obras de arte, especificamente pinturas, através da gravura, que para sua efetivação exigia a interação de três profissionais, o desenhista, o gravador e o impressor, sofreu modificações com o advento da fotografia, em 1839, pois o registro não mais reclamava a mão do gravador de tradução, o qual rapidamente foi desaparecendo. “O fenômeno que se estabeleceu foi o que, ao entrar em contato com a reprodução, tomava-se esta como a própria obra. Raríssimas eram as pessoas que conheciam as obras em primeira mão” (CASTRO, 2002, p. 176). A cópia da fotografia era, em muitos aspectos, superior a da gravura. As técnicas de gravura poderiam continuar sendo empregadas para o registro de

imagens, mas, no fundo, se o gravador não tivesse algo a dizer que não pudesse ser captado pelo novo recurso mecânico, ele e o seu laborioso processo manual encontravam-se prontos a serem afastados da cena, já nada restava ao gravador para fazer. Porque, contra uma pessoa que sabia utilizar perfeitamente as técnicas, extraindo de pedaços de madeira ou outro matéria imagens que em muito se aproximavam da realidade, havia outras que sabiam tirar fotografias bastante boas desses mesmos objetos. Assim, com a fotografia se encarregando do registro das obras, as técnicas de gravura foram isoladas definitivamente do caráter de “tradução” ou “reprodução”. E, ao passar a aspirar algum grau de autonomia enquanto linguagem artística, a gravura tornou-se terreno fértil para a criação de poéticas visuais. Poética, aqui entendida, como:

Tudo o que tem relação com a criação [...] de obras das quais a linguagem é ao mesmo tempo a substância e o meio, compreendendo [...] de um lado, o estudo da invenção e da composição, o papel do acaso, aquele da reflexão, aquele da imitação. Aquele da cultura e do meio; de outro lado, o exame e análise das técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e apoios de ação. (VALÉRY, *apud* POMMIER, 1946, p.7-8)

Liberada da subserviência que lhe impunha as encomendas dos veículos de comunicação, a gravura passou a ser usada com liberdade criativa por artistas que, até então, dedicavam-se prioritariamente à pintura. Empolgados com a força da “nova” linguagem plástica, esses artistas abandonaram parcialmente os pincéis e os cavaletes para experimentar a força de buris, entalhes e outros materiais, realizando trabalhos singulares. É claro que alguns deles, muito antes do surgimento da fotografia, já se dedicavam a utilização da gravura para fins artísticos. Porém, é somente com esse acontecimento que a gravura artística realmente se consolida como forma de expressão autônoma. A título de ilustração, podemos citar Albert Dürer que, orientado pela estética renascentista, fez uso de técnicas diversificadas, como o entalhe a buril, tanto em madeira, técnica aprendida durante seu trabalho com a imprensa, como em cobre, gosto herdado das origens familiares de ourives (SERRA, 2003, p. 15). A soma desses fatores, aliado aos seus conhecimentos

filosóficos, teóricos, científicos permitiu que o gravador se destacasse no cenário artístico europeu através de trabalhos, como a série *Apocalypse* (1499) (Figura 8), “na qual conduziu seus traços em busca das potencialidades específicas da madeira, dando-lhe uma linguagem plástica peculiar e notável” (COSTELLA, 2006, p. 36). Seus trabalhos, que oscilavam entre as temáticas religiosas e nus femininos e masculinos, podem ser considerados o marco das experimentações artísticas em gravura, pois influenciaram sobremaneira a ilustração alemã.



Figura 8 – Dürer. *Os cavaleiros do apocalipse*
Xilografia a fibra, dimensões não informadas, 1499.
Fonte: Costella (2006, p. 36)

Outro caso destacável é o de Rembrandt que tornou o universo da gravura um espaço favorável para a manifestação de sua personalidade, realizando obras quase autobiográficas, uma oportunidade que a pintura pouco lhe oferecia, já que grande parte de seus trabalhos, de forte cunho retratista, eram resultantes de encomendas. Enquanto os outros artistas da época se preocupavam com o mundo visível, Rembrandt mergulhava na sombra, no contraste entre o claro e o escuro e no universo do mistério e do inatingível (Figura 9). Mas, embora suas obras gravadas apresentassem um acentuado efeito de claro-escuro, característico de Caravaggio, o tratamento da luz já revelava uma busca própria e original que, posteriormente, se fez

notar através de traços bastante particulares a partir de contornos nos quais a luz se mostrava diluída por meio de filtros de sutil esplendor, um efeito que, como percebe Serra (2003, p. 16), “gerava uma atmosfera fantástica, com reflexos que realçavam os personagens”.



Figura 9 – Rembrandt. *As Três Cruzes*
Gravura em metal, dimensões não informadas, 1653.
Fonte: Costella (2006, p. 36)

Para muitos pintores, a gravura abriu um campo para a sátira política e social, principalmente àqueles que se encontravam nos domínios da Espanha, onde havia uma maior liberdade de expressão. É o caso de Francisco de Goya que, explorando os recursos da água-forte e da água-tinta, realizou séries de gravuras que se destacavam tanto pela qualidade estética, técnica e conceitual quanto pelos números de obras que as compunham. Numa Espanha marcada pelas agruras da Inquisição, movimento religioso que processava, perseguia e até matava os que não aceitavam a fé católica, Goya foi o mais mordaz de todos os críticos, satirizando autoridades eclesiásticas e civis e lutando contra as convenções e dogmas. A série *Os Caprichos* (1797) é, nesse sentido, ilustrativa. Composta por setenta e duas imagens, o conjunto se caracteriza pela crítica cáustica dos costumes da sociedade espanhola da época,

uma abordagem que pode ser igualmente percebida na série *Provérbios*. Em *Desastres de Guerra*, série de oitenta e duas gravuras provavelmente feita entre 1809 e 1820, o artista imprimiu com terrível intensidade os horrores da guerra, referindo-se aos conflitos gerados pela ocupação de Espanha por Napoleão (Figura 10). A dramaticidade e o exagero eram as suas marcas registradas. A paixão o inflamava, a indignação diante da injustiça tomava conta dele. Mas, em meio a tudo isso, ainda havia espaço para o lirismo e a poesia, expressos na série.



Figura 10 – Goya. *As Três Cruzes*
Gravura em metal, dimensões não informadas, 1653.
Fonte: Costella (2006, p. 36)

A mesma proposta de utilização da gravura como instrumento de crítica social pode ser percebida na produção de Henri Toulouse-Lautrec que, representando toda uma classe e seus ideais, procurou atacar feroz e frontalmente o estilo de vida burguês parisiense, seus valores, seus costumes, sua rotina. Os festivos cenários que geralmente caracterizavam os cartazes em litografia de Lautrec, referenciados nos espetáculos dos Cafés-Concerto, sintetizavam tudo o que a boemia exaltava contra a burguesia: uma sexualidade intensa que supostamente permanecia distante dos lares burgueses, uma vida dominada por vícios e excessos e amores não-convencionais,

estabelecidos, em sua maioria, com as dançarinas e cortesãs dos cabarés parisienses. Enfim, com a ampla reprodução de suas gravuras, o artista criticou principalmente as convenções amorosas da burguesia, os casamentos arranjados que, por serem assumidos à força, geravam rotinas medíocres, mostrando que o palácio dos cafés-concerto era o refúgio onde ainda era possível viver de uma forma menos monótona.

A maior parte da obra de Edvard Munch foi realizada em gravura, tendo como base três técnicas fundamentais: a litogravura, a xilogravura (Figura 11) e a gravura em metal. Sua produção, de caráter simbolista e com grande força expressiva, teve influência fundamental no surgimento do movimento expressionista. A principal característica de suas gravuras é o clima de sonho, ou pesadelo, em que as emoções humanas são manifestadas com extrema intensidade.



Figura 11 – Edvard Munch. Os Solitários

Xilografia, dimensões não informadas, 1899.

Fonte: Serra (2003, p. 43)

Já no fim do século XIX, surge, de acordo com Fajardo (*et al*, 1999, p. 24), um novo movimento que reuniu, sob a liderança de Bracquemond e Henri Guérard, artistas profissionais e amadores que perceberam que a técnica nada significa se isolada das propostas e do pensamento dos artistas. Esse movimento assumiu a denominação de

Sociedade dos Pintores Gravadores, mas, embora envolvesse inúmeros artistas já reconhecidos, não conseguiu o apoio e a mobilização do grande público. De qualquer forma, uma nova atmosfera artística havia sido instalada, estimulando cada vez mais pintores, como Manet, Sisley, Degas, Van Gogh, Pissarro, Renoir, Cézanne, a abandonarem parcialmente seus pincéis, telas, tintas e cavaletes para iniciarem-se na gravura. Muitos desses artistas, especificamente Manet e Degas, grandes nomes do impressionismo, foram fortemente influenciados pela xilogravura e pela pintura japonesas. Esses artistas buscavam resgatar o frescor e a simplicidade da gravura japonesa. “Simplicidade que, na realidade, era o resultado de enorme elaboração e revelava uma profunda interação do artista com o mundo em que vive e com o material com que trabalha” (FAJARDO et al, 1999, p. 26).

Não podemos esquecer a relação que a gravura estabeleceu com o Expressionismo Alemão durante seu desenvolvimento como forma de expressão artística, relação esta que pode ser claramente percebida na produção de artistas, como Toulouse-Lautrec, que rejeitou a civilização européia, celebrando uma existência alternativa em forma e cor emocionais, Munch, que emprestou forma pública às angústias pessoais, e Van Gogh, que tratou de forma apaixonada, porém controlada, a deformação da natureza e a intensificação da cor natural, a fim de criar uma arte violentamente comunicativa. Esses artistas podem ser considerados os expoentes do Expressionismo Alemão, aqueles que levaram adiante através da linguagem da gravura as tendências da arte expressionista, as quais se baseavam prioritariamente no encontro do sujeito com a realidade, exigindo-lhes dedicação total às questões que lhe são inerentes, estimulando-os a transpor cada vez mais as ansiedades e angústias de seu tempo para as suas obras.

É interessante perceber que as qualidades expressionistas da produção em gravura dos artistas supracitados também se pronunciavam efetivamente na arte feita por artistas anteriores a esse estágio da história da arte, como Dürer e Rembrandt, anteriormente citados, cujas gravuras são marcadas pela iluminação espetacular, pela linha e pelo contraste, pelo caráter subjetivo de seus temas, elementos que sustentam o expressionismo. Estes pintores-gravadores teriam se comportado como

precursores da arte dita expressionista que coincidentemente reuniria todos os específicos apresentados em suas produções em gravura. A difusão da gravura artística pela Europa foi tão rápida que “houve várias escolas de gravura européias, dentre elas, a escola holandesa, escola alemã, escola italiana, escola inglesa e a escola portuguesa de gravura” (AZEVEDO 2003, p.90).

Afastando-se substancialmente do período analisado, Rubem Grillo (2000) enfatiza que a tradição erudita do Expressionismo Abstrato, na defesa da universalidade e autonomia da arte, foi contraposta à tendência pop ligada aos ícones da cultura de massa, de conteúdo imediatista. “Embora originária da Inglaterra, a pop-arte se acoplou com molde da sociedade de consumo americana. Apesar da pertinência internacional, operalizada por sua irradiação vertiginosa, tratou-se antes de mais nada de uma arte de matriz nacionalista” (GRILLO, 2000, p. 34). Nesse novo contexto, em que se propagavam os costumes modernos através da arte, determinados artistas se entregaram a prática da gravura, experimentando novas técnicas e suportes. Entre os nomes significativos, encontraremos o serígrafo e gravador Andy Warhol. Considerado o maior expoente da pop art, Andy Warhol deu sua contribuição para o desenvolvimento das técnicas de gravura e difusão de sua autonomia artística ao substituir a técnica artística tradicional, de que ele tinha se servido até então, pela serigrafia, uma técnica que corresponderia efetivamente aos seus novos motivos, as fotografias de imprensa e os rótulos de produtos industrializados (Figura 12). “Mais do que as outras técnicas de gravura, a serigrafia permitiu o uso da transferência fotográfica e de outros meios tecnológicos, abrindo um campo de assimilação de meios e facilitando a reprodução de imagens” (GRILLO, 2000, p. 35). No caso específico de Andy Warhol, a serigrafia, de acordo com Honn (1988, p. 54), lhe oferecia diversas vantagens, como apagar dos quadros as características com cunho pessoal, eliminar todos os momentos subjetivos e, assim, libertar-se definitivamente das garras do Expressionismo Abstrato. A serigrafia, até então inédita na esfera da Arte, tornou supérfluos os complicados e dispendiosos desenhos de preparação das pinturas.



Figura 12 – Andy Warhol. *Marilyn*
Serigrafia s/ tela, 101.6 x 101.6 cm, 1964.
Fonte: Honenef (2000, p. 15)

A gravura, após ter experimentado na Europa e em outros países próximos um desenvolvimento contínuo, que lhe permitiu transcender a finalidade prática e se instituir como linguagem artística autônoma de personalidade estética, também passou a ser aplicada em território brasileiro, onde, mantendo seu caráter de multiexemplaridade, se difundiu alinhada às demais formas de expressão.

1. 3 O DESENVOLVIMENTO DA GRAVURA NO BRASIL

Assim como aconteceu em outros países, a gravura iniciou seu desenvolvimento no Brasil como um múltiplo de comunicação informativa, ou seja, aos gravadores não era dada outra oportunidade de um exercício profissional senão em ligação com a indústria do livro ou o jornalismo, o que dificultava com que ela se institísse como forma de expressão artística. Mas a gravura, em meados da década de 1920, ainda não era produzida como criação autônoma, com compromissos predominantemente estéticos. Na realidade, não havia gravadores brasileiros suficientes que se ocupassem de sua produção, embora a impressão de revistas e livros ilustrados, já realizada no Brasil, tendesse a estimular a formação desse grupo. “A camada de

eleitores”, como bem esclareceu Neistein (1981), “era reduzida, o panfleto político tinha preferência, e a forma de arte socialmente desejável, entre as elites, era a pintura”. Os poucos artistas atuantes eram estrangeiros que vinham ao Brasil para produzir gravuras referenciadas em motivos da fauna, da flora e dos usos e costumes do país, as quais eram destinadas efetivamente ao público europeu.

A gravura passou a ser praticada como modalidade artística somente com a grande ampliação do público receptivo às artes, após o término da Segunda Guerra Mundial e devido ao papel expressivo desempenhado pela própria gravura na arte moderna. A soma desses dois fatores estimulou os melhores artistas brasileiros a praticarem a gravura quer como modalidade alternativa quer como gênero exclusivo de suas expressões, um empreendimento que acabou por transformá-la, segundo Neistein (1981, p. 74), “na modalidade de criação artística mais rica, variada, consistente e representativa da arte moderna no Brasil”. O autor continua afirmando que as primeiras manifestações artísticas em gravura no Brasil datam da década de 1908, tardiamente influenciadas pelo expressionismo alemão, através da atuação de Carlos Oswald, que também foi desenhista, pintor e professor.

Filho do maestro e compositor brasileiro Henrique Oswald, o citado artista estudou gravura com o norte-americano Carl Strauss, na Itália, viajou para Paris e Munique, onde freqüentou as aulas do escultor Adolf Von Hildebrandt, e, na Alemanha, aprendeu ainda a técnica da água-forte, com a qual se destacou no panorama da arte brasileira (Figura 13). Maria Isabel Monteiro (2000, p. 85) fala que o fator predominante que fez com que Carlos Oswald vislumbasse as imensas possibilidades de realizações no Brasil, inclusive de difusão da gravura artística, foi um convite oficial, feito por Adalberto de Matos, então presidente da Sociedade Propagadora de Belas Artes, para que dirigisse a Oficina de Gravura em Metal que acabava de ser criada no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

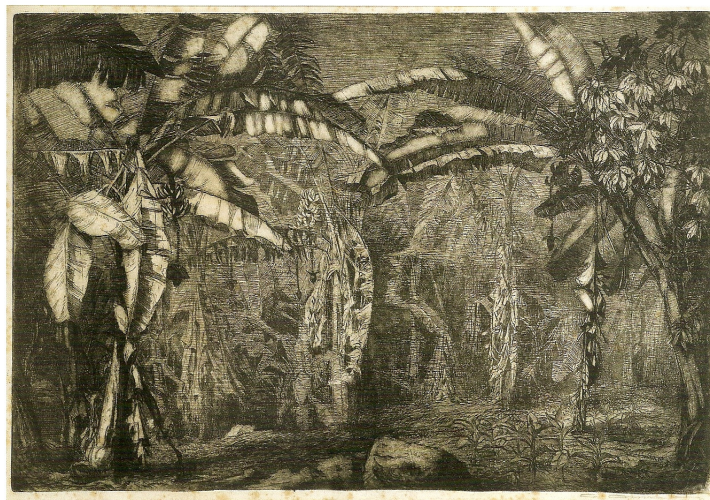


Figura 13 – Carlos Oswald. A grande bananeira
Água-forte e água tinta, 39,5 x 59 cm – 1913
Fonte: Kornis (2008, p. 23)

A Oficina ministrada por Carlos Oswald, na concepção de Ferreira (1976), não representa exatamente o primeiro curso de gravura em metal do Brasil, mas o primeiro curso moderno, uma vez que Quintino José de Faria já havia se ocupado, em 1850, do ensino da referida técnica. A motivação para abertura de um atelier para o ensino de gravura no Liceu do Rio de Janeiro, era, como observa Tavora (2007), a integração dos ofícios com as artes, um investimento na arte como profissão, a fim de qualificar pessoal para o imediato aproveitamento na indústria. Porém, Carlos Oswald, seu primeiro orientador, buscava divulgar a gravura como forma expressiva.

Essa dupla destinação do ateliê provocou-lhe uma vida conturbada, desde sua abertura. Orientadores e instituição se enfrentavam visto posicionamentos diferentes na abordagem da gravura. Por um lado, o Liceu apostava na gravura como *métier*, por outro, os artistas - orientadores a concebiam como um meio de expressão. Em um clima de tensão constante deu-se gênese do processo de formação de artistas gravadores no Rio de Janeiro. (TAVORA, 2007, p. 02)

Das atividades desenvolvidas por Carlos Oswald saíram muitos artistas que, posteriormente, fizeram história nesse gênero gráfico, como Fayga Ostrower, Hans

Steiner, Henrique Oswald, Danúbio Gonçalves, Poty e Marcelo Grassmann. Esses artistas, em diferentes pontos do país, difundiram o conhecimento plástico junto com os questionamentos vigentes, resultando numa concepção artística peculiar. Deve ser assinalado que o período inicial da Oficina de Gravura em Metal, instituída no Liceu, coincidiu com a eclosão da Primeira Guerra Mundial que, de certa forma, ocasionou, de acordo com Monteiro (2000), a interrupção da importação de materiais indispensáveis à prática da gravura. “Todo o material necessário para o pleno funcionamento do curso, vernizes, raspadores, buris, lentes, brunidores e até chapas de cobre foram trazidos de Paris” (TAVORA, 2007, p. 02). Esta situação levou Carlos Oswald e seus alunos a substituir os instrumentos importados por outros fabricados por eles próprios.

Pontas improvisadas e até pregos eram usados e amarrados fortemente a pequenos cabos, como por exemplo, canetas em desuso. Os vernizes e as ceras, derretidos e misturados conforme fórmulas antigas eram moldados em pequenas bolas, por suas próprias mãos. O breu, moído e peneirado até tornar-se finíssimo pó, será usado na gradação das tintas. O cobre, o latão e o zinco serão recortados por eles em tamanhos não mais uniformes, e também exaustivamente polidos e desengordurados. (MONTEIRO, 2000, p. 88)

Ao que tudo indica, a prática de produzir os próprios instrumentos de trabalho, no intuito de tornar os alunos cada vez mais independentes dos recursos provenientes do exterior, era algo valorizado por Carlos Oswald, pois não permitia que as atividades da Oficina de Gravura sofressem interrupções, o que, supostamente, poderia ocasionar o abandono por parte de alguns alunos. Mas o imprevisto não se restringia somente à produção de instrumentos, como goivas e pontas secas, abarcando também os químicos usados no processo de feitura da matriz. Não obstante, o cuidado apresentado por Carlos Oswald nos domínios do Liceu despertou uma nova consciência em seus alunos, relacionada a sua autonomia dentro dos processos técnicos da gravura. Tendo uma participação ativa na produção dos instrumentos, os jovens gravadores não teriam sua prática condicionada a eventuais ausências destes. Logo, “o trabalho artesanal passou a fazer parte do currículo do estudante brasileiro, que até hoje, em qualquer oficina de gravura, aprende a criar o

material que irá usar, com ele adquirindo uma intimidade desconhecida na Europa, pois lá existem inúmeras casas especializadas prontas a oferecer tudo ao artista”. (MONTEIRO, 2000, p. 88).

Sublinho aqui um aspecto que interessa para nossa discussão no que toca a atuação de Carlos Oswald na gravura artística brasileira: seu tríplice envolvimento. Monteiro (2000) divide o papel do artista em três etapas básicas: criativa, didática e divulgadora, as quais, demonstrando-se quase que indissociáveis, não permitem visualizar onde começa uma e termina a outra.

A fase de criação é iniciada em Florença, em 1906, e estender-se-á por toda a sua vida, com intervalos pequenos, decorrentes de esporádicas desmotivações, mas a que se seguirão sempre novos surtos de intenso entusiasmo. A fase didática começa em 1914, no Liceu de Artes e Ofícios, ao qual retornará sempre, mesmo após interrupções. Lá conseguiu manter aceso o interesse pela arte de sua predileção, mesmo quando ausente da direção da Oficina. Foi incansável divulgador: idéia fixa, apostolado, insistente, apaixonado; instigador. Presente sempre em qualquer manifestação ligada à arte da gravura em metal, que por seu requinte tão em comunhão estava com sua personalidade, e divulgou-a de todos os modos possíveis. (MONTEIRO, 2000, p. 86)

A partir da década de 1920, surgiram outros gravadores brasileiros que, igualmente influenciados pelas correntes artísticas internacionais, difundiram as técnicas de xilogravura. Desse novo grupo de expoentes, “Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Lívio Abramo seriam seus paradigmas e representantes maiores” (NEISTEIN, 1981, p.74). Os três artistas foram fortemente influenciados pelo expressionismo alemão, dada à possibilidade que tiveram de residir no exterior, estando mais próximos dos acontecimentos que envolviam o movimento, e, embora aqui no Brasil tenham durante algum tempo trabalhado juntos, desenvolveram técnicas e temáticas diferenciadas. O brasileiro Oswald Goeldi (1859-1961), por exemplo, que entre 1901 e 1919 viveu na Suíça, desenvolveu insistentemente as técnicas de xilogravura, tendo como temática principal o submundo da miséria, o qual era tratado com humanidade e ao mesmo tempo com exagero (Figura 14). Retratando cenários como o mercado de peixe onde os animais marinhos agonizavam entre trabalhadores, cachorros,

balanças, fregueses, ou ainda a monotonia suburbana, com postes de luz que brilham solitários no meio da noite, urubus que projetam sua sombra lúgubre no chão aparentemente frio, homens e mendigos que tentam se proteger da chuva, o artista ajudou a difundir tanto a gravura como forma artística, a partir de técnicas de forte alcance estético, quanto os preceitos expressionistas no âmbito brasileiro.



Figura 14 – Oswaldo Goeldi. *Noturno*
Xilogravura 17,5 x 18,7 cm, 1950.
Fonte: Naves (1999, p. 61)

Lasar Segall (1891-1957), por sua vez, sendo igualmente influenciado pelo movimento expressionista, desenvolvia sua linguagem em gravura na Europa desde 1908, quando veio para o Brasil morar definitivamente. Seus temas principais eram o sofrimento dos judeus na guerra, os desprotegidos da sorte, o cotidiano das prostitutas do Manguê carioca (Figura 15).

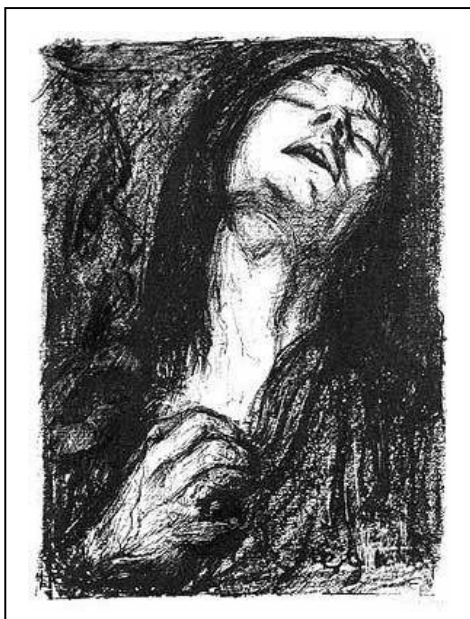


Figura 15 – Lasar Segall. Dor

Litografia, dimensões não informadas, 1909.
Fonte: Costella (2006, p.112)

Lívio Abramo realizou xilogravuras impregnadas de humanismo e de sensibilidade para as questões sociais. Do homem, emprestou seus problemas, suas aspirações, suas angustias, sua miséria e sua glória, para a construção de uma arte rigorosa na forma e vital nos conteúdos. “O artista buscou durante toda a sua vida soluções para a perplexidade das indagações, e mais que elas, procurou formular suas próprias indagações, por que nela entrevia o germe da resposta. Sua trajetória artística é também a trajetória de suas indagações” (NEISTEIN, 1982, p. 75). Contudo, ressalta Neistein (1981, p. 81), os problemas sociais não encerram a produção do artista, tendo espaço para a natureza: “a violência das tempestades, a delicadeza da flor, a ferosidade dos cavalos, a beleza e a sensualidade da mulher”, o que supõe que a trajetória da obra do artista vai desde a temática popular e musculosa dos humilhados e ofendidos ao lirismo dos coqueiros, palmeiras e outras nuances do meio natural (Figura 16).



Figura 16 – Lívio Abramo. *Pelo sertão*
Xilogravura, dimensões não informadas, 1948.
Fonte: Fajardo (1999, p. 34)

A década de 1940 marcou a abertura dos domínios da gravura artística, sendo caracterizada por iniciativas como a Sociedade dos Amigos da Gravura, organizada no Rio de Janeiro, precisamente em 1947, pelo intelectual Castro Maya que, segundo Spinelli e Saldanha (2003, p. 06), pretendia incentivar a produção e circulação da arte brasileira através da edição exclusiva de gravuras inéditas para os sócios. Mas, certamente, um dos fenômenos mais significativos para a divulgação da gravura artística no âmbito brasileiro foi a fundação de vários Clubes de Gravura em diferentes regiões do país, os quais marcaram o panorama nacional do pós-guerra, dando ênfase ao realismo e a temática social. Esses Clubes tiveram como precedente o grupo “Novos de Bajé”, ou “Grupo de Bajé” como registrou a imprensa na ocasião de sua primeira exposição, surgido em 1948 na pequena cidade de Bajé, situada na fronteira do Rio Grande do Sul, a 60 km do Uruguai, unindo efetivamente Porto Alegre e Montevideo, de onde, acredita Scarinci (1982, p. 75), dificilmente se poderia esperar alguma manifestação artística importante.

O desenvolvimento do grupo encontrava base no caráter integrador, bem como no compartilhamento de espaço, tempo e ideais. Danúbio, citado por Pietá (1998, p.36), considerou o grupo como “uma espécie de apelido de uma iniciativa, união de

esforços que tem mais de tempo que de espaço, catalisador de disposições comuns”. Esta consciência da responsabilidade social do artista e da arte a serviços de um ideário influenciou o resto do país, “tomando o Rio Grande do Sul um pólo irradiador da gravura como técnica de reprodução de imagens e revolucionária enquanto transmissão de mensagens” (SPINELLI *et. al.*, 2003, p. 12). O grupo de bajé consolidou-se, em 1951, como Clube de Gravura de Bajé, reproduzindo os mesmo ideais políticos e socialistas. Porém, antes disso, outros centros urbanos dentro do Estado do Rio Grande do Sul já haviam sido influenciados pelo grupo, como a cidade de Porto Alegre.

O Clube de Gravura de Porto Alegre, também conhecido como Clube dos Amigos da Gravura, foi criado em 1950 por alguns ex-integrantes do grupo de Bajé, como Carlos Scliar, seguindo a mesma proposta ideológica do grupo anterior: engajamento ao realismo social e a busca de uma arte nacional. O Clube pretendeu repetir a original experiência mexicana do “Taller de Gráfica Popular” que, se configurando como um centro de trabalho coletivo para a produção funcional e o estudo dos diferentes ramos da gravura e da pintura, se objetivava a dar continuidade aos trabalhos desenvolvidos por artistas isolados e instituições que surgiram durante a intensa agitação social produzida pela Revolução Mexicana, em 1910, cujos principais resultados nas artes plásticas fora o movimento dos muralistas Orozco, Rivera e Siqueiros (SCARINCI, 1982, p. 85-86). Assim como o Taller de Gráfica Popular, fundado no México que pretendia “o resgate de uma herança cultural na arrecadação da vontade coletiva e de uma tradição que deveriam remontar às bases dessa cultura, evidenciando-a a um olhar mais amplo para o povo” (PIETÁ, 1998, p.36), o Clube de Gravura de Porto Alegre atuou partindo de peculiaridades locais, adotando o realismo regionalista como característica. As obras eram produzidas através de observações insistentes do detalhe original do desenho e gravura, real do real, “como instrumento de aprimorada captação técnica e estética na formulação da diferença como qualidade: documentação da paisagem, de tipos, usos e costumes, cenas da vida, próximos ao cotidiano, à natureza e à origem” (PIETÁ, 1998, p.38). Mas, o propósito do Clube não era somente o desenvolvimento das técnicas e de uma estética marcada por motivos

sociais, tradições regionais e cenas da vida do povo. Seus integrantes também se preocupavam com a divulgação do gosto pela gravura entre camadas cada vez mais vastas do povo, por isso a escolha da gravura como técnica preponderante, de todas as artes plásticas, como objetivou Pessoa (1954), citado por Scarinci (1982, p. 88), é a que está economicamente mais ao alcance do público.

Após as experiências realizadas em Bajé e em Porto Alegre, precisamente a partir de 1952, os Clubes de Gravura passaram a proliferar gradativamente em diversas outras localidades brasileiras, como Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, os quais, embora com existência mais curta do que a configurada no sul do Brasil, contribuíram com a intensificação da troca de idéias entre os artistas, de norte a sul do país. Não obstante, os novos adeptos dos Clubes passaram a se inquietar com as suas peculiaridades nacionais, reivindicando uma expressão artística autônoma. Pode-se dizer que os Clubes constituíram o projeto de uma arte nacional ou de um novo sistema de arte alinhado à realidade brasileira. Mas os gravadores que participaram dos Clubes, embora fortemente ligados ao aspecto social e político de sua atividade, não foram mais políticos do que artistas, isto é, não esgotaram suas forças no atendimento das demandas circunstanciais da vida política, freando a criação artística e a procura de novas formas de expressão, tornando a gravura um mero instrumento de propaganda.

A contribuição desses clubes para a gravura é irrecusável, pois além de despertarem uma nova consciência da responsabilidade social e profissional do artista, de reforçarem os vínculos da arte com a realidade, criaram novas formas para o relacionamento arte e público. Era a arte participante que acreditava que os artistas deveriam contribuir para modificar a realidade social de seu país. Conforme argumentou Oswald (1959 p. 79), onde quer que exista “uma mensagem importante, um conteúdo vital, um caráter social, a gravura adapta-se às circunstâncias do momento como velha arma, como velho e familiar processo de transmissão de sentimento e idéias que nasceu em primeiro lugar para ajudar a humanidade em sua luta”.

Seja por conseqüências históricas, seja por amadurecimento por parte da sociedade em relação às artes visuais, a gravura conquistou um espaço notório no cenário artístico brasileiro. Não obstante, essa conquista se deu através de artistas brasileiros, alguns citados anteriormente, que, incentivados pelas possibilidades expressivas da gravura, começaram a praticá-la quer como modalidade alternativa, quer como gênero exclusivo de suas expressões, transformando-a em uma modalidade de criação artística rica, variada, consistente e representativa. Como acredita Neistein (1981, p.79), “país rico e variado em gravadores, o Brasil encontrou neles seu veículo mais popular de criação plástica, seu instrumento mais direto de divulgação e circulação de propostas plásticas”.

1.3.1 ANTECEDENTES DA GRAVURA ARTÍSTICA NA BAHIA

Na Bahia, a gravura apresenta certas divergências quanto aos primeiros responsáveis por disseminar suas técnicas. Ao contrário do que aconteceu em regiões como Bajé, Porto Alegre, Rio de Janeiro e Curitiba, nas quais foram fundados Clubes de Gravura que operavam como uma espécie de cooperativa de artistas, a gravura artística se desenvolveu no Estado graças ao empenho, muitas vezes solitário, de seus interventores. Porém, antes de abordarmos a questão da gravura artística baiana é fundamental uma incursão nas primeiras experiências em gravura, as quais não eram necessariamente aplicadas com fins artísticos.

Para Manoel Quirino (1895), a gravura artística na Bahia surge num primeiro momento como uma atividade extra-oficial, no século XIX, através dos esforços do operoso pintor e dourador baiano Bento José Rufino da Silva, que com a Independência do Brasil passou a assinar Bento José Rufino Capinam, adepto incontestável da litografia. Dadas às especificidades da técnica, o uso dos químicos e a própria prensa, foram necessários cinco anos para que suas experiências obtivessem êxito. A persistência do artista o levou a progredir continuamente até

alcançar um nível de desenvolvimento técnico sem precedentes na região, nível este que lhe permitiu montar, em 1845, uma oficina de litografia. A Bahia, conforme Quirino (*apud* FERREIRA, 1976, p. 240), foi a segunda província brasileira a receber a litografia, perdendo apenas para Pernambuco essa primazia. A partir da criação da oficina, muitas pessoas rapidamente ficaram sabendo das atividades realizadas por Capinam, desejando aprender com ele técnicas em gravura. No contexto da presente discussão, Quirino (1895) demonstra a amplitude da prática da gravura alcançada com o empreendimento de Capinam que não somente permitiu a multiplicação dos gravadores atuantes na região, como também a diversificação das aplicações das técnicas aprendidas. Em suas palavras, “a afluência de aprendizes não se faz esperar, e os curiosos se entregaram à feitura de figurinhas e emblemas moldados em casca de cajazeiras, destinadas ao frontispício de pequenos jornais” (QUIRINO, 1895, p.36). Mesmo sendo utilizada como adorno, revivendo, de certa forma, sua função de ilustradora de livros, a gravura se difundia, ainda que enquanto elemento gráfico e conquistava novos adeptos, chamando atenção para si.

Temos em Rufino Capinam um indivíduo que não mediu esforços para introduzir as técnicas da litografia na Bahia, ainda que sem os recursos mínimos recomendáveis a realização da prática. Atuando sob o signo do amadorismo, o artista tornou-se de extrema representatividade para a gravura local. Entretanto, apesar de seu pioneirismo e competência, não obteve, infelizmente, o merecido reconhecimento, enquanto que a gravura ficou destituída de uma parte importante de sua história. O período em que a oficina dirigida por Rufino Capinam se manteve em atividade ainda é um fato obscuro na história oficial da gravura baiana. O que se sabe, no entanto, é que durante sua vigência outras oficinas foram sendo criadas, algumas delas ambientando situações no mínimo curiosas.

Em 1848, o desenhista e retratista a óleo José Maria Cândido Ribeiro ajudou a fomentar a prática da gravura, abrindo uma oficina de talho-doce. Antes disso, porém, ele já havia estabelecido secretamente na cidade uma outra oficina que, ao ser destinada a práticas ilícitas, não somente lhe rendeu um processo judicial como lhe

afastou temporariamente dos demais gravadores. Nesta primeira oficina, se processou em larga escala a falsificação de papel-moeda. Os conhecimentos técnicos de Cândido Ribeiro lhe possibilitaram copiar cédulas da moeda corrente que, de acordo com Quirino (1895), devido à qualidade do trabalho, tornava difícil a distinção entre uma nota falsa da verdadeira. A vinculação, na época, das técnicas de gravura à falsificação de dinheiro fez com que a obtenção de prensas fosse consentida, pelo menos durante algum tempo, somente através de permissões oficiais. Exercer, portanto, a prática da gravura havia se tornado uma atividade marginal. É claro que, mesmo considerando a gravidade do fato, não devemos desconsiderar o papel de Cândido Ribeiro para a disseminação da prática de gravura no contexto baiano. O mesmo autor adverte que, “em se tratando de um fato histórico tal qual o da introdução da gravura na Bahia, não me fora lícito calar o nome do artista, e dos seus trabalhos, de modo que a alusão que faço à fabricação de notas do governo, de sorte alguma encerra a intenção de deprimir-lhe a memória” (QUIRINO, 1895, p.38).

Em 1850, a cidade ganhou uma nova oficina, criada por Manoel Emílio Pereira Baião, discípulo de Cândido Ribeiro, destinada ao desenvolvimento de litografia e gravura. Cinco anos depois, Gaspar Wirze, natural da Suíça, e Manoel Jacques Jourdam, montaram a terceira oficina litográfica da região, ajudando a incentivar o surgimento da arte de gravador. Esta profissão, segundo Quirino (1895), ganhou estímulos com o estabelecimento da Sociedade de Bellas-Artes que, em 1856, realizou exposições anuais, premiando com duzentos mil réis o melhor trabalho exibido de pintura, escultura, desenho ou gravura. Posteriormente, Tito Nicolau Capinam, filho do artista Bento José Rufino Capinam, em sociedade com Camillo Léllis Masson, fundou uma oficina sob a direção de Leopoldo Armanini, gravador italiano, onde, artistas como Heráclio Odilon e Job de Carvalho, iniciaram sua aprendizagem.

Embora as iniciativas, anteriormente citadas, apontem para uma rápida difusão da gravura artística nos domínios baianos, marcada por um ritmo seqüenciado, notamos que entre os períodos de 1895 e 1949 existe um verdadeiro hiato que não nos

permite visualizar qualquer outro empreendimento significativo voltado para este fim, o que não significa, é claro, que tivesse ocorrido qualquer interrupção ou abandono da prática. É precisamente nesse segundo momento, 1949, que ocorreu uma nova investida no sentido de viabilizar a prática da gravura, tornando cada vez mais expressiva a quantidade de novos praticantes. Como bem demonstrou Mário Cravo Junior (2003):

O então crítico e diretor do Museu do Estado, o Dr. José do Prado Valadares, contribuiu, dentre outras maneiras, para o movimento das artes contemporâneas da nossa cidade, adquirindo, no Rio de Janeiro, uma prensa para água-forte. [...] essa prensa foi posta sob meus cuidados ainda quando no meu atelier na Barra e, depois, no Rio Vermelho, serviu para que os gravadores Poty, Grassman e Caram imprimissem seus trabalhos. (CRAVO, 2003, p. 50)

Importa-nos esclarecer que a prensa adquirida por José do Prado Valadares havia pertencido a Carlos Oswald. Ocorre que, no intuito de novos instrumentos de trabalho, José do Prado, em companhia de Mario Cravo se deslocaram para o Rio de Janeiro, onde souberam da existência da referida prensa de origem alemã, a qual, como rememora Cravo, encontrava-se quebrada no galinheiro da residência até o momento de sua comercialização. O artista conclui: “Eu penso que há uma coincidência, mas são fatos. Então comprou-se a prensa que é esta, que eu levei para defender Tese de Gravura na Escola de Belas Artes, que tá lá até hoje”. (CRAVO, 2007)

Não podemos desconsiderar a importância da implantação, em 1950, do primeiro curso de Gravura na Bahia. Esse curso, como mencionou Paraíso (2001), ministrado por Poty Lazzarotto, também foi uma iniciativa de José Valladares, na época diretor do Museu do Estado, local onde se desenvolveram as atividades, através da Secretaria de Educação. Sem dúvida, a instituição do referido curso serviu para afirmar a figura do gravador nos domínios das artes plásticas baianas, uma vez que permitiu efetivamente a eclosão da criatividade artística de seus integrantes, porém, não devemos perder de vista que o campo de atuação dos jovens artistas ainda não

se encontrava definitivamente consolidado. Com relação ao consumo, assinalou Paraíso (2001), ainda existia infelizmente um forte preconceito contra o múltiplo e a obra de arte feita sobre papel, preconceito este certamente influenciado pela visão reducionista que também permeou durante muito tempo outras expressões artísticas, como o desenho, consideradas artes menores. O mercado de arte em Salvador, assim como em outras cidades brasileiras, havia feito sua opção preferencial pela pintura, enquanto a gravura ocupava um papel periférico. Para os consumidores de arte a obra deveria usufruir de referências, de consolidação de valor e de interesse, aspectos estes que se encontravam mais relacionados à pintura do que à gravura, uma vez que esta segunda era um fenômeno sem tradição na arte brasileira, relativamente recente.

No decorrer das décadas, a difusão da gravura artística baiana experimentou grande impulso graças à dedicação de artistas, como Raimundo Aguiar, Nilton Silva, Jaime Hora, Karl-Heinz Hansen, ou Hansen Bahia como ficou popularmente conhecido, Mário Cravo Júnior, Juarez Paraíso, que, cada qual a seu modo e a seu tempo, foram “os criadores da moderna gravura baiana, que hoje tanto sucesso experimenta em todo o país” (LEITE, 1966). Nesse conjunto de novos artistas gravadores, inscreve-se Henrique Bicalho Oswald, uma personalidade de extrema importância para a consolidação da gravura nos domínios baianos.

2 OS CAMINHOS DE HENRIQUE OSWALD

No processo de desenvolvimento da gravura artística na Bahia, registra-se a participação de vários artistas gravadores que, cada qual à sua maneira, contribuíram de forma crucial para a formação de uma nova consciência a respeito dessa linguagem e do próprio sistema da arte. Trata-se de um movimento que ganhou forças com a participação efetiva do gravador Henrique Oswald, o qual, atuando intensamente na Bahia, produzindo obras e, especialmente, formando novos gravadores, tornou-se um componente essencial para o entendimento da trajetória da gravura artística local.

Neste capítulo, nos ocuparemos das informações essenciais da vida do gravador Henrique Oswald, partindo dos condicionantes que o levaram a aproximar-se do campo das artes visuais, em particular da prática da gravura. Daremos, aqui, especial atenção à sua contribuição para o fenômeno da gravura baiana, bem como à sua atuação indispensável na Escola de Belas Artes.

2.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE HENRIQUE OSWALD

Embora o artista plástico Henrique Oswald tenha atuado incisivamente na cidade de Salvador, entre as décadas de 1950 e 1960, sua trajetória começou no Rio de Janeiro, em um contexto de significativas mudanças políticas e sócio-culturais. De acordo com Grillo (2000, p.25), no começo do século, a cidade experimentava seu processo de urbanização, o setor cafeeiro predominava na economia, a indústria incipiente, aproveitando a queda de certos importados durante a 1ª Guerra, expandia seus negócios, principalmente no setor têxtil e de alimentos e as tensões políticas e militares, greves e outras manifestações intranquilizavam o período.

Filho de Carlos Oswald e Maria Gertudres Carneiro Leão Bicalho (Figura 17), Henrique Carlos Bicalho Oswald nasceu em 18 de junho de 1918, primogênito de uma família composta por seis irmãos: Francisco de Paula, Maria Isabel, José Lucas, Maria Beatriz, Maria Carlota e Maria Tereza. O que pouco se divulga é que Henrique Oswald e Francisco de Paula eram gêmeos (Figura 18), dando continuidade às incidências ocorridas na família, especialmente no núcleo materno, onde, de acordo com Monteiro (2000), havia dois pares de gêmeos: as tias Francisca (Chiquita) e Julieta e Maria Carlota (Lolota) e Maria Gertrudes (Lilita), sua mãe. Mesmo sendo o nascimento de gêmeos um caso recorrente na família, a chegada de Henrique Oswald e Francisco de Paula foi cercada de questionamentos por parte dos familiares do pai, Carlos Oswald. Como narra ele próprio em sua autobiografia: “Quando nasceram foi um “corre-corre” entre os parentes. “Como será possível a Carlos criar dois gêmeos” – sussurravam em surdina: “Um artista, um pintor”...” (OSWALD *apud* MONTEIRO, 2000, p. 114).



Figura 17 - Fotografia 1

Acervo particular de Maria Isabel Oswald, Rio de Janeiro, s/ data.

Da esq. para a dir.: Carlos Oswald e Maria Gertrudes

Fonte: Monteiro (2000, p. 65)



Figura 18 - Fotografia 2

Acervo particular de Maria Isabel Oswald, Rio de Janeiro, s/ data.
Da esq. para a dir.: Henrique Oswald, Lilith com Maria Tereza no colo, Maria Carlota, Maria Beatriz,
Maria Isabel e Francisco de Paula. Em pé: José Lucas e Carlos Oswald.
Fonte: Monteiro (2000, p. 213)

Apesar da apreensão em relação às condições financeiras, o período em que os gêmeos nasceram foi bastante frutífero para Carlos Oswald. Tanto é verdade que, em Janeiro de 1818, o artista organizou, em São Paulo, sua primeira exposição com fins lucrativos, contrapondo as anteriores que possuíam essencialmente a finalidade de mostrar sua arte. Monteiro (2000, p. 109) sublinha que o sucesso financeiro foi completo e, para a surpresa do artista, foram vendidos com facilidade aqueles trabalhos que, seja pelo assunto, seja pela técnica, julgava serem mais difíceis de comercializar. Iniciativas como estas promoveram a autonomia financeira de Carlos Oswald, permitindo-lhes sustentar e formar seus filhos e, ao mesmo tempo, adquirir bens próprios, como a residência, construída na Rua Piratiny, atualmente Carmela Dutra, no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro. Ali, a família Oswald permaneceu até 1926, quando se mudou em definitivo para a cidade serrana de Petrópolis, onde permaneceram por mais de dez anos. Fala-se definitivamente porque a família, antes da referida data, costumava passar o verão na região serrana, com a intenção de evitar o forte calor do Rio de Janeiro. Como observa Monteiro (2000):

O motivo original dessa permanência teria sido a epidemia de febre amarela que atingira várias casas da rua em que moravam, no bairro da Tijuca, e a idéia inicial fora prolongar a estada na cidade serrana até que o período tivesse passado. Com a adaptação das crianças ao clima e aos colégios de Petrópolis, Carlos resolveu dividir-se entre as duas cidades. Descendo ao Rio de Janeiro três vezes por semana para dar continuidade às aulas de desenho no Liceu de Artes e Ofícios, retornava à Petrópolis no dia seguinte. (MONTEIRO, 2000, p. 125)

Após os estudos secundários, Henrique Oswald assumiu a função de inspetor do IAPETC (Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Empregados de Transportes Coletivos), através da qual pôde percorrer os Estados de São Paulo e Paraná. A partir deste ponto específico, o levantamento dos dados biográficos do artista torna-se um processo árido, isso porque as poucas publicações que o contemplaram como tema não tiveram outro objetivo, senão tratar de seu envolvimento com o universo da arte, deixando, assim, ausentes informações relacionadas às demais atividades profissionais que este desempenhou fora dele. Diante disso, somos levados a seguir o mesmo caminho trilhado por outros estudiosos do assunto, ou seja, deslocaremos nossas reflexões para a vertente artística de Henrique Oswald.

2. 2 HENRIQUE OSWALD E O CAMPO DAS ARTES

Os principais estímulos para que Henrique Oswald se demonstrasse interesse pelas artes de modo geral decorreram de seu próprio núcleo familiar, o qual se constituía como um ambiente em que a atividade artística e intelectual era intensa. Seu avô, por exemplo, Henrique Oswald (o mesmo nome que lhe foi dado), era músico de grande prestígio nacional e também internacional (Figura 19). Entre suas conquistas no ramo artístico, se destaca a premiação no Concurso do jornal *Le Figaro* de Paris, recebendo do júri a nota máxima. Neste concurso, aponta Monteiro (2000), “foi premiada a peça *Il Neige!*, para piano, em 06 de novembro de 1902, com grande repercussão no Brasil”. E continua: “Com a vitória do concurso *Le Figaro*, seu nome torna-se conhecido na França, decorrendo deste fato inúmeros convites para concertos e apresentação de suas músicas. Na Itália, a Academia Real de Florença

nomeia-o seu membro efetivo”; “é também professor e examinador do Instituto Musical de Florença, e membro da Sociedade de Intelectuais Leonardo Da Vinci” (MONTEIRO, 2000, p. 43).



Figura 19 – Fotografia 3

Acervo particular de Maria Isabel Oswald, Rio de Janeiro, s/ data.

Henrique Oswald - Músico

Fonte: Monteiro (2008, p.78)

O Brasil também se mostrou um campo propício para o desenvolvimento da carreira do músico Henrique Oswald, onde, em maio de 1903, à convite do Barão do Rio Branco, ocupou o comando da vida musical brasileira na posição mais importante que, na época, se poderia oferecer a um músico ilustre: diretor do Instituto de Música do Rio de Janeiro, atualmente Escola Nacional de Música. A tendência para a música também era identificável na vida de outras pessoas ligadas ao pianista, como sua esposa Laudônia Bombernard Gasperini, que, dotada de uma bela voz de contralto, costumava lecionar canto em sua residência, seu filho Alfredo Oswald, que se projetou na carreira de concertista, firmando-se como um dos mais promissores pianistas em Florença. Devemos citar ainda sua nora, Maria Gertudres Bicalho, que, acompanhada de sua irmã, Maria Carlota Bicalho, realizavam apresentações em saraus familiares, na condição de meio soprano e soprano respectivamente. Como se percebe, a música ocupava um espaço importante na vida da família Oswald,

inscrevendo-se quase como uma tradição. E de fato o era. Prova disso, são os freqüentes festejos que a família promovia em sua residência, festejos estes que serviam para o encontro de seus membros e, ao mesmo tempo, para a manifestação de suas aptidões artísticas. A confirmação da relevância desses encontros para a família é a composição que o músico Henrique Oswald fez para homenageá-la. Monteiro (2000) registra o ocorrido da seguinte maneira:

Em outubro de 1911 [...], Carlos completa vinte e nove anos de idade e seu pai o surpreende com a composição Hino da família Oswald, que ele improvisará sentando-se ao piano e aproveitando uma das raras vezes em que se encontravam todos reunidos. Ao acabar de tocar a primeira parte, em dó maior, Alfredo o faz levantar-se e, tomando o tom da dominante, dó maior, executa a segunda parte. Novamente Henrique o faz levantar-se e retoma o primeiro tempo, em dó maior. (MONTEIRO, 2000, p. 43)

Embora a música se mantivesse presente de forma incisiva no contexto familiar do artista Henrique Oswald, mostrando-se como o provável caminho que este seguiria, foram, sem dúvida, as múltiplas manifestações no campo das artes visuais, desenvolvidas especialmente pelo pai, Carlos Oswald, que exerceram maior influência em suas escolhas profissionais. Já na infância, Henrique Oswald, juntamente com os irmãos, era comumente levado pelo pai ao ateliê, que ficava no andar superior da casa da Tijuca, para que ali permanecesse enquanto sua mãe realizava as tarefas domésticas, situação esta que é traduzida de maneira nítida pelo relato de Carlos Oswald. Em suas palavras:

O salão é grande, dez metros por sete, um painel de cinco metros de largura esticado na parede. Eu trepado numa escada com longos pincéis estou absorvido na pintura. Em baixo, quatro ou cinco crianças estão caladas também desenhando com velhos pincéis no chão que não era encerado, executando, uns melhor que os outros, suas concepções infantis, de cima, reparo que aqueles rabiscos, destinados a desaparecer logo que seque, indicam promessas de futuros artistas. (OSWALD *apud* MONTEIRO, 2000, p. 115)

A permanência de Henrique Oswald e de seus irmãos no ateliê também foi proveitosa para o desenvolvimento dos trabalhos de pintura do pai, o qual comumente os integrava à sua arte, adotando-os como modelos. Como recorda Monteiro (2000):

No seu quadro *Deixai vir a mim as criancinhas*, que se tornará conhecido em todo o mundo através das estampas reproduzidas pela Casa Editora Atehli Frères, de Zurique, Suíça, reúne os sete filhos e uma sobrinha, Luli, filha de sua irmã Mimma. Francisco, um dos gêmeos, é quem segura a mão de Jesus. Como já fizera com o pai, mãe, irmãs e esposa, são os filhos que daí por diante posariam para as Madonas, os Cristos, os Anjos, os quadros de gêneros, os desenhos. [...] Entre 1925 e 1927, com maior freqüência, toma os filhos como modelo: Maria Isabel é retratada em *Na toilette*, *Travessuras*, *Retrato em pé*, *Na poltrona lendo*, *Carnaval de crianças* e *Serpentinas*. Henrique em *O mês de Maria* e *Depois do chá dos Grandes*; Francisco Henrique como *Pierrôs*; Lucas em *O anjo que protege*; Francisco e Maria Isabel em *O anjo que conduz*. Com Maria Beatriz pinta *Posando e sorrindo*; Com Maria Thereza, *Criança dormindo e criança acordando*. Com Maria Carlota *O guarda-chuva vermelho*. Essas são obras que ele denominava “de gênero”, distinguindo-as dos retratos em diversas técnicas – óleo, sanguínea, lápis de cor, nos quais desde 1919 representou os filhos pequeninos. (OSWALD *apud* MONTEIRO, 2000, p. 114-127)

Bem jovem ainda, Henrique Oswald, uma vez interessado pela linguagem da gravura, passou a freqüentar a Oficina de Gravura em Metal, ministrada pelo pai no Liceu de Artes e Ofícios, através da qual teve a possibilidade de desenvolver a generosa dose de criatividade com a qual a natureza lhe contemplou. Nos domínios domésticos, a prática da gravura também se tornou uma constante no cotidiano de Henrique, ajudando na formação de sua consciência como gravador, principalmente, a partir de 1943, quando seu pai, segundo Monteiro (2000), solicitou a transferência de uma prensa de água-forte, que pertencera a Henrique Bernaderlli e há dez anos conservava na casa de Petrópolis, para a casa da Rua Piratini 78, Tijuca. A mesma autora acrescenta que, com tal iniciativa, Carlos Oswald resolveu

montar uma completa oficina de gravura, abrindo-a livremente para os alunos que desejassem imprimir, e sua residência passa a ser um novo núcleo de gravura do Rio de Janeiro. [...] Em sua casa trabalha ativamente ajudado pelos ex-alunos Poty, Carlos Geyer e seu filho Henrique, que, por sua vez, usam a prensa para imprimir suas próprias chapas. (MONTEIRO, 2000, p. 95)

Através dessas experiências, a arte da gravura tornou-se um meio sem segredos para o jovem artista que, através das linhas, efeitos de claro-escuro e compreensão de valores, pôde experimentar intensamente as técnicas de água-forte que se tornaram seus preferidos meios de expressão. Podemos afirmar, dessa maneira, que a paixão de Henrique Oswald pela gravura manifesta-se como algo herdado do pai, uma inclinação forte e irrecusável para aquela linguagem que, naquele momento específico, dava seus primeiros sinais de proliferação. Carlos Oswald, citado por Monteiro (2000), comenta sobre a troca de experiências entre ele e seu filho, Henrique:

[...] Os críticos se enganam quando afirmam que deve ter sido intensa a luta de idéias entre pai e filho, e que este último sempre ainda se recente das influências das quais consegue se livrar. Nada disso. Sempre fomos bons amigos e se temos de vez em quando discussões, são meros exercícios de lógica, de metafísica, de técnicas utilíssimas para nos compreendermos mutuamente. (MONTEIRO, 2000, p. 212)

Ao contrário do que habitualmente é divulgado, Henrique Oswald não foi um artista essencialmente gravador, ou seja, ainda que uma parte significativa de sua vida tenha sido dedicada à prática da gravura, outras linguagens também foram experimentadas, as quais ajudaram tanto a evidenciar sua versatilidade quanto seu dinamismo. Desse modo, cabe aqui examinar, ainda que ligeiramente, a atuação de Henrique nos ramos da pintura, do desenho e da produção literária.

2.1.1 A DEDICAÇÃO DE HENRIQUE OSWALD À FEITURA DE DESENHOS, PINTURAS E CRÔNICAS

Como já referimos em outra passagem do presente estudo, o ambiente doméstico no qual Henrique Oswald cresceu era fortemente marcado pela profusão de estímulos artísticos, especialmente no que toca às artes visuais e à música. Trata-se de

estímulos que foram crucialmente importantes para sua formação enquanto artista e intelectual, este segundo aspecto favorecido pela intensa vida social, em que eram recorrentes concertos, reuniões e exposições. Como fruto desse contexto, surgiu um dos principais nomes da gravura artística brasileira e renovador da arte baiana. Mas, embora a gravura tenha assumido uma posição privilegiada na vida de Henrique Oswald, permanecendo como o eixo principal de sua produção e de suas reflexões teóricas, sua carreira também apresenta uma riqueza de atividades, projetos e realizações nos campos da literatura, do desenho e da pintura, campos estes em que, curiosamente, seu pai, Carlos Oswald, também havia enveredado.

No plano literário, Henrique Oswald escreveu algumas crônicas sobre artes visuais, as quais eram publicadas semanalmente, na seção *Jornal das Artes Plásticas*, do extinto *Jornal da Bahia*. Os textos começaram a ser divulgados no dia 07 de agosto de 1963, sempre às quartas-feiras. Como explica o próprio artista, em sua primeira comunicação:

Começo hoje a escrever nesta coluna de artes plásticas, atendendo a um convite de Milton Cayres de Brito. Minha carta é branca e eu me proponho a uma coisa impossível. Tudo para todos e, claro, arte para todos. Uma pequena história da arte, semanal e popular. Abstracionismo lírico na rua Chile, Lucas Cranach na Fonte Nova. A Vênus de Willendorf por cima dos Intocáveis e da Cidade Nua. (OSWALD, 1963, p. 07)

O conteúdo destes textos, longe de esboçar um pensamento conivente com a realidade das artes na época, onde a reflexão havia cedido espaço para o entusiasmo com a produção de obras e a criação de ambientes específicos para difundi-las, apresenta teor profundamente crítico, mostrando que o artista embora fizesse parte desse contexto, não se encontrava totalmente integrado a ele. Logo, pode-se sugerir que a abertura dada pelo jornal a um artista experiente para que manifestasse suas inquietações, fruto de suas experiências pessoais, seria uma forma de demonstrar que em meio à euforia própria desse período era possível perceber focos vivos de

reflexão. A concepção crítica de Henrique Oswald pode ser claramente constatada através de um trecho de um dos seus textos, intitulado “Olho treinado”:

Muita gente pergunta por que tais e tais artistas não estão na História da Arte ou porque são ignorados pela crítica. A resposta é simples: o registro dos nomes de certos artistas que copiam descaradamente protótipos estabelecidos seria tão absurdo quanto o próprio registro nos livros de sociologia, de todas as girafas que nascessem. (OSWALD, 1963, s.p.)

O que é evidente neste fragmento é a preocupação do autor com a busca desesperada de muitos artistas por reconhecimento e prestígio, busca essa que habitualmente os levava a importar idéias elaboradas em outros países, em particular na Europa, as quais fossem capazes de justificar as formas que criavam, demonstrando, assim, que não se encontravam alheios aos padrões estéticos estrangeiros. Essa prática ganhava forças através dos críticos de arte que, ao contrário de avaliar a competência dos artistas, tornando explícita sua consciência acerca do que estava acontecendo, acabavam, muitas vezes, por validar obras de arte, cujos critérios de seleção mostravam-se duvidosos. Essa formulação é reiterada por outro trecho, também extraído do referido texto, onde Henrique Oswald põe em relevo o papel do crítico:

Agindo exatamente como um zoólogo que não pode tirar o barbeiro da zoologia só porque é um bicho comprovadamente daninho, ou como um historiador que não exclui Jango da História do Brasil por sua incompetência patente, o crítico de arte também não pode omitir os artistas que julga maus a botar na história somente os que acha bons. Na verdade, ao contrário do que sucede com os meus colegas que botam com fatos de consequência facilmente avaliáveis, ele nem sequer pode provar se uma obra de arte é boa ou má. (OSWALD, 1963, s.p.)

Neste novo fragmento, o autor levanta questionamentos a respeito do papel proeminente do crítico de arte dentro do campo das artes visuais que se configurava na época. Em tese, a função do crítico seria a de conhecer e confrontar dados referentes a artistas e obras, buscando, através de análises, discernir o que deveria

ou não ser destacado. Mas o que Henrique torna evidente é que os críticos de sua época pareciam ignorar o real significado do lugar que ocupavam no campo artístico, pois eles não somente transformavam artistas inexpressivos em pessoas renomadas, como omitiam aqueles que, de alguma forma, poderiam contribuir para o desenvolvimento das artes. Não se deve desconsiderar a atemporalidade do pensamento de Henrique Oswald. A partir do momento em que a mercantilização da arte tornou-se um fato sólido e incontornável, a figura do crítico, acompanhando esse movimento, passou a ser supervalorizada, exercendo uma influência tão decisiva nesse cenário a ponto de subjugar o valor do próprio artista e de sua expressão.

Não restam dúvidas quanto ao empenho de Henrique Oswald em conferir criticidade aos seus textos, especialmente porque estes eram publicados em um jornal de ampla circulação. É claro que a acidez que caracterizava muitas de suas obras às vezes repercutia de tal forma que provocava reações diversas, as quais o levavam a uma auto-reflexão, cujos resultados podiam ser constatados em suas publicações seguintes. O texto desenvolvido posteriormente ao que trata da questão do crítico pode ser ilustrativo a esse respeito, pois nele o autor parece tentar atenuar a situação instaurada, enfatizando a complexidade do trabalho desempenhado pelo crítico de arte: “Ao mesmo tempo em que o crítico de arte deixa de anotar os nomes dos artistas que constituem repetições de protótipos já catalogados, encontram dificuldades insolúveis para registrar o artista pé duro, o artista impuro, o artista que não apresenta uma constante em sua produção” (OSWALD, 1963, s.p.). Como se percebe, o autor tanto era capaz de formular críticas e defendê-las de forma contundente como reavaliar seu posicionamento, quando questionado, no sentido de buscar seu próprio amadurecimento como escritor.

De acordo com os registros encontrados, os últimos textos de Henrique Oswald foram publicados no começo da década de 1964. Não há, no entanto, uma razão clara para que o artista tenha deixado de apresentar suas impressões sobre a arte no Jornal da Bahia. De qualquer modo, é possível relacionar tal interrupção em sua carreira literária com o agravamento da Ditadura, já que, segundo Matsuda (1995), os

obstáculos de ordem política causados pela censura nesse processo foram de maior dimensão, de efeitos mais profundos para as artes plásticas. A partir de 1964, esclarece a autora, tornou-se comum o “fechamento das exposições, perseguições aos intelectuais e artistas, agentes disfarçados nos meios estudantis, galerias visitadas pela polícia à paisana” (MATSUDA, 1995, p. 70), atitudes que geraram um ambiente de insegurança e de terror no meio artístico. Isso explica, em parte, porque os textos de Henrique Oswald deixaram de constar nas páginas do Jornal da Bahia, um veículo que, pelo poder de persuadir as massas, poderia ser visto, pelos dirigentes do movimento, como uma forma de propagar idéias de cunho oposicionista.

No que tange a área do desenho, os poucos registros existentes que se ocupam da produção gráfica do artista, sugerem que a referida linguagem não era percebida como mera etapa para o desenvolvimento de outras formas de arte mais complexas desenvolvidas por ele, como a pintura e a própria gravura, mas se posicionava como forma de expressão válida e autônoma. Como esclarece Jacyra Oswald:

Henrique tinha muita familiaridade com o desenho. Desenhava o tempo todo, passava para qualquer pedaço de papel à mão de idéias que tinha. Esta facilidade em fazer já diretamente as linhas definitivas do desenho vinha desta prática enorme. No dia em que Defendeu a Tese para uma vaga de professor de gravura na Bahia, foi colocado diante dos candidatos um modelo vivo em que eles deveriam desenhar e depois gravar. Henrique desenhava diretamente com o buril sobre a placa o corpo do modelo que pousava. Isto impressionou a banca que observava. (OSWALD, *apud* PIZZA, 1997, p. 157)

Araújo (1990) propõe que os desenhos de Henrique eram usualmente feitos em momentos de solidão, os quais eram bastante prezados pelo artista. Em tais obras é possível perceber um sarcasmo que o artista “via do lado de fora, preconizando um homem absurdo, símbolo de um tempo absurdo, que escravizava o ideal e o transforma em monstros de olhos perplexos para onde vai o mundo” (ARAÚJO, 1990, p. 83). Na realidade, são obras que, assim como muitas de suas gravuras, apresentam um diálogo claro com a estética expressionista a qual postulava uma visão dramatizada do mundo, em que figurava a falência dos valores e a aspiração de

uma humanidade regenerada. É a partir da apropriação dos ideais expressionistas, responsável por manter o artista em conexão com as correntes artísticas européias, que seu moralismo na produção de desenhos tornou-se evidente, especialmente quando suas obras tinham o propósito de criticar, tal como destaca Schenberg (1966, s/p), “a decrepitude e a podridão moral do burguês”. Disso, podemos dizer que Henrique Oswald se utilizava dos desenhos como forma de protesto contra tudo que perturbava o homem de seu tempo, desde a opressão à tristeza. Era uma arte em que explodia o drama da vida humana (Figura 20).

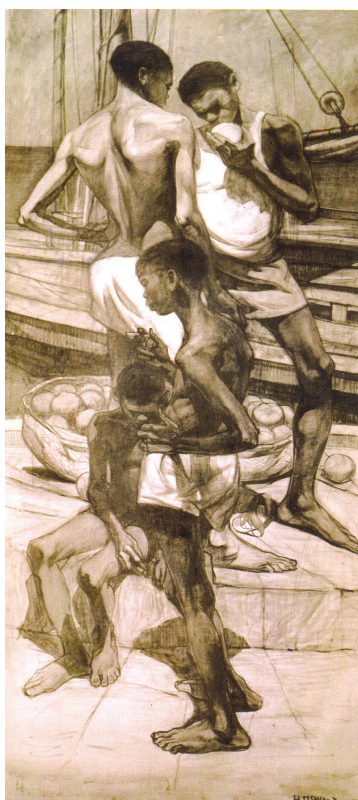


Figura 20 – Henrique Oswald. *Meninos*
Desenho, dimensões não informadas, 1954.
Fonte: Acervo particular de Jacyra Oswald.

Schenberg (1966, s/p), ressalta que a qualidade plástica e a dramaticidade quase cósmica dos últimos desenhos de Oswald foram capazes de lhe conferir um nível internacional de primeira ordem, além de torná-lo uma das grandes expressões do desenho brasileiro. “A sua fusão do moralismo com a crítica social”, prossegue o mesmo autor, “e o senso cósmico de decadência lhes dá uma poderosa e

inconfundível marca pessoal que o distingue dos demais desenhos congêneres brasileiros, de fôlego bem mais limitado” (SCHENBERG, 1966, s/p). De fato, a qualidade expressiva de tais obras, alcançada, em particular, pelos efeitos do claro-escuro, revela não somente uma grande sensibilidade do artista aos efeitos de luz e de sombra, mas também a maestria com que manejava esta técnica, não deixando dúvidas quanto ao seu talento de desenhista.

A pintura também se instituiu como uma das formas de arte preferidas do artista. Provavelmente, o interesse pelo universo pictórico, assim como aconteceu com a gravura e o desenho, foi se desenvolvendo através da convivência diária com seu pai, dentro do atelier que, como já aludimos, funcionava na própria residência. Leite (1966), relatando a realidade de trabalho em que Henrique e seu pai encontravam-se imersos, assinala:

Henrique era um tímido que amava a vida. Cresceu vendo seu pai, Carlos Oswald, trabalhar dia e noite; durante o dia pintando paisagens, retratos, flores e cenas religiosas, das quais muitas vezes foi modelo, e à noite, ensinando gravura no Liceu de Artes e Ofícios do Rio [...], onde Henrique o acompanhava. Vivia do que vendia. Pintava em série “medalhões”, “reservas morais”, executados simultaneamente. Mas, ainda assim, divertia-se a seu modo. Assobiando suas próprias músicas e pintando: vinte pares de olhos, depois vinte narizes. (LEITE, 1966, s.p.)

O que se pode observar nitidamente no relato do autor é que a busca de Carlos Oswald por lucro financeiro através da arte, se utilizando especificamente da pintura, fez com que seu filho se aproximasse dos pincéis, dos óleos, das telas, empenhando-se efetivamente na execução de quadros sob encomenda, uma prática se manteve viva no decorrer de sua carreira. É claro que essa relação poderia ter se realizado de maneira natural, sem que Carlos Oswald houvesse influenciado, uma vez que Henrique, como citado no curso deste estudo, tinha desde criança uma presença constante no atelier, onde, especialmente nessa fase, recorria aos materiais de trabalho do pai para realizar alguns desprezíveis esboços de desenhos e pinturas ou, juntamente com os irmãos, posava na condição de modelo, sendo totalmente integrado à arte. Um dado curioso na informação disposta por Leite (1966) é que

Henrique, mesmo realizando atividades em série, supostamente fatigantes, executava cada obra com bom humor. Ao que parece, os assobios e as canções, assinalados pelo autor, tinham a função de tornar o processo menos laborioso, além de demonstrar que mesmo as artes surgidas como fruto de encomendas eram realizadas pelo artista com prazer.

Rocha (s.d.) acredita que a produção pictórica de Henrique Oswald é uma das poucas existentes que conseguem congregiar disciplina e erudição, deslocar o acento valorativo do efeito, da aparência, da facilidade para a personalidade do artista, instituindo-a como sua principal qualidade. “Sua obra afirma a convicção reconfortante de que a dignidade da pintura não está na maneira formal, nem no modo do estilo, nem nesta ou naquela ideologia estética, mais, isso sim, na personalidade do artista que logra através de sua expressão, mostrar o mundo de uma maneira única e inimitável” (ROCHA, s.d., s/p). Se por um lado, na produção em desenho e também gravura, o drama da vida social era evidente, nos óleos, tal como, destaca Amado (1966, s/p.), “triunfava a Bahia, o mistério dos casarões”. Tal concepção se basearia no fato de as principais pinturas de Henrique terem sido efetivadas já em sua vivência em Salvador, onde se viu diante de inúmeros casarios e fachadas de igrejas que parecem resguardar os mistérios da cidade (Figura 21 e 22).



Figura 21 – Henrique Oswald. Igreja
Óleo s/ Duratex. 50 x 55 cm, s/ data.
Acervo particular de Jorge Amado.
Fonte: Catálogo (1966, não paginado)



Figura 22 – Henrique Oswald. Casas
Óleo s/ Duratex. 55 x 65 cm, s/ data.
Acervo particular de Antonio Celestino
Fonte: Catálogo (1966, não paginado)

Ora, Araújo (1990) já havia destacado as temáticas que eram recorrentes na produção do artista. Em suas palavras: “Visitava seu atelier para admirar sua produção de imensos quadros de pinceladas largas, enriquecidas por sucessivas camadas de tinta como se fossem aguadas. Oswald tinha uma composição arrojada, de estrutura abstrata, fosse seu ponto de vista os barcos, o casario barroco da Bahia, ou a série de madonas. Seu repertório tinha sempre uma expressão pessoal”. (ARAÚJO, 1990, p.83) Nota-se, que as impressões do barroco deixadas na arquitetura baiana tornam-se o centro de interesse do artista no exercício da pintura, levando-o a penetrar em um mundo que aparentemente agonizava em meio à rápida modernização que assolou a cidade de Salvador em sua época para criar a partir dele imagens de significativo valor para as artes visuais. Para Leite (1999), os óleos de Henrique compõem um espaço de dimensionalidade indefinida impregnada de uma temporalidade de coisas em dissolução.

Um tempo que é e não é mais. Um espaço que tem uma dimensionalidade indefinida num presente que é, sobretudo, um passado. Oswald conseguiu realizar autenticamente na sua pintura um tempo que vai morrendo: um passado sem futuro, num presente sem pungência do aqui - agora. [...] As vastas arquiteturas desertas de Oswald, no seu quase monocromatismo, criam a atmosfera de um ambiente material já desprovido de verdadeira presença humana, símbolo poderoso do velho mundo que deixou de viver, continuando a existir de modo fantasmal. A visão de Oswald tem uma vitalidade mundial, descrevendo o fim do humanismo burguês ocidental. (LEITE, 1966, s.p.)

Em determinado estágio de sua produção pictórica, Henrique passou a fazer experimentações na busca de novos efeitos expressivos. Na verdade, tais investidas representaram seu amadurecimento não somente no campo da pintura, mas também das demais linguagens que se encontravam dentro de seu domínio. As experiências geralmente eram feitas através de colagens, em que introduzia materiais inusitados, como gaze, em composições já definidas (Figura 23).

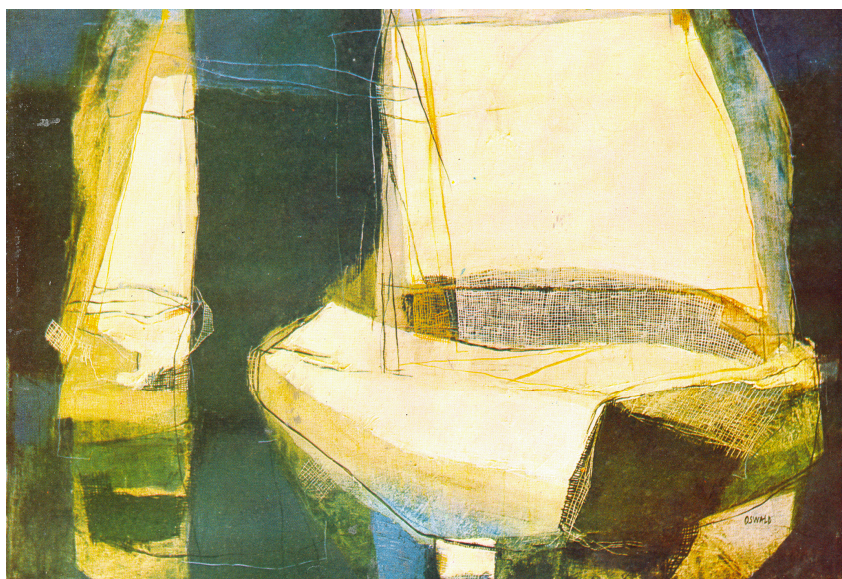


Figura 23 – Henrique Oswald. *Barcos*
Técnica Mista, 100 x 90 cm, sem data.
Acervo da Escola de Belas Artes - UFBA.
Fonte: Catálogo (1966, não paginado)

Tais experimentações, longe de terem sua função reduzida a complementar os efeitos da pintura, logo se desvincularam, passando a servir como meio de elaboração de obras com expressão própria. É o caso do Mural do Cine Condor (Figura 24), localizado no Largo do Machado, no Rio de Janeiro, cuja temática, a História do Cinema, deveria ser desenvolvida em um espaço de 9 metros de comprimento por 2,60 de largura. Em sua feitura não houve pinceladas, mas repetitivos atos de colar fotografias que remetiam a fatos e personalidades importantes do cinema mundial. O artista, em carta escrita a Jayme Maurício, comenta sobre a técnica e os critérios utilizados na produção da referida obra:

Colagens de fotografias é uma técnica que venho fazendo há um ano e poucos são os quadros da minha última fase que não tem uma fotografia colada e não há nada mais meu do que esse mural do Cinema Condor com as fotos das fitas e dos artistas colados. Ainda mais que tudo tem aquela cor castanha e aquela claridade marfim que tanto me agradam. [...] A velhice dessas fotografias eu achei boa, porque para uma pessoa da geração de hoje um filme antigo parece, com efeito, tão velho quanto um palimpsesto do museu. (OSWALD, 1965, s.p.)



Figura 24 – Fotografia 4
Mural da História do Cinema (Detalhe)
Colagem Óleo s/ Duratex, sem data.
Fonte: Catálogo (1966, não paginado).

Ainda dentro do universo das obras sob encomenda, o artista recebeu inúmeras propostas para a realização de pinturas de cunho religioso, as quais eram habitualmente endereçadas aos interiores de igrejas (Figuras 25 e 26). Como demonstra Araújo (1966, s.p.): “[Henrique Oswald] fez pintura religiosa, murais e vias-sacras em São Paulo e Rio: a grande concha central da Capela da Santíssima Trindade do Seminário de Botucatu (SP), murais das “7 Dores de Nossa Senhora”, no Educandário em Jacarepaguá (Rio), Igreja N. S. Consolata (Rio) e outras”. A presença incisiva de Henrique Oswald também no ramo da arte decorativa serve efetivamente para confirmar sua versatilidade, pois este, seja para atender às suas motivações pessoais ou as reivindicações que lhe eram impostas, alternava seu tempo de trabalho desenvolvendo quadros de cavalete, painéis religiosos e murais.



Figura 25 – Henrique Oswald. *Mural da Capela do Seminário da Santíssima Trindade*
Botucatu – São Paulo, 1953.
Fonte: Piza (1997, p. 67)



Figura 26 – Henrique Oswald. *Matriz de Lavradores*.
Botucatu – São Paulo, 1953.
Fonte: Piza (1997, p. 67)

Leite (1966), analisando a obra pictórica de Henrique Oswald, a divide precisamente em três fases distintas, as quais, de certa forma, se correlacionam: “a realista, sob influência paterna, a de predominância não-representativa, com recursos de textura, *collage* e grafismos, e a final, que talvez se pudesse chamar de abstrata, visto que nela o que se observa é a abstração plástica das formas naturais”. É interessante constatar que as fases estabelecidas pelo autor sugerem um duplo movimento: de um lado, o desapego da forma figurativa, comum nos medalhões e nos retratos, de outro, a aproximação do abstracionismo, recorrido sempre na feitura de trabalhos não destinados à comercialização. Isso nos leva a crer que a arte abstrata exercia maior fascínio no artista quando comparada com a realista e a não-representativa, pois esta, longe de ser empregada em obras realizadas com fins comerciais, correspondia prioritariamente aos seus interesses pessoais.

As crônicas e os trabalhos de desenho e pintura renderam certo reconhecimento ao artista. Foi na condição de pintor, por exemplo, “que, em 1955, recebeu o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, no Salão Nacional de Belas Artes” (LEITE, 1966). Mas foi

com a gravura, particularmente, que o artista, ainda no Rio de Janeiro, conheceu verdadeiro prestígio. A qualidade expressiva de seus trabalhos lhe rendeu, além de grande êxito nas exposições realizadas, inúmeros prêmios importantes, os quais eram bastante cobiçados pelos artistas da época, como a Medalha de Prata e de Ouro no Salão Nacional de Belas Artes, conquistado, em 1947, com a gravura 'Jeremias'. Esse prêmio, em especial, foi bastante comemorado pelo pai, que registrou de forma humorada o ocorrido: "Saiu um artigo no Diário da Noite do Campofiorito. Parece que achou tudo ruim a não ser minhas águas-fortes, do Lilico [seu filho Henrique], do Ahmás [seu genro], do Leskoschek e da Ostrower! Salvou a família!" (OSWALD, *apud* MONTEIRO, 2000, p. 97).

O Prêmio Viagem ao País Salão Nacional de Belas Artes, em 1952, conquistado com a gravura em água-forte 'Retirantes' (s/d), é de suma importância na trajetória de Henrique Oswald, pois foi através dele que Henrique Oswald conheceu o Estado da Bahia, especificamente a cidade de Salvador, terra onde escreveu um novo capítulo de sua história.

2.3 A CHEGADA DE HENRIQUE OSWALD À CIDADE DE SALVADOR E A SITUAÇÃO DA ARTE LOCAL

O prêmio que trouxe Henrique Oswald à capital baiana, que mais tarde também levaria outros gravadores, como Roberto Magalhães e Iberê Camargo, a breves incursões pelo país, fluiu diretamente tanto em sua produção artística, como veremos posteriormente, quanto em sua vida pessoal, uma vez que alguns anos depois, precisamente em 1959, resolveu voltar definitivamente para Salvador e fixar residência. Supõe-se, no entanto, que no período existente entre o Prêmio Viagem ao País e sua vinda definitiva para Salvador, o artista tenha realizado outras viagens à região, permanecendo em constante trânsito, uma hipótese ratificada pelas premiações obtidas com gravuras retratando temáticas especificamente do cotidiano

baiano, como “Ladeira do Pelourinho” (s/d), que, em 1954, lhe assegurou o Prêmio Viagem ao Estrangeiro.

Quando Henrique Oswald deslocou-se em definitivo para a Bahia, a cidade de Salvador encontrava-se imersa em uma série de mudanças significativas, as quais também eram experimentadas por outros centros urbanos brasileiros. Segundo Aragão, nesse período, (1999, p.46), “expande-se a economia, transforma-se o corpo da cidade, sua arquitetura, e sua alma. Um rápido olhar sobre a paisagem urbana desnuda as transformações da antiga cidade”. Houve uma reformulação não somente física da cidade, que resultou em sua transformação em metrópole, como também em seus aspectos sociais. Registra-se, nesse sentido, o expressivo crescimento populacional que praticamente duplicou o número de habitantes. Como explica Sampaio (1992, p. 31), “a cidade pacata dos antigos casarões passaria por mudanças acentuadas, principalmente nos anos 50, quando a população de 290 mil habitantes no final dos anos 40 passa a abrigar mais de 400 mil pessoas”. Trata-se, sem dúvida, de um crescimento que forçou a busca por novas formas de produção, as quais pudessem atender as necessidades emergentes. Logo, o trabalho artesanal que circunscrevia tanto o centro urbano quanto agrícola tornou-se industrial. Risério (1999) apresenta uma outra perspectiva em relação a esse momento particular da história de Salvador:

Num país que experimentava novas direções democráticas, acelerando seu processo de atualização urbano-industrial em meio aos ventos do nacionalismo e desenvolvimentismo, a Bahia ² pôde se levantar, com toda a sua densidade e singularidade culturais, para se abrir a um considerável fluxo internacional de informação estético-intelectuais e ainda se preparar para intervir, nacionalmente, sob o signo da modernidade e radicalidade. (RISÉRIO, 1999, p.13)

² Ressalta-se que determinados autores em seus estudos utilizam a palavra Bahia para denominar a cidade de Salvador. Uma provável explicação para isso é que durante um longo período o Estado ficou “reduzido” à cidade de Salvador, não somente por ser a capital, mas por se instituir como o centro em torno do qual giravam as principais atividades econômicas. As pessoas que moravam nas cidades do interior, inclusive, compartilhavam a mesma concepção. Quando precisavam se deslocar para a capital, comumente diziam que iam para a Bahia.

A cidade, por possuir uma matriz cultural polissêmica, ultrapassou os limites pretendidos ou mesmo imaginados, se projetando para além dos interesses financeiros e políticos. Houve, especialmente no campo das artes visuais, uma convergência de produção que juntas proporcionaram uma fase rara na cultura local. Em relação à gravura, surgia, como já assinalamos, o primeiro curso de gravura, ministrado por Poty Lazzarotto, se instituindo como um novo núcleo de ensino e difusão da referida linguagem artística. Alguns gravadores locais, Calazans Neto, Mario Cravo Junior, Juarez Paraíso, Raimundo Aguiar, Newton Silva, Jaime Hora e o próprio Poty, se empenhavam no fortalecimento da gravura como meio expressivo, desenvolvendo exposições e mostras em salões, colaborando não somente para alargar os domínios desta arte, como também para fortalecer as características que ainda hoje lhe são inerentes, como o coletivismo e a troca de experiências. Nesse mesmo momento artístico, gravadores de outras localidades brasileiras, como Oswaldo Goeldi, Marina Caran e Marcelo Grassman, e também do exterior, como Hansen Bahia, chegaram à cidade, onde, permanecendo por um breve período ou fixando residência, contribuíam para a efervescência da prática da gravura. Não podemos esquecer os artistas que, embora não sendo essencialmente gravadores, também se instalaram em Salvador desenvolvendo trabalhos significativos em gravura. A título de ilustração, podemos citar Pancetti, Carybé e Rescala.

A profusão de experiências artísticas em gravura que caracterizava a cidade de Salvador no final da década de 1950 ganhou novo ânimo com a chegada de Henrique Oswald. Seu conhecimento e domínio das técnicas de gravura vieram acrescentar ao trabalho que alguns dos artistas estavam realizando. É, nesse sentido, que Paraíso (1998, p. 10) escreve que o período mais dinâmico e produtivo da gravura baiana deu-se, até os dias atuais, na década de 1960, sendo especialmente motivado pelo desejo dos artistas de praticar novos meios de expressão, “pela existência dos cursos livres e do curso oficial de gravura, pela presença de mestres como Mário Cravo Junior, Hansen e Henrique Oswald e, naturalmente, pela concentração de tantos artistas emergentes, talentosos e predispostos às técnicas de gravura”.

Ao comentar a respeito dos vínculos estabelecidos entre Henrique Oswald e a Bahia, não se pode esquecer que seu relacionamento com a também artista plástica Jacyra Carvalho ajudou a estreitá-los. Foi uma aproximação verdadeiramente comemorada pelas pessoas que conviveram com o casal, especialmente pelo fato de serem artistas renomados e atuantes: ela, “pintora laureada e inúmeras vezes premiada na Escola de Belas Artes, presidente do diretório estudantil da mesma escola”, e ele, vencedor de “prêmios importantes: todas as medalhas em sucessivos. Salões de Belas Artes, desde a de bronze até a de ouro. Prêmios de Viagem ao País e ao Estrangeiro, como também Prêmio de Viagem à América do Norte, em concurso promovido pelo IBEU” (MONTEIRO, 2000, p. 184-211). Lena Coelho Santos e Mario Cravo Junior se referem ao casal da seguinte maneira:

Lembro-me de estar, como sempre se fazia nos intervalos das aulas, com alguns colegas na cantina da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, quando apareceram duas figuras novas, que não conhecemos e que logo chamaram a nossa atenção por serem, ambos, muito bonitos. Eles estavam sendo levados para conhecer as dependências da Escola. Eram Jacyra e Henrique Oswald, chegados do Rio de Janeiro para prestar concurso: ela candidata à cadeira de “Croquis” e ele para a de “Gravura”. [...] A presença de Jacyra e Henrique trouxe novos sopros à atmosfera super-acadêmica da Escola. Tornei-me aluna, depois admiradora e amiga, primeiro de Jacyra e, por consequência, do Henrique também. Passei a freqüentar o atelier de gravura nos finais de tarde e comecei gravura em metal. (SANTOS *apud* PIZZA, 1997, p. 158)

Henrique Oswald, que é um homem mais ou menos da minha geração, casou-se com Jacyra Oswald, uma ex-aluna e professora da Escola de Belas Artes. Ela havia saído daqui da Bahia e foi para o Rio de Janeiro. Os artistas se juntam, se movimentam, vão procurar um ninho, um nicho, aonde eles se sintam num lugar mais aprazível. [...] O artista está à cata dum útero aonde ele possa se sentir bem, e enfrentar as dificuldades da vida. Ele é testado. Se não for testado, não vai produzir, tange, na minha maneira de ver. É uma observação um pouco simplista, mas é. Jacyra queria retornar, conheceu, casou-se e quis trazer para o seu ninho da Escola de Belas Artes. [...] E trouxe-o [no caso, Henrique Oswald] para cá. (CRAVO JUNIOR, 2007)

Ambas as citações são interessantes. Mas é curioso ver como Mario Cravo Junior busca evidenciar a influência de Jacyra sobre os rumos de vida de Henrique, motivando-o diretamente na escolha da cidade de Salvador como seu território de

moradia e trabalho. De fato, o artista era uma pessoa que realizava muitas viagens, as quais lhe permitiram apreciar algumas importantes cidades do Brasil, como São Paulo e Minas Gerais, bem como outros países, a exemplo de Espanha, França e América do Norte. Todo esse trânsito foi crucialmente importante, na medida em que não somente ampliou sua visão de mundo, em virtude do contato com outras culturas, mas lhe mostrou possibilidades de lugares nos quais a sua carreira como artista poderia ser significativamente frutífera. Logo, o casamento com Jacyra, somado a outros fatores igualmente relevantes, representa uma forma bem sucedida de fixá-lo em uma determinada região, propícia tanto para a continuidade de sua profissão como para a construção de sua própria família, esta que se tornou realmente completa com o nascimento dos filhos, Thomaz Henrique, em 22 de setembro de 1953, e Francisco Henrique Oswald, em 04 de outubro de 1957 (Figura 27).



Figura 27 – Fotografia 5

Da esq. para a dir.: Thomaz, Henrique e Francisco Oswald, s/ data.
Fonte: Acervo particular de Maria Isabel Monteiro

Mas o que é interessante na colocação de Mario Cravo Junior é que ela apresenta a Escola de Belas Artes como um lugar de particular importância na vida do casal. Na realidade, a instituição se impõe como um elo entre eles, pois ambos prestaram

concurso no mesmo período: enquanto Jacyra, como citado, ingressou para a Cadeira de Desenho, Henrique, por sua vez, como será mostrado posteriormente, tornou-se professor de gravura. Disso pode-se dizer que a convivência nos domínios da Escola ajudou a fortalecer a relação do casal, sendo que através dela Jacyra e Henrique poderiam discutir questões profissionais, bem como elaborar projetos de maneira conjunta. Araújo (1990, p. 83) sublinha que Henrique Oswald, “com sua mulher Jacyra, formavam naquela época o casal mais cosmopolita da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia”. Essa concepção, que provavelmente também compartilhada por outras pessoas, estava enraizada no fato de ambos demonstrarem certo grau de intelectualidade e consciência artística, fruto das constantes idas ao exterior, especificamente à Europa, considerada centro propagador de idéias e correntes artísticas.

Indiretamente, a abordagem a respeito do encontro entre Jacyra e Henrique esclareceu os vínculos que o artista estabeleceu com a Escola de Belas Artes, o que sugere um maior aprofundamento do tema. Agora, portanto, será examinada a atuação de Henrique Oswald como professor da referida instituição, relação esta que serviu para o fortalecimento da gravura artística baiana, uma vez que este se dedicou simultaneamente à produção de obras e à formação de novos gravadores.

2.4 A MULTIPLICAÇÃO DA PRÁTICA EM GRAVURA NO CONTEXTO DA ESCOLA DE BELAS ARTES (UFBA)

Na história que Henrique Oswald construiu na cidade de Salvador delineia-se um ponto fundamental: sua atuação como docente da Escola de Belas Artes. Na realidade, sua carreira como professor, que se processou paralelamente à de artista, iniciou-se ainda na cidade do Rio de Janeiro, quando, devido ao grau de desenvolvimento técnico alcançado, substituiu seu pai, Carlos Oswald, no Liceu de Artes e Ofícios. Entretanto, é importante esclarecer que um ano antes de assumir o posto de professor na referida Oficina, Henrique Oswald já havia tido uma experiência

próxima, esta novamente propiciada pelo pai. Monteiro (2000) menciona que em janeiro de 1946, Carlos Oswald foi convidado por Tomás Santa Rosa para ministrar um curso de gravura na Fundação Getúlio Vargas, com o ordenado de Cr\$ 2.400, 00 mensais, três aulas semanais de duas horas cada.

Aceita a proposta sem hesitar e começa a organizar a oficina, desenhando as mesas, cadeiras e fornos: chega mesmo a oferecer sua prensa para que fosse possível acelerar o início dos trabalhos. Entretanto, Carlos Geyer fica encarregado de fabricar uma e Poty de comprar o material. O filho Henrique seria seu auxiliar. (MONTEIRO, 2000, p. 95)

A presença de Henrique no âmbito da Fundação Getúlio Vargas, ainda na condição de auxiliar, pode ser percebida como sendo de particular importância para que conquistasse experiência no ramo do ensino. É imperativo considerar também as relações que se estreitaram durante esse estágio, ou seja, a aproximação de Henrique com outros gravadores, sejam iniciantes, sejam renomados. Nas palavras do próprio artista: “Em 1946, eu trabalhava como assistente de meu pai, Carlos Oswald, na sala de gravura da Fundação Getúlio Vargas, em Botafogo, no Rio. Começaram a fazer gravuras ali, então, Fayga Ostrower, Tereza Nicolau, Anísio Medeiros, e uma vez, vi na sala, Carlos Bastos. Me lembro muito bem” (OSWALD, 1963, p. 07). Disso pode-se afirmar que a experiência vivenciada na Fundação Getúlio Vargas não só o tornou mais íntimo da prática da gravura, tendo a possibilidade de perceber as diferentes maneiras com que trabalhavam os demais artistas, como lhe preparou para a vida acadêmica, que se iniciou rapidamente. De acordo com Henrique Oswald,

Em 1947, substitui meu pai que se aposentava, na Oficina de Gravura do Liceu de Artes e Ofícios e encontrei Poty, já um grande gravador, Steiner e Orlando. [...] E entraram para o Liceu, virgens, Darel, Renina Katz, Cláudio Corrêa e Castro, Ester Joffilly, Misabel Pedrosa e Maria Laura Radspiller. [...] E freqüentou aquela sala, durante um ano, Marcelo Grassman. (OSWALD, 1963, p. 07)

Como Livre Docente da Escola de Belas da Universidade Federal da Bahia, Henrique assumiu a Cadeira de Gravura de Talho Doce, Água Forte e Xilografia e Catedrático Interino da mesma Cadeira de 1959/65. Paraíso (1981) afirmou precisamente que os cursos de gravura na Escola de Belas Artes a partir de 1953 constituem a mais importante referência para o estudo da implantação e desenvolvimento da produção de gravura da Bahia. “A Escola de Belas Artes”, acrescenta o mesmo autor, “motivou a concentração dos mais importantes artistas emergentes da Bahia e a técnica da xilogravura foi a preferida, e de mais destaque” (PARAÍSO, 1981, s.p.). Eis, um aspecto interessante a ser considerado: a xilogravura era, e continua sendo, uma ramificação da gravura que estabeleceu fortes vínculos com o popular, especialmente com a literatura de cordel, sendo amplamente explorada pelos cordelistas na ilustração de suas narrativas. Isso levanta questionamentos quanto aos prováveis motivos que levaram a Escola de Belas Artes, uma Instituição alicerçada nas linguagens artísticas consagradas pela cultura ocidental (pintura, escultura, entre outras), a adotar uma técnica de cunho popular. Tal questionamento também se orienta o fato de que, especificamente nesse período, o popular e erudito encontravam-se claramente dissociados. Paraíso (1981) tece algumas justificativas:

A preferência pela xilogravura se deu a várias razões: antes de tudo ao fato da xilogravura ter surgido na Bahia como uma técnica inexplorada, como uma linguagem apropriada à necessidade de expressão dos novos artistas modernos, uma vez que as técnicas tradicionais já estavam muito comprometidas com seu espírito acadêmico reinante; depois a simplicidade da técnica e o seu envolvimento artesanal. (PARAÍSO, 1981, s.p.)

À luz disso, pode-se deduzir que a inserção da xilogravura no currículo da Escola de Belas Artes se instituiu como uma forma de reaver a vitalidade e o vigor inicial que esta, em virtude de seu quadro fixo de disciplinas, aparentemente havia perdido. Deve-se considerar ainda que, tendo surgido sob o signo da novidade, a xilogravura se colocou em uma situação de oposição ao tradicionalismo acadêmico. Sobre este ponto, Paraíso declara:

A gravura é outra coisa. É outro capítulo. Porque a gravura é uma das técnicas que mais trouxe prestígio para a Escola de Belas Artes porque existia muitos pintores, mas poucos gravadores. A gravura foi assumida tecnicamente como sendo uma antítese aos hábitos técnicos acadêmicos, ao carvão francês principalmente, à pintura a óleo, ao pastel, a encáustica. Era uma coisa nova para todos nós. E depois, as tintas eram muito caras. As tintas nacionais sempre foram terríveis. Agora talvez até tenham melhorado, mas na minha época era terrível. [...] Enfim, quando surgiu, a gravura era um pedaço de madeira que custava uma besteira. [...] E o processo de você trabalhar a gravura é um processo diferente daqueles assumidos pela Academia, nas posturas de desenho à mão livre, isso e aquilo. Então, a derrota da perspectiva ou de alguns códigos acadêmicos estava ali como privilégio da própria técnica. (PARAÍSO, 2007)

Quanto ao curso de gravura, é necessário esclarecer que Henrique Oswald não representa o primeiro gravador a ocupar a referida cadeira. Na realidade, ele foi antecedido por Mário Cravo Júnior. “Com Mario Cravo”, considera Paraíso (1998, p. 12), “teve início o movimento de gravura na Bahia, com seu trabalho que se processou na Escola de Belas Artes da rua 28 de setembro. Mario Cravo domina as técnicas da gravura e o seu vanguardismo teve fortes aliados com a vinda para a Bahia de Henrique Oswald” (Figura 28).



Figura 28 – Fotografia 6

Henrique Oswald no Ateliê de Gravura, s/ data.
Fonte: Rocha (2000, p. 76)

Na época em que Henrique Oswald participou do concurso da Escola de Belas Artes, o candidato precisava elaborar duas Teses, que deveriam permitir à banca examinadora a avaliação de seus conhecimentos teóricos a respeito da linguagem que pretendia ensinar. Na verdade, as Teses representavam uma reflexão, um amadurecimento por parte do candidato, uma vez que nelas ele deveria manifestar um posicionamento específico sobre o tema e defendê-lo através de argumentações convincentes. Em seguida, o candidato era submetido a uma prova prática onde deveria mostrar a uma banca examinadora suas habilidades técnicas e didáticas. O valor desse processo, especificamente no caso de Henrique Oswald, se revelou com o tempo, já que enquanto sua Tese, intitulada “A Origem da gravura” (Figura 29), a única que ainda permanece disponível aos pesquisadores, tornou-se documento histórico, contribuindo sobremaneira para o aumento do aparato teórico a respeito da gravura artística nos domínios baianos, o caráter prático pôde ser constatado em toda sua plenitude em cada momento de sua atuação na Escola de Belas Artes. Importa-nos analisar ligeiramente o conteúdo da referida Tese.

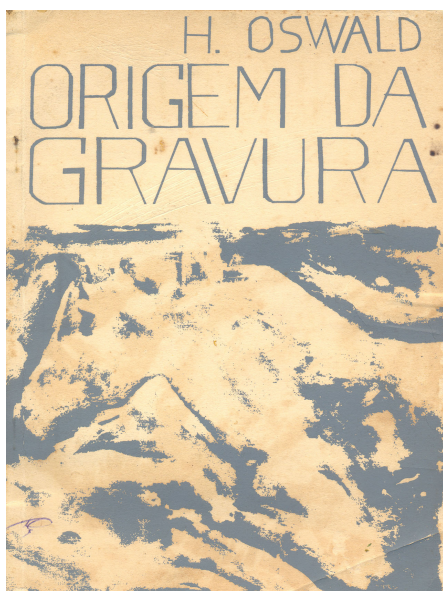


Figura 29 – Fotografia 7

Capa da Tese de Henrique Oswald, 1962.

Fonte: Acervo da família Oswald.

Fotografia: Virgínia Silva.

A publicação “A Origem da gravura”, como já referenciamos, é uma tentativa do autor em demonstrar que a gravura, dentro da história da Humanidade, foi a primeira

expressão usada pelo homem, precedendo outras formas, como o desenho, a pintura e a escultura. Com tal argumentação, o autor também buscava esclarecer a origem da arte figurativa, a qual, conseqüentemente, estaria na própria origem da gravura. O autor expressa as razões que o levaram a formular tal Tese:

A fascinante experiência de conhecer as cavernas pré-históricas, na Espanha e na França, das mais remotas do norte até os abrigos já provavelmente neolíticos da costa ibérica mediterrânea, despertou em nós, desde 1955, uma profunda curiosidade a respeito das origens da arte rupestre. [...] Alguns fatos de conhecimento geral e outros verificados pessoalmente davam-nos a certeza de que na base de toda manifestação plástica figurativa do homem estavam as gravuras. [...] Ao fazer, posteriormente, pequenos estudos isolados sobre o nascimento da representação da natureza chegávamos sempre à gravura como ponto de partida. (OSWALD, 1962, p. 01)

O estudo desenvolvido torna-se de particular importância por várias razões: primeiro, porque o autor, sendo encorajado pelas conclusões a que comumente chegam muitos autores e investigadores em seus trabalhos sobre a arte pré-histórica, examina as motivações que conduziram o reconhecimento e prestígio das demais expressões artísticas em detrimento da gravura. Segundo, porque assume, decididamente, a falibilidade dos critérios de classificação cronológica dos desenhos, pinturas e gravuras das cavernas, no intuito de provar que a gravura foi a primeira forma de expressão. E, por último, porque avalia o duvidoso critério da fauna representada nas imagens pré-históricas, levantando questionamentos contundentes acerca das interpretações que ainda hoje são difundidas. Um exemplo: “Como explicar os leões da caverna, os rinocerontes e ainda os elefantes antigos (*elephas antiquus*), amantes do clima cálido, servindo de modelo a homens dum clima glacial?” (OSWALD, 1962, p. 10). Como se pode perceber, o artista em sua Tese desenvolve um debate caloroso que envolve questões que não só dizem respeito ao campo da arte como também da ciência. É, sem dúvida, um trabalho que exprime sua preocupação em conciliar a produção material e as razões teóricas, ou seja, a prática da gravura parecia incompleta sem um estudo aprofundado de suas especificidades, no caso de sua origem e de seu papel na história das artes visuais.

Uma das características mais marcantes do professor Henrique Oswald, enfatizada especialmente por aqueles que foram seus alunos, era a combinação de talento artístico e sensibilidade humana. Embora sendo um artista reconhecido e de prestígio, ele exprimia grande preocupação em transmitir o que sabia àqueles que se interessavam pela técnica. Nesse sentido, ele era uma pessoa que não se fechava em si, mantendo o seu conhecimento fora do alcance de outros. Ele assumia com verdade sua condição de professor, cuja prática só se realiza na formação efetiva de novos profissionais. Tal aspecto é pontuado por Juarez Paraíso da seguinte maneira:

Henrique também soma esse talento extraordinário de artista à sua capacidade humana de comunicação, que é privilégio de alguns. Aí sim, essa comunicação dele milagrosa até era pela sua própria humildade. Aliás, eu nunca conheci um grande artista mesmo um verdadeiro artista que não fosse humilde e modesto. Quando ele é um pouquinho menos do que a gente espera, nesse ponto de vista de humildade, ele não é tão grande assim, pelo menos não como homem e nem como indivíduo. Então, Henrique tinha essa soma de talento extraordinário e um homem excepcional simples. (PARAÍSO, 2007)

Um dado particularmente relevante contido no depoimento refere-se à simplicidade de Henrique Oswald, um traço que favorecia sobremaneira sua prática de ensino. Ao desconsiderar seu status de artista para se valer somente de seu papel de professor, ele se colocava à disposição de seus alunos, marcando sua atuação através da acessibilidade, ou seja, não havia barreiras artificiais que o separasse daqueles que desejavam trocar informações, tirar dúvidas ou simplesmente conversar. Tavora (2007, p. 06) menciona que Henrique “orientava o curso num clima bem informal. Pequenos ensinamentos técnicos acompanhavam o diálogo amistoso que mantinha com os alunos-gravadores”. De fato, nos debates que permeavam suas aulas, citados por Paraíso, os alunos tinham total abertura para fazer seus questionamentos. Aliás, eles eram estimulados pelo próprio professor a desenvolver um pensamento crítico acerca dos temas em pauta, os quais, não raro, se desvinculavam dos conteúdos da disciplina. Sônia Castro declarou em entrevista:

Era um ateliê onde a gente trabalhava e discutia com ele [Henrique Oswald]. Conversávamos sobre o trabalho, falávamos sobre tudo. Ele não trabalhava no ateliê. Ele tocava violão e conversava muito com a gente. Mas nós vivíamos nesse mundo da gravura. [...] Ele era um homem muito culto, mas era, sobretudo, uma figura fantástica. (CASTRO, 2008)

Trata-se, sem dúvida, de uma postura pouco recorrente nas instituições de ensino da época, inclusive na Escola de Belas Artes, onde o rígido sistema de ensino levava os professores a serem extremamente formais, evitando um contato mais próximo com os alunos. As conversas, em geral, deveriam se restringir às salas de aula e girar em torno de assuntos definidos, mas dificilmente o aluno poderia se posicionar diante das colocações do professor. Aliás, Henrique Oswald aparentemente tinha certa resistência quanto à aplicação do termo “professor” dentro do atelier de gravura, talvez pelo fato dela promover a cisão entre quem ensina e quem aprende. Em sua opinião:

Quando digo meus ‘alunos’ quero indicar aquelas pessoas que fizeram gravuras nas salas e nas oficinas em que eu era chamado de professor, em que eu era às vezes conselheiro, possivelmente instrutor, e das quais, e isto sem dúvidas, era eu o tomador de conta. Embora alguns me chamassem de professor, realmente nunca o fui; não acredito em ‘professor de arte’; nunca lhes ensinei grande coisa. Ao contrário, aprendi mais com eles do que eles comigo. (OSWALD, 1963, p. 07)

A disponibilidade de Henrique Oswald sobre a qual se comentou anteriormente também podia ser constatada em sua relação com pessoas que freqüentavam o atelier, mas não pertenciam ao quadro regular de alunos da instituição. A respeito desse aspecto Emanuel Araújo (1997) escreve:

Minha insolência continuou porque, na realidade, não fiz o curso, não segui o currículo normal da Escola. O meu negócio era fazer gravura. Eu ia para a sala de gravura e me trancava lá dentro com Henrique. Não era um curso livre, mas eu usava a sala de gravura. Ele queria que eu fizesse o curso oficialmente. (ARAÚJO *et al.*, 1997, p. 34)

À luz de tal colocação, pode-se supor que Henrique Oswald tinha plena consciência de seu papel dentro da Escola de Belas Artes, onde, através das possibilidades que seu cargo lhe oferecia, poderia sensibilizar um número significativo de pessoas, despertando-lhes o interesse de trabalhar com gravura. É possível afirmar, inclusive, que esta foi uma forma encontrada para difundir a linguagem, endereçada tanto aos alunos regulares como aqueles que freqüentavam suas aulas de forma não-oficial. A propagação da gravura, nesse caso, seria o eixo principal de sua atividade docente. A declaração acima também propõe que, para o educador, bastava que o aluno manifestasse interesse pelas atividades do atelier para que tentasse integrá-lo ao máximo ao contexto.

Quanto aos métodos de ensino, Araújo (1990, s.p.) considera que Henrique Oswald “possuía uma extrema paciência quando transmitia os meandros da gravura, o manuseio do buril, o uso do rolo na madeira, ou o entintar de uma chapa de metal”. A partir dessa perspectiva, é possível construir a imagem de um professor dedicado, que se empenhava fortemente em tornar seus alunos aptos a exercer a prática da gravura. Cada etapa, algumas extremamente complexas, era cuidadosamente orientada. Era a democratização do saber, mas tendo em vista a qualidade com que este era assimilado pelos alunos. Em outro depoimento, o mesmo autor comenta sobre as instruções de Henrique quanto aos cuidados no momento da feitura:

Fico apavorado quando vejo um impressor pegar no rolo de qualquer maneira. Eu aprendi suando, sozinho, tendo só o Henrique Oswald me instruindo. Ele dizia: “O rolo tem uma intensidade quando começa e outra quando acaba”. Então você não pode voltar com a mesma intensidade de tinta aqui, tem que o rolo gire no ar para que a intensidade da cor fique por igual, e por aí vai. (ARAÚJO *et al.*, 1997, p. 63)

Um ponto sobre qual é útil insistir é que Henrique Oswald tinha grande preocupação com a manutenção dos modos, por assim dizer, tradicionais de feitura da gravura, em especial aqueles relacionados à impressão. Tal colocação é reiterada por Araújo (1997, p. 62) quando diz com toda clareza: “Lembro-me de que Henrique Oswald me ensinava a fazer gravura em metal, e mostrava como é preciso um gesto ali, para

soltar a coisa. No fundo, a gente cria na impressão”. Como tudo indica, o professor acreditava que o processo de criação não se encerrava na formulação de uma proposta original, no desenvolvimento de uma idéia, ou ainda na própria produção da matriz, como se esta já fosse a obra. A criação, longe de restringir-se a estas etapas, também abarcava a impressão das imagens gravadas, onde seria possível ao artista descobrir novos efeitos plásticos, como nuances, texturas, luzes e sombras, entre outros. Isso sugere que o professor alertava, ainda que discretamente, quanto à essencialidade do envolvimento efetivo do artista nos processos de artesanaria da gravura, evitando, assim, a terceirização do trabalho, uma prática que se tornou bastante comum na atualidade.

Mas ao lado desse aspecto de conservação dos modelos tradicionais de gravação, existia um outro que também era constantemente referenciado por Henrique Oswald em suas aulas dentro da instituição: a disciplina do gravador. Ostrower (*et al.*, 1995), que foi aluna de Henrique Oswald no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, coloca a disciplina como condição indispensável para a prática da gravura, a qual, envolvendo um processo artesanal, torna impossível a eliminação, abreviação ou substituição de suas várias etapas. A autora prossegue argumentando:

Desde a preparação das matrizes com a incisão da madeira ou no desenho e na corrosão do metal e da pedra litográfica até a preparação dos papéis e das tintas, para chegar às provas de estado, e, finalmente, a impressão da gravura em preto e branco ou em cores, esse processo é sempre lento. Ele abarca também duas inversões da imagem, que tão pouco podem ser eliminadas. É um trabalho complexo. Para ser um gravador é indispensável dominar esse processo técnico, pois ele representa o instrumento com o qual se trabalha. Em outras palavras, não pode haver um gravador aficionado, gravador de ‘domingos’, que ocasionalmente realize umas gravuras em suas horas livres. Pelas próprias imposições da técnica, o gravador está obrigado a profissionalizar-se ou, pelo menos, a dedicar-se ao trabalho durante período largos e contínuos. (OSTROWER *et al.*, 1995, p.09-10)

Não há dúvidas de que a disciplina se constitui como um elemento fundamental na dinâmica de qualquer forma de expressão, pois é através dela que o indivíduo adquire desenvolvimento técnico, podendo com isso, em alguns casos, tornar-se um

grande artista. Com a gravura não é diferente. Para alcançar bons resultados plásticos, o gravador precisa empenhar-se naquilo que faz; ter domínio de cada passagem deste complexo processo, definido pelo autor, como ritual. É uma disciplina necessária, na medida em que o gravador, em particular no estágio inicial de seu aprendizado, precisa lidar com as forças que envolvem esta arte, forças estas que, acredita-se, podem ser de dois modos: reais, como no caso da xilogravura, em que é preciso firmeza e precisão no manuseio do buril para talhar a madeira, extraindo dela as imagens que darão origem à obra, ou artificiais, a exemplo da água-forte, em que a feitura da obra ocorre essencialmente mediante a ação de certos químicos, tais como ácidos ou sais, ou seja, são as forças destes componentes e não necessariamente do gravador que imperam no desenvolvimento deste processo.

Henrique Oswald, na condição de artista extremamente envolvido com sua prática, não somente tinha consciência da importância deste fato para o aprimoramento técnico como também considerava fundamental transmiti-lo aos seus alunos, já que, mais do que formar pessoas detentoras de conhecimentos técnicos, seu interesse repousava sobre a profissionalização de futuros artistas. Araújo (*et al.*, 1997), refletindo sobre as exigências que a prática da gravura faz ao artista, declara:

Quando o artista começa, ele está envolvido com a linguagem mínima que o circunda. À medida que evolui, as coisas começam a surgir. É por essa razão que a disciplina, em gravura, é importante. Eu, por exemplo, sempre tive disciplina, coisa que aprendi com Henrique Oswald. É preciso pegar a chapa, lixá-la, passar gasolina para amolecê-la e depois, com a chapa preparada, começar o trabalho. Aí sim, concluído esse ritual, tento subverter todos os procedimentos. É preciso ter a disciplina para poder ir adiante. (ARAÚJO *et al.*, 1997, p.74)

O que o depoimento acima deixa evidente é que a disciplina se constituía como o centro de interesse de Henrique em seus momentos de ensino e que a frequência com que colocava em revelo a questão acabou influenciando positivamente a prática de seus alunos. Trata-se de um traço da atuação docente de Henrique que também foi notabilizado por Tavora (2007, p. 06), que diz que ele “era exigente com relação

ao desenvolvimento de uma consciência da técnica. "Tirar preto do preto" cobrava dos aprendizes". Tendo em vista o grau de reconhecimento e prestígio ao qual chegaram muitos dos gravadores que foram alunos de Henrique Oswald, pode-se considerar que a atenção incisiva dada à disciplina como quesito substancial na prática da gravura não foi uma iniciativa sem conseqüências. Ela, na verdade, permitiu que muitos de seus alunos perseguissem o domínio técnico, se dedicassem plenamente à pesquisa e à experimentação.

Mas há outro aspecto significativo da atuação docente de Henrique Oswald que não deve ser subvalorizado: a liberdade temática. Contrariamente à prática reinante na época, os alunos do atelier de gravura não trabalhavam a partir de temas previamente definidos, mas tinham, de certa forma, liberdade para escolher o material temático que melhor expressasse sua poética. Extremamente elucidativa para a compreensão desse aspecto é a declaração de Sônia Castro que, sendo formada pela Escola de Belas Artes, atribui seu conhecimento em gravura às aulas de Henrique Oswald:

Não existia essa preocupação com o tema no ateliê de gravura. Não tinha absolutamente nada a ver com os outros. O tema era o mero meio para se chegar ao resultado plástico. Preocupação mesmo! O que interessava mesmo era fazer gravura. Era pegar no equipamento e no material. Dominar a técnica e a temática era livre. Tanto que tinha um aluno da turma, Hélio Oliveira, que fazia um trabalho baseado no candomblé porque ele era Oba, uma figura importante nos terreiros de candomblé. Ele representou os instrumentos do candomblé. Era uma escolha dele. (CASTRO, 2008)

As palavras de Sônia Castro ratificam de maneira convincente a abertura que Henrique oferecia aos alunos no diz respeito à seleção dos motivos empregados em suas obras. Mais do que isso. Ela evidencia o vanguardismo de seus métodos de ensino, os quais não somente conferiam certa autonomia aos alunos como os estimulavam a ir em busca de referenciais próprios. Para que se perceba a verdade de tal formulação basta retomarmos o depoimento exposto, no qual consta o fato de um aluno, Hélio Oliveira, ter utilizado uma figura emblemática do culto do candomblé

como tema artístico. Ocorre que o culto do candomblé, particularmente no período analisado, era considerado uma prática marginalizada, totalmente divergente dos valores sobre os quais se assentava a sociedade. Logo, fazer alusões a este tipo de manifestação religiosa, mesmo nos domínios das artes visuais, não era apreciado, tornando-se quase inadmissível no plano acadêmico. Além disso, pelo fato de a Escola de Belas Artes, declaradamente, ter sido uma reprodução da École de Beaux-Arts de Paris, os alunos eram orientados a buscar referência nos padrões europeus. “Nada de rigidez, modelos estéticos, censura à liberdade”, como afirma Tavora (2007, p. 06). Daí o caráter de vanguardismo da iniciativa de Henrique Oswald dentro da instituição. Ele rompe parcialmente com a prática de condicionar os alunos a dar continuidade aos modelos importados para que passassem aos poucos a buscar seus próprios caminhos de expressão. A fala de Sônia Castro é, neste ponto, interessante:

Olha, o ateliê de gravura era um caso a parte da Escola de Belas Artes porque a Escola de Belas Artes era muito acadêmica. Tinha um ateliê de modelo vivo, de desenho de Alberto Valença, o ateliê de pintura de Emídio Magalhães. Como o curso [da Escola de Belas Artes], naquela época, era junto com o de Arquitetura, então tinha as disciplinas: História da arte, Perspectiva, Anatomia. Tinha uma série de disciplinas. Mas era uma Escola muito acadêmica, pois foi montada nos moldes da École de Beux Arts de Paris. Havia toda uma formalidade e não tinha absolutamente nada de moderno, nada de contemporâneo. Ninguém falava e ninguém fazia. Era um tabu se pensar em alguma coisa moderna naquela época. Era só a reprodução acadêmica da realidade. Então, o ateliê era um caso a parte. Era uma coisa que parecia nem sequer fazer parte da Escola de Belas Artes. O conteúdo, os temas, tudo era completamente diferente. (CASTRO, 2008)

Mas, embora Henrique Oswald não definisse limites precisos às escolhas de seus alunos, tinha certa preocupação em despertar seus olhares para o campo no qual agiam, ou seja, não valorizassem elementos externos em detrimento da própria peculiaridade da região. Pelo fato de ter sido uma pessoa proveniente de outro Estado, Henrique conseguia perceber com maior clareza a riqueza cultural da região, riqueza esta que possivelmente passaria despercebida aos olhos de seus alunos que, por terem nascido no Estado ou morarem nele há determinado tempo, já haviam se

acostumado com suas características, passando a se interessar pelas coisas que estavam além de sua realidade. Talvez se possa perceber uma luz mais penetrante neste aspecto quando se consulta o depoimento de Araújo (1997):

A única coisa que ele dizia era que o importante era tirar do preto, preto. O que é tirar do preto, preto? Tirar do positivo, positivo, porque você faz uma linha branca, você está apenas cortando a madeira, não está gravando. Assim, Henrique transmitia esses pequenos ensinamentos, absolutamente importantes, sempre num clima informal. Além disso, ele chamava sempre a atenção para as coisas da Bahia e também sobre as técnicas, como o trabalho com o compensado, a ponta compensada, a ponta-seca e todas as outras técnicas. (ARAÚJO, 1997, p. 35)

Essa intervenção feita por Henrique Oswald, no que diz respeito ao tema a ser trabalhado, era mais freqüente quando o aluno não conseguia expressar-se convincentemente através de suas obras. De acordo com suas palavras: “Deixava que trabalhassem livremente, que errassem livremente, que se corrigissem livremente, muitas vezes, estimulava-os e, isto sim, raramente, quando não achavam mesmo mais saída, indicava-se um possível caminho” (OSWALD, 1963, p. 07). Tal colocação torna absolutamente compreensível o relato de Juarez Paraíso: “Henrique Oswald veio de lá do Rio pra cá e era um homem notável, com eu já disse fantástico, contaminou todo mundo. E aí a gente realmente começou a trabalhar dentro da aula de Henrique, cada um procurando o seu caminho, mas sempre tendo ele como Guru” (PARAÍSO, 2007). O que pode ser dito a respeito desse comportamento de Henrique Oswald é que ele põe relevo sua compreensão quanto ao processo de aprendizagem, no qual o acerto e o erro se imbricam mutuamente na construção do conhecimento. Além disso, a fluidez com a qual se realizava o processo tornava o aluno mais apto a perceber os erros como estágios indispensáveis para o seu aprimoramento. É um comportamento cuja importância continua sendo reconhecida por aqueles que conviveram com o artista na condição de alunos, a exemplo do próprio Juarez Paraíso, que o percebe como “guru”, ou seja, aquele que teria a missão de orientar os “discípulos” para que livremente encontrassem seu caminho. Talvez, essa assistência dispensada por Henrique, que o levava a oscilar entre a liberdade e a condução, fosse uma espécie de herança de seu aprendizado com o pai, o qual muito

provavelmente lhe oferecia espaço para que se expressasse de forma autônoma, mas sem deixar de lhe mostrava as melhores maneiras de realizar o trabalho.

Não seria ilusório pensar que, para determinados alunos, Henrique Oswald tenha se instituído como principal referência artística, ou seja, a forma com que trabalhava, os temas recorrentes em suas obras, o seu domínio técnico, representariam aspectos cuidadosamente observados pelos jovens gravadores e incorporados à sua prática. Afinal de contas, tal como sugere Geiger (1997), é comum que o estudante de artes se apóie na experiência do professor, principalmente se for um professor artista, ou seja, um artista exercendo o ensino de arte, em seu pleno momento de trabalho individual. “O aluno”, continua a autora, “pode se afastar mais tarde desta influência, pode mesmo renegá-la. Isto é comum. É como o filho que renega as idéias dos pais” (GEIGER *et al.*, 1997, p. 81). Nesse sentido, as reflexões de Juarez Paraíso sobre as trocas estabelecidas entre José Maria e o professor Henrique Oswald é exemplar:

Ele [José Maria] aprendeu com Henrique Oswald essa coisa de humildade porque José Maria também já era muito humilde. Essa sabedoria do Henrique em não complicar as coisas e também o talento do Henrique, ao fazer um trabalho assim fantástico de gravura, de pintura, também se pode ver em José Maria. Isso sim que valoriza o contato positivo de uma pessoa com a outra. Essa energia, mas não o aprendizado subserviente: aprende isso, aprende aquilo. (PARAÍSO, 2007)

Ainda que se trate de um caso particular, é possível perceber a influência positiva de Henrique Oswald sobre seus alunos. Esta influência, no entanto, não estava confinada às temáticas e aos procedimentos técnicos, como se estes fossem os únicos aspectos observados pelos alunos na figura do professor. O que ficou claro a partir da colocação de Paraíso é que certas atitudes e valores de Henrique, ligados à sua personalidade, também despertavam a atenção daqueles que compartilhavam com ele a vivência no atelier de gravura. Não se quer dizer com isso que os alunos tornaram-se meras cópias de Henrique Oswald, mas pontuar que este foi fundamental tanto para a formação artística quanto humana dos novos gravadores.

Sem dúvida, muitos outros aspectos poderiam ser abordados a respeito da prática docente de Henrique Oswald, aspectos estes que não somente ofereceriam um panorama geral das atividades desenvolvidas dentro do atelier de gravura, como também ratificariam sua singularidade frente aos demais professores da instituição. Porém, os pontos levantados, embora não sendo discutidos de maneira aprofundada, são efetivamente capazes de elucidar uma parte dessa fase da vida do artista. Cabe agora demonstrar de que maneira o atelier de gravura, sob a orientação de Henrique Oswald, se constituiu como cenário para um dos pontos cruciais da história da gravura baiana.

2.4 HENRIQUE OSWALD E A ESCOLA BAIANA DE GRAVURA

O período em que Henrique Oswald atuou como professor da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia pode ser entendido como um dos mais frutíferos para a prática institucionalizada da gravura em Salvador, pois, determinados gravadores que conseguiram se consolidar no cenário artístico nacional e também internacional ou foram seus alunos ou com ele trocaram experiências valiosas no âmbito do atelier onde eram realizadas as aulas. Paraíso (1992, p. 12) comenta que os primeiros discípulos de Henrique na Escola “datam de fins dos anos 50 e começo de 60: José Maria, Hélio Oliveira, Sônia Castro, Leonardo Alencar e Juarez Paraíso, surgindo em seguida Emanuel Araújo, Edison da Luz, Gley Melo e Edízio Coelho. É quando ganha impulso definitivo a prática da gravura na Bahia”. O que deve ser pontuado, no que toca a formação destes gravadores, é que as condições particulares de produção de gravura na Escola de Belas Artes (UFBA) tiveram grande peso para o seu amadurecimento artístico, uma vez que, como será visto, os forçou a uma revisão de seus procedimentos técnicos, no sentido de assegurar a continuidade da prática. Todo esse empenho deu origem ao que por muitos foi denominado como Escola Baiana de Gravura.

Vários foram os obstáculos à volta do ensino da gravura, mas, sem dúvida, nenhum deles foi tão representativo como a ausência de materiais para o trabalho. No momento em que Henrique Oswald tornou-se professor, os efeitos da Segunda Guerra Mundial ainda podiam ser sentidos, principalmente nos preços dos produtos importados. Ao contrário do que se poderia supor, o fim da guerra não significou uma queda imediata dos preços de determinados artigos, o que os mantinham quase que inacessíveis para grande parte da população. Essa crise no comércio gerou sérias implicações para o desenvolvimento das atividades no atelier de gravura da Escola de Belas Artes, pois o metal e o cobre, elementos essenciais para a feitura de gravura em metal, não poderiam ser adquiridos com tanta facilidade. Henrique Oswald diz com toda clareza:

Quando comecei a dar aulas, em abril, substituindo o professor Mário Cravo, notei, como ele já notava, três coisas, cuja conjugação resultou num fato que julgo, agora, importante. O metal estava caríssimo, e isso induzia os gravadores a se aplicar mais à xilogravura. A madeira compensada era de mais fácil aquisição e de mais fácil manejo. Havia uma ótima prensa para gravuras em metal. [...] Parece que quem começou a sentir a força dessas circunstâncias e começou a resolvê-las foi Calazans Neto, durante orientação de Mario Cravo o ano passado. (OSWALD, 1958, p. 02-07)

Nota-se que as limitações registradas no período de atuação de Henrique também marcaram a prática do professor precedente, no caso Mario Cravo, que, com o auxílio de seus alunos, buscava alternativas que pudessem manter o atelier em funcionamento. Além disso, com o alto preço do metal, os gravadores não tiveram outra solução senão recorrer a uma técnica menos dispendiosa, cujos materiais fossem de mais fácil aquisição. Por tais razões, a técnica escolhida foi a xilogravura, que tem se efetua basicamente através da utilização de madeira e goivas. Além da acessibilidade, outros aspectos favoreceram a escolha, como possibilidade de substituição dos elementos. As goivas, por exemplo, instrumentos pontiagudos que servem para fazer as incisões na madeira, quando necessário, podem ser substituídas por facas domésticas.

A substituição de técnicas não somente levou Henrique e seus alunos a buscarem materiais de outra natureza como os fez pensar em como imprimiriam seus trabalhos, já que a prensa existente no atelier era efetivamente endereçada à feitura de gravura em metal. Logo, houve uma ressignificação da utilidade da prensa para que se tornasse adequada para a produção de xilogravura. Tal formulação é ratificada através das palavras de Henrique Oswald: “O fato é que, este ano, na sala de gravura da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, José Maria e outros faziam uma nova gravura em madeira, que eu tinha visto, apenas, em casos acidentais” (OSWALD, 1958, p. 07). Quando o gravador utiliza o termo “acidental”, ele está provavelmente se referindo ao fato dos alunos terem conseguido produzir xilogravura em uma prensa que não era teoricamente apropriada, um procedimento que somente é realizado diante de necessidades concretas. Mas esta solução, ao que parece, não foi desenvolvida por Henrique ou qualquer um de seus alunos, e sim por Calasans Neto, freqüentador do atelier de gravura na época em que Mário Cravo Junior era o orientador. O depoimento de Sônia Castro confirma esta colocação:

A técnica da xilogravura, que surgiu nessa época, inclusive de usar o compensado como matriz em vez de se usar a madeira de topo, se usava a madeira prensada, o Calasans usou muito, e nós todos usamos muito. [...] Você não podia imprimir gravura de topo em uma prensa de metal. Então a plaquinha de madeira podia ser impressa. Então, nós usamos muitas placas. [...] Essa adaptação não surgiu exatamente no atelier de gravura de Henrique Oswald, mas no atelier de Mario Cravo. (CASTRO, 2008)

Ora, Henrique Oswald (1958, p. 07) já havia afirmado que “não é segredo para nenhum gravador, evidentemente, que se pode tirar cópias de gravuras em madeira com a prensa de gravura em metal, rotativa, mas o que se desconhece é esse conjunto fatal de circunstâncias que obriga a todos os gravadores a fazer e continuar fazendo isso”. Se a substituição ou a readequação dos instrumentos de trabalhos são práticas comuns no universo da gravura, isso implica dizer que tal uso, longe de diminuir a qualidade das obras, lhe confere novos atributos plásticos. No contexto da presente discussão, Carlos Oswald (*apud* BUTI, 2002, p. 27) sustenta que “sem prensa não há gravura possível”. De fato, o gravador até pode variar seu suporte,

utilizando madeira, pedra ou metal, mas a prensa permanece sendo imprescindível para a finalização do processo. Aliás, ela é fundamental para a própria existência da prática de gravura, qualificando seus resultados como obras gráficas. É por isso, certamente, que Buti (2002, p. 12) sugere que “a gravura não é uma linguagem estagnada: novas possibilidades foram e continuam sendo incorporadas. [...] É testemunho não só de um desenvolvimento técnico, mas também sociocultural”. A partir disso, pode-se dizer que a gravura não se comporta como um conjunto fechado de regras e procedimentos com caráter aparentemente fixo a serem aprendidos e seguidos, desprezando a realidade vivida pelo artista. Pelo contrário, a prática constante ou ainda as dificuldades concretas de trabalho são capazes de induzir o gravador à experimentação, promovendo, com isso, uma renovação da linguagem.

Paraíso (1998, p.11) reconhece que os artistas baianos da década de 60, estes em sua maioria alunos de Henrique Oswald, deram uma feição especial à gravura por duas razões: o emprego do compensado e o uso inadequado da prensa de água forte. O autor prossegue:

O uso do compensado como suporte tem sido bastante significativo, devido à sua plasticidade, à fácil manipulação, de suas diversas camadas e à extraordinária composição de suas texturas. [...] Com o compensado o artista passou a realizar xilos com os mais diversos tamanhos, favorecendo a espontaneidade de execução e a liberdade de concepção. [...] O outro fator importante foi, sem dúvida, o emprego de gravura em metal. [...] O uso de uma prensa inadequada caracterizou de modo especial o tipo de xilogravura realizada pelos gravadores da década de 60, na oficina de gravura da Escola de Belas Artes, da rua 28 de setembro, rua do Tijolo, para onde convergiam todos os artistas gravadores por falta de outra prensa existente em Salvador. (PARAÍSO, 1998, p. 11)

Mesmo reconhecendo a qualidade das obras dos alunos de Henrique Oswald, alcançada, como informou o autor, através do uso inadequado da prensa de metal, não se deve perder de vista que esta era uma prática motivada pela necessidade, a qual os levava à experimentação, a lidar com as tendências que se cruzam com o acidental, causando possíveis modificações de rumo. Deve-se considerar que também houve situações que, ao objetivarem a intensificação desse tipo de prática,

levaram estes gravadores a um nível de aprimoramento técnico ainda maior. É o caso da Exposição do Belvedere da Sé, realizada em junho de 1959. Segundo Henrique Oswald (1958), a Exposição de Belvedere da Sé, que fazia parte da programação da semana de artes plásticas, foi uma iniciativa do diretório acadêmico, dirigido por Expedito Nogueira Bastos, tendo como objetivo mostrar o que os alunos, trabalhando livremente a partir dos conhecimentos adquiridos de seus professores, estavam produzindo na instituição. O autor continua:

O diretório acadêmico convidou os professores que podiam trabalhar durante as férias de julho, para que orientassem os trabalhos de suas cadeiras. Aceitamos o convite, o Prof. Emídio Magalhães, na pintura; o Prof. Mario Cravo, na escultura em madeira e metal, a Prof^a. Jacyra Oswald, no desenho e composição, o Prof. Adam Firnekaes, na colagem e aquarela, o Prof. João José Rescala, em todas as outras técnicas e eu, na gravura. [...] Trabalhou-se arduamente durante todo o mês de julho, com material adquirido por verba concedida pelo Magnífico Reitor houve uma seleção final dos trabalhos e, no dia 13 de agosto, a Exposição foi inaugurada. (OSWALD, 1958, p. 07)

O interesse em afastar qualquer interrupção ou abandono da prática de gravura no atelier da Escola de Belas Artes (UFBA) se constituiu como um fato que não pode deixar de arrastar com ele consequências bastante peculiares, especialmente para os alunos, que aprenderam a lidar com os desafios que envolvem o trabalho, buscando obstinadamente soluções práticas, bem como desenvolveram de forma coletiva o desejo renovador, ou seja, acreditaram na potencialidade da gravura, reconhecendo-a como uma forma de expressão inesgotável. Henrique Oswald (1958) apresenta uma visão mais aprofundada desse momento artístico:

Essa perseverança gerou, como era de esperar, experiências e descobertas. Talvez se pudesse dar o nome de “escola baiana de gravura” no conjunto exposto no Belvedere. Tenho ouvido opiniões importantes a este respeito. Nenhuma deixa de reconhecer o ineditismo da “escola”. (OSWALD, 1958, p.07)

Eis, aqui, ao ponto crucial desta abordagem: o surgimento da Escola Baiana de Gravura. A partir das colocações de Henrique Oswald, é possível entender a Escola

como um fenômeno indissoluvelmente ligado às limitações materiais que marcaram a prática da gravura no atelier da Escola de Belas Artes (UFBA) no final da década de 1950, as quais praticamente obrigaram os jovens gravadores a persistirem com suas atividades, apresentando diferentes formas de encarar as dificuldades que se impunham para a realização de sua arte. O sentido da Escola, portanto, está na conjunção dos esforços dos alunos de Henrique para um objetivo comum, no caso a manutenção da produção de gravura. Em outras palavras, foi a construção de uma nova consciência artística, apegada ao coletivismo, que tendia a perceber as dificuldades registradas no plano técnico não como obstáculos intransponíveis para o trabalho, mas sim como uma espécie de provocação que instigava os artistas a sentirem seus efeitos e a reagirem sobre eles. Disso pode-se dizer que a técnica representou a mola propulsora de todo esse movimento porque, ao mesmo tempo em que impôs questionamentos aos gravadores, lhes ofereceu as respostas. Riolan Coutinho (1977) tece as seguintes considerações sobre o movimento:

A origem do desenvolvimento da Gravura entre nós está ligada estreitamente a razões históricas; as técnicas tradicionais de desenho, pintura, e escultura estavam, a nosso ver, como que comprometidas com o espírito acadêmico da arte que elas expressavam, isto é, o espírito daqueles que delas se serviam. Uma nova linguagem, uma técnica ainda inexplorada, configurar-se-ia assim como um veículo ideal de libertação do novo espírito nascente e da mensagem revolucionário que as gerações futuras tinham a transmitir. (COUTINHO, *apud* LUDWIG, 1977, p. 11)

Paraíso (2002) acredita que os primeiros passos para o surgimento da chamada Escola Baiana de Gravura são um exemplo do *boom* de produção e talento que marcaria o circuito artístico local na década de 1960, percebido por ele como tempos áureos. O estopim, considera o autor, foi Mário Cravo Júnior um artista já de renome na cidade pelo poder de aglutinação de jovens talentos na experimentação de novos caminhos para a arte. “Ele fez o concurso para livre docente e arrebatou a vaga para ensinar gravura, tarefa confiada a Henrique Oswald e Hansen Bahia com sua transferência para o ensino de escultura e para o trabalho no departamento de cultura da universidade” (PARAÍSO, 2002, p. 07).

Evidentemente, Mário Cravo Junior é de particular importância para o surgimento da Escola Baiana de Gravura, uma vez que, como dito, foi nos domínios de suas aulas no atelier que Calazans Neto propôs a adaptação da prensa de gravura em metal. Contudo, não se deve negar o fato de que foi sob orientação de Henrique Oswald que o movimento realmente ganhou forças. Ele não somente estimulou a continuidade do aproveitamento da prensa de gravura em metal para a feitura de xilogravura, como tornou público os resultados dessa investida, ainda que muitos de seus alunos fossem iniciantes nesta arte. Henrique Oswald (1958, 07) diz com toda clareza: “o valor de todos os trabalhos não pode, efetivamente, ser muito alto. São alunos, alguns do primeiro ano. Em todo caso, já há muita gente boa”. Nessa linha de pensamento, é possível considerar as atuações de Mario Cravo Junior e Henrique Oswald como complementares para a formação da Escola Baiana de Gravura: enquanto o primeiro abriu espaço para a realização das experimentações técnicas, o segundo, redimensionando tais tendências, mobilizou seus alunos a romper definitivamente com a concepção da gravura enquanto linguagem inalterável para entendê-la e propagá-la como uma forma de arte passível de reinvenções.

Matsuda (1995), ao tratar das mudanças ocorridas no âmbito da Escola de Belas Artes, chama atenção para o fato de que estas foram significativamente importantes para o surgimento e o desenvolvimento da Escola Baiana de Gravura. “Os efeitos da inovação do corpo docente na década de 50”, enfatiza a autora, “são imediatamente vistos no Ensino do Desenho, da Teoria da Conservação e Restauração da Pintura, e nos cursos lecionados nos Seminários de Música”.

Destaca-se a criação do curso de Gravura em 1953, importante para a formação de um grupo de artistas denominado “Escola Baiana de Gravura”. Devido à vitalidade da renovação, possibilitou a formação de estudantes responsáveis pelo surgimento da 2ª geração de artistas modernos na Bahia. (MATSUDA, 1995, s.p.)

A autora não está longe da verdade quando afirma que os gravadores que compõem a Escola Baiana de Gravura representam a segunda geração de artistas modernos

baianos, pois foi precisamente nesse período que o modernismo se consolidou no campo da arte nacional, trazendo consigo “um olhar para o futuro, um desejo de ruptura, inovação e experimentação” (GONÇALVES, 2007, p. 23). Decididamente, esse grupo de gravadores dialogava com os ideais modernistas porque, além de utilizarem uma forma de expressão que rompia com o uso de técnicas tradicionais, tais como a pintura e a escultura, atualizando, desse modo, a produção artística brasileira, buscavam a própria renovação de seus valores estéticos, ainda que esta busca não fosse orientada por necessidades artísticas, mas por determinações externas.

A tensão entre esses artistas e o movimento modernista também pode ser constada através do plano temático. Gonçalves (2007) observa no modernismo uma nostalgia do passado, um olhar para as raízes culturais que marcaram o processo de formação histórica da nação. “Parece ser um processo utópico, isto é, a procura do resgate do sentido histórico da sociedade local, com a atualização da linguagem” (GONÇALVES, 2007, p. 25). Tal característica de cunho modernista marcou profundamente a produção artística dos gravadores da década de 1960, sendo claramente percebida nas obras de Calasans Neto, Hélio Oliveira, Sônia Castro, Leonardo Alencar, Hilda Oliveira, Duda, entre outros. Nesse sentido, as considerações de Paraíso (1998) a respeito do trabalho deste grupo de artistas são exemplares:

Calasans Neto utiliza uma trama abstrata de texturas que desperta a imaginação do perceptor para intrigantes paisagens figurativas. As cabras, as velas e as baleias são as fases figurativas mais importantes do artista. [...] Hélio Oliveira tem como tema os presentes dos orixás, “os Pejís”. Hélio era um assobá do candomblé Axé do Ogunjá. Em suas naturezas mortas transparece o seu caráter místico e simbólico. [...] Dentro de uma temática social, Sônia Castro aborda o drama da solidão, do abandono e da tristeza dos seres humanos. [...] As atividades de Leonardo Alencar como gravador datam de 1960. Seu trabalho abrange temas diversos, tendo se dedicado, durante muitos anos à realização de gravuras focalizando o homem e o mar. [...] Hilda Oliveira compõe com temas sociais extraídos de sua própria vivência na sua terra natal, envolvendo sempre os trabalhadores do campo, das casas de farinha, os pescadores e, destacadamente, as rendeiras. [...] Com predominância de temas regionais e com um toque ingênuo, Duda compõe no conjunto de sua obra um interminável mosaico. (PARAÍSO, 1998, p. 12-15)

Embora tenha sido fruto de necessidades concretas de trabalho, o movimento que se processou dentro da Escola de Belas Artes, que culminou na Escola Baiana de Gravura e, conseqüentemente, na renovação do panorama artístico local, se aproxima em muitos aspectos dos movimentos que proliferaram em várias localidades do país, a partir do final da década de 1940, os quais se encontravam fortemente influenciados pelo emergente interesse em difundir a prática da gravura artística no Brasil. Na verdade, tal aproximação foi sugerida por Sônia Castro, que fez parte da Escola Baiana de Gravura:

Eu acho que na década de 1960 é que aconteceu em São Paulo e no Rio de Janeiro movimentos mais fortes ligados a gravura. Rubem Gerchman, Vergara e outros artistas famosíssimos e importantes, que eu não estou me lembrando agora, começaram a supervalorizar o trabalho de gravura. E aconteceu aqui também. Eu me lembro que eu ainda era estudante quando fui para um Congresso em Recife dos estudantes de artes de todas as universidades do Brasil. Parece brincadeira, mas existiu isso. Tinham alguns gravadores, desenhistas nesse grupo que vieram de fora. Começou no Rio Grande do Sul, São Paulo, os clubes de gravura começaram a explodir no Brasil todo e na Bahia também. Aqui, a gente pode dizer que ninguém marcou a data certa: "Hoje vou começar a fazer um Clube de Gravura". Mas alguma coisa, historicamente, estava no ar e aqui também se sentindo. Por sorte, tinha chegado Henrique Oswald, que veio fazer concurso, foi a figura que deu o sentido novo ao trabalho de arte, especialmente a gravura. (CASTRO, 2008)

Como se percebe, os Clubes de Gravura constituem, na visão da gravadora, uma espécie de modelo que, apesar de não ter sido reproduzido no Estado da Bahia, serviu indiretamente de referência para o trabalho realizado no âmbito da Escola de Belas Artes. Se retomarmos alguns aspectos que envolviam a existência dos Clubes, veremos que o entendimento da Escola Baiana de Gravura como uma de suas ramificações não é incoerente. Os Clubes, como já dissemos, eram definidos pelo seu caráter integrador, ou seja, seus participantes não somente compartilhavam espaços e instrumentos de trabalho, como tempo e ideais. Na Escola Baiana de Gravura, esse mesmo comportamento também podia ser identificado na vivência dos gravadores. Como se não bastasse o fato destas pessoas constituírem uma turma de alunos, estando, desse modo, sujeitas a dividir ambiente e instrumentos de trabalho,

as carências materiais, que pontuamos anteriormente, contribuíram sobremaneira para a infiltração da idéia de coletivismo no interior do atelier de gravura. O depoimento de Juarez Paraíso, nesse caso, é pontual: “A gente somava centavo por centavo, comprava uma folha [de papel] grande e repartia, dividia. A tinta e a prensa tinham na Escola. E aí fazíamos nossa gravura. Então, isso fascinou muita gente” (PARAÍSO, 2007).

A existência de uma única prensa para a produção de gravura em metal também deve ser vista como um ponto que colaborou para que o atelier se transformasse em um verdadeiro centro de trabalho coletivo para a produção e o estudo da gravura, bem como para a intensificação da troca de idéias. Mas a ligação dos gravadores que participaram da Escola Baiana de Gravura com o atelier da Escola de Belas Artes não foi, a nosso modo de ver, interrompida com a conclusão do curso. Cremos que a inexistência de outras prensas nos domínios da cidade de Salvador tenha motivado estes artistas a continuar freqüentando a sala de gravura para imprimir seus trabalhos.

Até agora se focalizou a prática docente de Henrique Oswald e o papel de grande destaque que desempenhou na criação e no desenvolvimento da Escola Baiana de Gravura, cuja importância não deve, em hipótese alguma, ser desconsiderada nos estudos sobre a gravura artística local. Mas esses aspectos, longe de resumirem a vida docente do artista, constituem apenas uma parcela de tudo o que fez e representou dentro da Escola de Belas Artes. Em virtude disso, torna-se vital demonstrar de que modo Henrique colaborou para a elaboração da proposta intitulada Reforma Universitária, que, fundamentalmente, visava uma mudança radical nos métodos tradicionais de ensino da instituição.

2.4.2 INFERÊNCIAS DE HENRIQUE OSWALD NA PROPOSTA DE REFORMA INSTITUCIONAL

A atuação de Henrique Oswald no atelier de gravura da Escola de Belas Artes se fez coincidentemente em um período de significativas transformações no ensino superior brasileiro, transformações estas que surgiram como consequência direta de um grande movimento, objetivado por estudantes de várias localidades do país, apoiados por professores e outros profissionais da área, que tinha como principal objetivo a renovação curricular das unidades de ensino médio e universitário. A artista Sônia Castro, ex-aluna da Escola de Belas Artes e participante ativa do movimento, explica as motivações da proposta no âmbito da instituição:

Por volta de 1962, coube a alguns estudantes da Escola de Belas Artes, preocupados com o fato de que a separação física e administrativa do curso de Arquitetura (que conseguiu autonomia administrativa e nova sede) dos outros cursos de arte, pintura, gravura e escultura, poderia acarretar, a reformulação do programa daquela escola no que diz respeito às relações do currículo com a realidade profissional e cultural e a perda do vigor dos debates sobre a arte contemporânea. (CASTRO, 2004, p. 86)

Como se pode perceber uma das preocupações dos alunos era a influência do rompimento entre o curso de Arquitetura e a Escola de Belas Artes sobre sua formação profissional, o qual, seguramente, reduziu suas possibilidades de interação no mercado de trabalho. Mas, ao lado desse aspecto, existe outro que merece ser considerado: o enfraquecimento dos debates acerca da arte contemporânea. Muito provavelmente, as discussões ocorridas dentro das disciplinas que compunham o curso de Arquitetura ofereceriam maior abertura para temas da atualidade, o que não ocorreria da mesma forma nos demais cursos, cujos debates girariam em torno da história e das técnicas das linguagens de que se ocupam. Sem o curso de Arquitetura, o curso de Belas Artes passou a ser dirigido “à formação de artistas plásticos nos moldes tradicionais de uma escola acadêmica sobre a influência das escolas francesas do início do século XX” (CASTRO, 2004, p. 87). Diante dessa

realidade, a integração dos alunos tinha a finalidade de ampliar o quadro de disciplinas do curso de Belas Artes, composto fundamentalmente por pintura de modelos vivos e desenho, através da ramificação desta segunda linguagem, que passaria abranger desenho de móveis, decoração e desenho de propaganda. Mais do que desvincular as artes aplicadas e decorativas daquelas consideradas academicistas, portanto, a proposta tendia tornar novamente os alunos aptos para ingressar no mercado de trabalho. Castro (2004) nos oferece a seguinte informação:

Para realizar o projeto do novo curso, aqueles estudantes, apoiados por Lina Bardi, no Museu de Arte Moderna, por Hans Joachim Koellreutter, compositor, musicólogo, professor, diretor dos Seminários Livres de Música da UFBA; e por Henrique Oswald, professor, pintor e gravador carioca, recém chegado à Bahia para ensinar gravura na escola, planejam a estrutura de uma moderna escola de design. (CASTRO, 2004, p. 87)

Chegamos ao ponto central deste debate: o suporte dado por Henrique Oswald à proposta de reforma curricular. Temos destacado a singularidade da postura do professor dentro da instituição, que buscava estimular o diálogo e a livre iniciativa de seus alunos. Talvez, essa característica, que se tornava um aspecto de diferenciação em relação aos demais docentes da época, tenha sido o fator preponderante para que os alunos integrados ao movimento solicitassem sua colaboração. A inferência de Henrique Oswald se fez principalmente no desenvolvimento do projeto que seria apresentado na assembléia, organizada para definir os rumos da mudança. O depoimento de Sônia Castro é, nesse sentido, esclarecedor:

O primeiro projeto que nós fizemos não tinha muita condição de fazer eram muito jovens, foi elaborado por Koellreutter que era o diretor do Seminário de Música, que veio pra Bahia um grande maestro que nos ajudou a fazer esse projeto, quem também ajudou a fazer esse projeto foi Lina [Bo] Bardi que era diretora do Museu de Arte Moderna, nós estávamos cercados das pessoas mais importantes e Henrique Oswald que foi efetivamente quem nos deu a maior força e o maior apoio para fazer esse projeto. (CASTRO, 2008)

A necessidade de propagar as idéias de mudança fez com que os estudantes buscassem mecanismos que as colocassem ao alcance de todos. Isso os levou a confeccionar um panfleto que, resumindo as intenções do movimento, “foi distribuído nas escolas de Arte e nas escadarias da Reitoria em noite de concerto” (CASTRO, 2004, p. 87). Seu conteúdo dizia o seguinte:

Colegas – A nossa Universidade está em vias de uma transformação radical. O ensino tradicional na base da alienação artística não mais corresponde às necessidades culturais do nosso país. E nós, estudantes de Belas Artes, não podemos permanecer indiferentes ao movimento de reforma empreendido por nossos colegas de várias universidades brasileiras. Precisamos corresponder às exigências da nossa realidade. Precisamos estudar os nossos problemas e necessidades, e juntos procurar solucioná-los. Essa é a nossa oportunidade, não a desperdicemos. (CASTRO, 2004, p. 88)

É aqui que se registra a participação de outro gravador. Estamos nos referindo a Calazans Neto. Por trabalhar na empresa de publicidade “Artes Gráficas”, ele foi acionado por Lina Bo Bardi para realizar a impressão do material de apoio. Apesar do clima de entusiasmo, do empenho dos estudantes e do apoio de vários professores, a proposta de renovação curricular foi “drasticamente repelida pela política reacionária vigente e rechaçado pelo poder, dentro da Universidade Federal” (CASTRO, 2004, p. 88). Mas, contrariamente ao que se possa imaginar, as idéias sobre as quais se assentavam o movimento reformador não foi abandonado em definitivo. Em 1991, o curso de desenho industrial foi implantado na Escola de Belas Artes durante a gestão da professora Márcia Magno. Como informa Paraíso (1996, p. 20), graças ao empenho e vontade política de Márcia Magno, “foram projetados e implantados os cursos de Desenho industrial – Programação Visual e o Superior de Decoração, cursos desejados há décadas, renovando e atualizando a Escola de Belas Artes, em termos de Nordeste e Brasil”.

Não obstante à sua atuação nos domínios da Escola de Belas Artes, Henrique Oswald apresentava uma produção notável, efetivamente capaz de entusiasmar seus alunos na feitura de seus trabalhos, já que lhes mostrava novas possibilidades

técnicas e também temáticas. Essa produção, por se alimentar de temáticas diversificadas, manifestava simultaneamente a versatilidade do artista e a intensidade de seu envolvimento com a realidade que o cercava, de onde extraía conteúdos que, ainda na contemporaneidade, são vitais. Nessa perspectiva, consideramos fundamental uma abordagem sobre o universo conceitual da obra de Henrique Oswald, no sentido de esclarecer os temas que o fascinavam e, ao mesmo tempo, o preocupavam, temas estes também recorrentes na produção de seus contemporâneos. Nesse caso, cabe também, aqui, uma aproximação da produção de Henrique Oswald com outros artistas, através da qual possam ser evidenciadas similitudes e divergências.

3 O UNIVERSO ARTÍSTICO DE HENRIQUE OSWALD

Temos destacado o papel desempenhado pela arte na vida de Henrique Oswald e as diferentes linguagens que lhe serviram como meio de expressão, a exemplo da literatura, do desenho e da pintura. Enfatizamos também que nenhuma dessas linguagens foi tão significativa para o artista como a gravura, a qual, impregnando sua prática desde a permanência no Rio de Janeiro, o acompanhou nas situações que se desenvolveram na Bahia. Esse profundo envolvimento foi o que levou Henrique a um amadurecimento artístico ininterrupto, cujas etapas podem ser facilmente identificáveis quando analisamos sua produção.

Neste capítulo, buscamos descortinar o universo artístico de Henrique Oswald, ocupando-nos inicialmente de suas reflexões sobre o processo criativo. Dando continuidade ao nosso debate, tecemos algumas considerações a respeito de seu amadurecimento artístico e das prováveis relações de sua obra com o expressionista e outras tendências. Encerramos esta seção com uma análise pormenorizada de cada uma das obras às quais tivemos acesso.

3.1 A ARTE, A GRAVURA E O PROCESSO CRIATIVO NA CONCEPÇÃO DE HENRIQUE OSWALD

O processo criativo pode ser considerado, assim como o estilo, o específico que diferencia e qualifica o artista. Cada indivíduo possui sua forma própria de conceber sua arte, de materializar suas percepções, sua personalidade e as coisas que lhe provocam inquietações. Os processos não somente definem o objeto artístico, uma vez que este se torna seu resultado final, como também a relação do artista com a própria arte. No caso de Henrique Oswald, a criação, se afastando um pouco das abordagens mais simplistas, que confinam a idéia de criação à mera inspiração,

assumia um caráter lúdico, muito próximo da dinâmica que se estabelece entre a criança e seus objetos de diversão. Henrique Oswald explica o seu processo criativo nos seguintes termos:

Sem a menor dúvida, a Arte começa sendo um brinquedo. [...] O brinquedo torna-se Arte quando carrega a marca, o mundo interior, a expressão de quem brinca. A ciência pura também começa sendo um brinquedo. Newton brincava de pensar. Pensar era o passatempo de Einstein. Pintar era o passatempo de Van Gogh, que morreu de tanto brincar, de pintar em lugar de trabalhar para sobreviver. (OSWALD, 1964, s.p.)

Ao aproximar a arte do jogo, da brincadeira, Henrique Oswald nos mostra que o espírito lúdico pode ser efetivamente responsável pela criação artística, marcando profundamente as obras que dela se originam. Esse pensamento, que, segundo Harold Osborne (1968, p. 274), vem sendo cultivado desde Platão, nos permite argumentar que as produções realizadas pelo artista, tanto no campo da gravura como no das demais linguagens de que se utilizava, podem, eventualmente, servir como exemplos significativos do nascimento da arte através da ludicidade.

Para Alice Brill (1988), o senso lúdico surge no próprio processo criativo: “de um lado, na intenção de realizar uma obra, em sua primeira idéia e, do outro, no jogo de forças e de equilíbrio que constitui este processo e que solicita um esforço supremo por parte do artista, envolvendo toda a sua personalidade” (BRILL, 1988, p.181). De fato, é possível constatar substratos lúdicos em cada etapa do processo de criação de uma obra artística. No caso da gravura, por exemplo, eles começam a ser revelados já no momento da idealização da obra, quando o gravador, recorrendo à sua capacidade imaginativa, pré-visualiza os possíveis resultados de seu trabalho. Esse seria, absolutamente, o impulso para o jogo. Nesse estágio, são definidos os recursos necessários para a efetivação da idéia, como as ferramentas, as técnicas e os materiais, estes últimos sendo os que recebem maior influência do fator lúdico. Explica-se: quando o artista se propõe a fazer uma xilogravura, ele primeiramente avalia as condições da madeira na qual a matriz será efetuada, buscando conhecer sua textura, seus veios, suas tramas. Essa avaliação não é gratuita. Pelo contrário, é

determinada pelo conhecimento que o gravador possui sobre a estreita relação entre as características da matéria e o resultado final, ou seja, ele sabe que qualquer desvio na superfície da madeira tem forças suficientes para transformar e reconfigurar a proposta inicial. Podemos perceber o lúdico, portanto, em dois momentos fundamentais do processo artístico: no ato de avaliação do material e na feitura da matriz. Vale ressaltar que a atividade do fator lúdico é mais intensa nesse segundo momento. Retomando o exemplo da xilogravura, verificamos que o artista precisa manipular a goiva com força e precisão, dando golpes e contra golpes na madeira, para criar os sulcos que para dar vida às formas que supostamente havia imaginado antes de iniciar tal processo. Por vezes, no entanto, o excesso de força faz com que o resultado seja outro, diferente daquele desejado. É precisamente esse desencontro entre a imaginação e a ação que convoca, por assim dizer, o fator lúdico. Caberá ao gravador “brincar”, “jogar” com as forças que envolvem essa passagem, buscando, através delas, alcançar uma solução conveniente.

Tudo isso nos mostra que Henrique Oswald não estava equivocado ao identificar seu processo criativo com o jogo, com a brincadeira, atribuindo ao trabalho criativo aspectos lúdicos. Afinal, a feitura de uma gravura não depende apenas dos desejos e intenções do gravador ou de seu domínio técnico, mas envolve as possibilidades reais existentes nos materiais que utiliza no trabalho, materiais estes, que como temos dito, influenciam diretamente o resultado. Em cada uma dessas etapas é possível constatar a interferência da ludicidade, pois, não raro, induz o artista a trilhar caminhos que, muitas vezes, não fazem parte do percurso imaginado. Foi o que aconteceu com a Escola Baiana de Gravura. Diante das limitações materiais, especificamente a ausência de uma prensa para xilogravura, os jovens gravadores foram forçados a buscar outras formas de dar continuidade às atividades que vinham desenvolvendo no atelier da Escola de Belas Artes (UFBA). A solução encontrada para o problema que se impunha, como dissemos, foi a utilização de uma prensa de gravura em metal para a produção de xilogravura, uma iniciativa que ofereceu ao grupo novas e inimagináveis possibilidades de expressão. Eis porque Bosi (1989) assinala:

Como o jogo, a obra de arte conhece, um momento de *invenção* que libera as potencialidades da memória, da percepção, da fantasia: é a alegria pura da descoberta, que pode suceder a buscas intensas ou sobrevir num repente de inspiração: *heureka!* E como o jogo, a invenção de novos conjuntos requer uma atenção rigorosa às leis particulares da sintaxe que correspondem ao novo imaginário a ser realizado. (BOSI, 1989, p. 16)

Como se pode perceber, a invenção também pertence aos domínios da ludicidade, constituindo o fator que pode inaugurar uma nova situação para o fazer artístico. E não estamos falando somente da invenção que se realiza no plano material, como aconteceu com os gravadores da Escola Baiana de Gravura, que alteraram a funcionalidade da prensa, mas também no plano visual, alcançada através dos elementos que condicionam e delimitam os efeitos expressivos. Em outras palavras, o gravador “inventa” novas formas, “novos conjuntos” a partir da combinação cuidadosa dos componentes que constituem a linguagem, ainda que estes sejam aparentemente inconciliáveis. A obra de Henrique Oswald, nesse caso, é exemplar. O artista tinha forte inclinação para brincar com formas, com o efeito das sombras, como o acaso da fonte da luz, enfim, para reinventar e recriar as “regras” do jogo.

Se detivermos nossa atenção na gravura “Crucificação” (s/data) (Figura 30), por exemplo, - que será analisada com maior profundidade na seção seguinte -, perceberemos que a luz não é utilizada para destacar os elementos que se encontram no primeiro plano, os quais teoricamente possuem maior importância na composição. Na verdade, ela é lançada em direção ao cenário que se encontra ao fundo e seus personagens, como se o artista pretendesse deslocar o olhar do observador para as situações paralelas que envolviam a cena principal. Assim, atribuindo ao momento da crucificação efeitos de contraluz, Henrique acabou “inventando” uma nova forma de apresentar o tema, o qual deixa de ser o centro de interesse da obra para que os pormenores à sua volta se expressem em toda sua plenitude. É claro que outros aspectos poderiam ser levados em conta nesta breve análise, mas aquilo que enfatizamos nos parece suficiente para mostrar a capacidade inventiva de Henrique Oswald em relação aos elementos que servem para dar vida à composição.

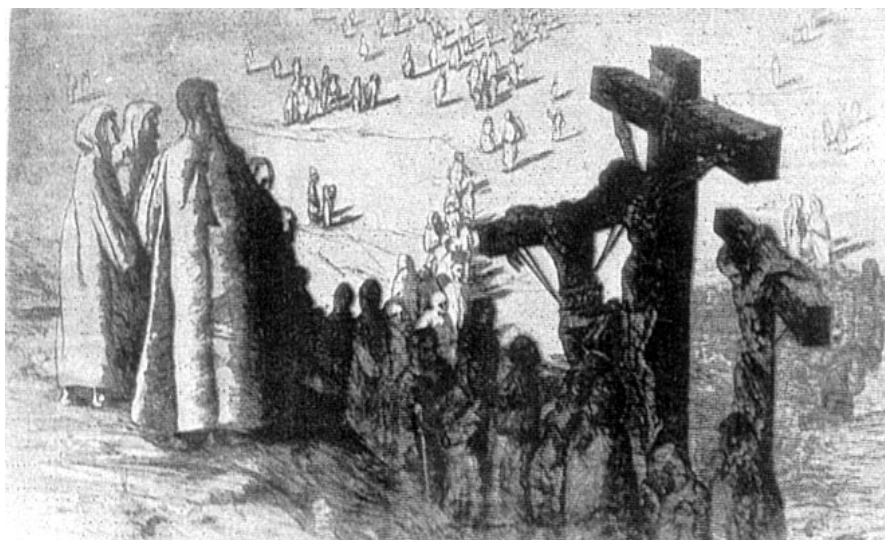


Figura 30 - Henrique Oswald. *Crucificação*

Água-forte água-tinta, dimensões não especificadas, sem data.

Fonte: Catálogo (1966, não paginado)

Huizinga (*apud* BRILL, 1988) escreveu algo sobre o tema focalizado que devemos levar em consideração. Para o autor, o que define o jogo é o seu caráter profundamente estético: “toda criatividade nasce do senso lúdico e vive no domínio da imaginação. É através da transformação da realidade em imagens que a criança cria o seu mundo de faz-de-conta e que o homem cria os mitos, a religião, a linguagem e a arte” (HUIZINGA, *apud* BRILL, 1988, p.179). O que o autor nos propõe é que, assim como o jogo e a brincadeira, a atividade artística encontra-se intimamente ligada ao imaginário, este componente que permite tanto à criança quanto ao artista o desenvolvimento de sua criatividade que, por sua vez, conduz à transformação, à invenção e à descoberta. Dentro dessa perspectiva, a criança, ao manipular seus objetos, encontraria continuamente novas formas de percebê-los, desenvolvendo, assim, novos modos de brincadeira. O mesmo aconteceria com o artista, aqui representado pela figura do gravador, que, ao entrar em contato progressivo com sua linguagem, acabaria também visualizando novas maneiras de realizar suas obras. Considerando que “o espírito lúdico está em toda parte e pode ser evocado pelo artista, em qualquer momento, independente das circunstâncias” (BRILL, 1988, p.179), argumentamos que o artista exerce certo domínio sobre a

inferência da ludicidade no processo artístico, estando apto a determinar os momentos nos quais ela deverá se exprimir. Isso, inevitavelmente, nos traz de volta a questão da criança e do brinquedo. Tendo total comando sobre o desenvolvimento da brincadeira, a criança, até determinada idade, acaba delimitando a presença do fator lúdico de acordo com seu interesse. Ele pode surgir a partir da combinação dos brinquedos, da mudança de suas respectivas funções, da atribuição de novos valores. Enfim, é a criança e não necessariamente o brinquedo que estabelece com que nível e frequência a ludicidade ocorre durante a brincadeira.

Na visão de Henrique Oswald (1964), a arte não é um brinquedo dispensável, ou mesmo substituível, e sim vital, da mesma maneira que o amor e o alimento. “O brinquedo é uma litação necessária para o equilíbrio da vida, de uma energia supérflua que, de modo nenhum, o homem pode deixar de gastar” (OSWALD, 1964, s/p.). O que o autor nos sugere é que a arte é fundamental na existência humana, assim como o brinquedo o é para a criança. Do nosso ponto de vista, a brincadeira é um componente essencial da dinâmica da infância, responsável pelo desenvolvimento dos campos da sensibilidade e da criatividade do indivíduo. Logo, a condição de criança é assumida através do contato com os brinquedos, da prática da brincadeira. Seguindo essa linha de pensamento, a arte também ratificaria a condição humana, pois ofereceria ao homem a possibilidade de adquirir maior conhecimento de si mesmo, do mundo que o cerca e, obviamente, dos outros homens. Queremos destacar com isso a essencialidade da arte que, mais do que estar incluída no conjunto das atividades humanas, precisa ser praticada com devida constância, a fim de que o indivíduo possa alcançar “o equilíbrio da vida”. Falamos em equilíbrio porque, como sublinhou Henrique Oswald (1963), é somente através da arte que o homem dá vazão às coisas acumuladas em sua cabeça, como imagens, idéias e sonhos.

Quando chega a ter tantas coisas na cabeça a ponto delas constituírem uma carga insuportável tem, necessariamente, que libertá-las, ao mesmo modo como tem que libertar sua energia supérflua. [...] Entretanto, o homem sempre pode descarregar livremente o que tem na cabeça no jogo. E a descarga livre, que só pode ocorrer no jogo, daquilo que superlota a cabeça do homem, chama-se Arte. Vencida a batalha e estabelecida a paz, o general, ainda cheio de energia e sem mais o que fazer, pode então libertar-se de suas imagens visual no jogo a que fatal e biologicamente terá que se entregar para manter o equilíbrio de seu organismo. Estará fazendo Arte. (OSWALD, 1963, p. 07)

O que podemos verificar nas colocações do autor é que, entre todas as atividades desempenhadas pelo homem, a arte é uma das que lhe oferece possibilidades reais de libertar-se, de abrandar as inquietações que lhe povoam a mente. Dentro dessa perspectiva, a prática artística acaba se tornando uma espécie de válvula de escape que, quando acionada, proporciona estabilidade e bem estar. Henrique Oswald (1964, s.p.) pondera que “depois de despender a energia que lhe garante a sobrevivência, o homem conserva ainda uma parte que não foi utilizada, tem necessariamente, que libertá-la. Isso é o que se chama brinquedo, jogo, passatempo”. A nosso modo de ver, o autor propõe que, além da energia necessária para o desenvolvimento das atividades comuns, o homem ainda resguarda uma parcela que deve ser direcionada à arte, cuja finalidade não é exatamente assegurar sua sobrevivência, auxiliando-o na luta por alguma coisa, mas atribuir significação à sua existência. Eis, a razão para que Henrique Oswald tenha feito a seguinte consideração:

Quando o pintor pinta, um escultor esculpi, um músico compõe, um poeta escreve e um arquiteto projeta num momento de jogo, poderão sempre estar fazendo arte e muito provavelmente a estarão fazendo. Quando entram em atividade durante os momentos de luta pela vida, dificilmente se poderão expressar livremente, dificilmente farão arte. (OSWALD, 1963, p. 07)

Devemos acrescentar, no entanto, que o entendimento da necessidade da arte não é algo compartilhado por todos, já que muitas pessoas não têm a possibilidade de usufruí-la e, muito menos, praticá-la. Eis porque Henrique Oswald (1964) acredita que isso é “um problema terrível nas comunidades subdesenvolvidas”. Em tais contextos, a arte é despojada de sua essencialidade, de seu caráter igualitário, para ser

percebida como um bem destinado a poucos, especificamente às classes mais favorecidas, as quais possuem tempo e disposição para cultivá-la.

A discussão que acabamos de pôr em evidência, surgida como fruto das reflexões de Henrique Oswald, serve para mostrar que ele era um artista cuja preocupação não estava somente voltada para a feitura das obras, no caso gravuras, mas buscava compreender a complexidade que é própria do trabalho artístico. Sua visão da arte como jogo é uma prova disso. O gravador se dedicou profundamente a desvelar cada instância do processo artístico e suas relações com outras atividades humanas, como se pretendesse validar suas palavras e, ao mesmo tempo, dar sua contribuição àqueles que tencionam debruçar-se sobre a arte e seus desenvolvimentos. Agora, deteremos nossa atenção na questão do amadurecimento artístico de Henrique Oswald, buscando ressaltar as aproximações que sua arte conseguiu estabelecer com a arte de seus contemporâneos, especialmente aqueles situados no plano internacional.

3.2 UM OLHAR SOBRE A POÉTICA DE HENRIQUE OSWALD

No curso do aprimoramento artístico do gravador Henrique Oswald, registra-se um fator fundamental: suas constantes viagens ao exterior, não raro, resultantes de premiações. Através delas, estagiou no atelier de gravura de Johnny Friedlaender, em Paris, que lhe proporcionou uma abertura no trato das técnicas; realizou um curso com o pintor André Lhote, também em Paris; conheceu as pinturas rupestres das cavernas da Espanha e França, as quais tanto influenciaram suas reflexões teóricas, entre outras experiências. E o mais importante: conseguiu perceber as idéias e correntes artísticas que impregnavam as obras dos artistas dos locais que visitava. Algumas dessas tendências, a propósito, tiveram pouca repercussão no ambiente artístico brasileiro. Quanto a este ponto, Monteiro (*apud* PIZZA, 1997) ressalta:

[...] Lilico quando jovem permaneceu independente na sua visão da arte. Manteve esta linha e criatividade baseada em sua observação do mundo real até que começou a ir para a Europa. Então, voltou de lá muito diferente, entusiasmado com as novas idéias e dando rumo diferente à sua arte. Antes de ir, expôs seus trabalhos. Na volta, mostrou-se muito impressionado pelos desenhos das cavernas (de Altamira) na Espanha, comovido pelas primeiras expressões de arte que se conhece. Gostou muito de El Grecco, deixou-se penetrar do estilo daquele mestre. (MONTEIRO apud, PIZZA, 1997, p.156).

Como se pode notar, o contato de Henrique Oswald com a realidade da arte no exterior o sensibilizou de tal modo que acabou por deixar marcas indeléveis em sua produção. A fim de possamos explicitar essa influência, faremos breves correlações entre a arte gráfica do gravador com as tendências que se encontravam em voga durante suas viagens ao exterior. Tal iniciativa, por sua vez, exige que façamos algumas breves considerações a respeito das propostas estéticas dessas tendências. Começemos, portanto, pelo Expressionismo.

Amy Dempsey (2003) comunica que o Expressionismo foi um termo usado como alternativa ao pós-impressionismo, para se referir às novas tendências anti-impressionista presentes nas artes visuais que estavam se desenvolvendo em diferentes países, desde aproximadamente 1905. “Essas novas formas de arte”, acrescenta a autora, “que faziam um uso simbólico e emotivo da cor e da linha, eram, em certo sentido, uma inversão do impressionismo; em lugar de registrar uma impressão do mundo que o cercava o artista imprimia seu próprio temperamento sobre sua visão de mundo” (DEMPSEY, 2003, p. 70). Como se percebe, o expressionismo foi marcado por uma profunda ênfase às emoções subjetivas, ou seja, as obras consideradas expressionistas serviriam de meios de elevação do evento individual à condição de superindividual para, logo em seguida, reconduzi-lo ao âmbito da experiência coletiva. Dentre os grupos que deram impulso a essa corrente, Dempsey (2003) destaca a participação imensurável de dois: o Grupo de Artistas da Ponte, ou A Ponte (Die Brücke), responsável pela elaboração de uma ideologia de largo alcance, que englobava não apenas a arte, mais também a vida inteira, e o Cavaleiro Azul, cuja ideologia era a crença apaixonada e sólida na irreprimível liberdade criativa do artista para expressar sua visão pessoal, por meio de

qualquer forma que o julgasse apropriada. Apesar das notáveis divergências de pensamento, os grupos perseguiram o mesmo objetivo, no caso, a mudança de óptica nas relações entre o “eu” e o mundo, mudança esta que tenderia a transformar o sujeito e seu universo interior no ponto de partida do qual irradiariam sensações e impressões que inquietariam a representação, provocando, assim, o próprio poder expressivo da obra. “Esse novo modo de olhar e expressar as coisas”, segundo Dias (1999, p. 23), intencionado e intensificando a percepção, elegeu como “categorias essenciais à arte a ironia, o tratamento sarcástico do humano, caricaturizado em seus estigmas, a visão trágica, o grotesco”.

Se considerarmos que a estética expressionista defende vigorosamente “a deformação dos corpos, a fragmentação, o patetismo das imagens” (DIAS, 1999), poderemos argumentar que a produção em gravura de Henrique Oswald encontra-se impregnada pelos ideais deste movimento, principalmente aquelas obras em que a realidade não é representada tal como se coloca diante do artista e sim recriada a partir de um realismo alucinatório e deformador. A obra “O Datilógrafo” (s/data) é um exemplo interessante (Figura 31).

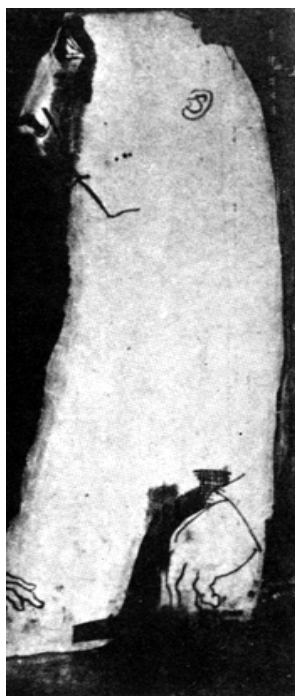


Figura 31 – Henrique Oswald. *O Datilógrafo*
Água forte, água tinta 15 X 40 cm, sem data.
Fonte: Catálogo (1966, não paginado)

Nela, o artista projeta o perfil de um homem, cujas características não são necessariamente humanas, mas próximas às de qualquer outro animal, mais precisamente de um macaco. É uma figura com aspectos que fogem aos limites das ocorrências normais, ou ainda naturais, aproximando-se, fatalmente, da idéia de caricatura. Argan (1992, p. 240), a propósito, adverte que “a deformação expressionista não é uma caricatura da realidade: é a *beleza* que, passando da dimensão do ideal para a dimensão do real, inverte seu próprio significado, torna-se fealdade, mas sempre conservando seu cunho de eleição”. Isso significa que a distorção figurativa e composicional, identificada na obra acima, é totalmente intencional, ou seja, Henrique Oswald optou por recriar a figura humana, conferindo-lhe uma estética grotesca e, ao mesmo tempo, dramática, em vez de apenas captá-la ou moldá-la segundo as leis da arte tradicional. A beleza, nesse caso, seria alcançada através de caminhos tortuosos, já que a personagem encarna a imagem mesma do feio e do disforme. Sobre a questão, Argan (1999) fez o seguinte comentário:

A poética expressionista, que, no entanto, permanece sempre fundamentalmente idealista, é a primeira poética do *feio*: o *feio*, porém, não é senão o *belo* decaído e degradado. Conserva o seu caráter *ideal*, assim como os anjos rebeldes conservam, mas sobre o signo negativo do demoníaco, seu caráter sobrenatural – a condição humana, para os expressionistas alemães, é precisamente a do anjo decaído. (ARGAN, 1992, p. 240)

Mas, ao lado da atração pela deformação, da busca pela beleza através de figuras ostensivamente feias, outros aspectos da obra em foco podem servir como pontes de aproximação entre a arte de Henrique Oswald e os princípios estéticos do expressionismo. A temática é um deles. Do nosso ponto de vista, a referida gravura é uma reação desmedida do artista contra o mundo tecnológico, o avanço das indústrias e a todas as formas de dominação que afetam a existência humana, uma argumentação que se sustenta no próprio título, “O Datilógrafo”, o qual parece

condensar poeticamente um conflito: a condição do indivíduo, enquanto livre trabalhador, frente ao mecanismo do trabalho industrial.

Como sabemos, o advento das novas tecnologias promoveu a descaracterização e a destruição do sentido do trabalho humano, despojando-o da autonomia que até então o delineava. Para adaptar-se a essa nova realidade, o homem permitiu ser condicionado, dominado, “adestrado”, mergulhando em um processo, digamos, desumanizante. O centro de interesse de Henrique Oswald, portanto, seria justamente essa metamorfose experimentada pelo indivíduo, fruto de sua incorporação ao sistema maquinal. A tensão dramática e a deformação serviriam, potencialmente, para expressar os conflitos e angústias do homem em tempos de modernização. A propósito, Dias (1999, p. 20) esclarece que uma das principais temáticas do movimento “é a relação homem x máquina, em que é vista como signo dos males da sociedade, daí decorrendo tópicos como a racionalidade em oposição ao humano, a perda da alma, a máquina e fenômeno das massas”. Se as noções de progresso tecnológico e de sociedade industrial não coincidiam com a visão da arte expressionista, a qual buscava firmar-se como revolucionária, era natural que aqueles que se encontravam motivados pelo movimento, a exemplo do próprio Henrique Oswald, tentassem exprimir através de suas obras a amargura, o desespero e a angústia decorrentes dessa nova situação social. Neste ponto, é instrutivo comentar a respeito da obra “O Grito” (1893), do artista norueguês Edvard Munch, considerada “a imagem-chave do Expressionismo” (DIAS, 1999, p. 11).

Sem pretender uma análise aprofundada da obra em questão, pontuamos que o homem sobre a ponte parece gritar desesperadamente diante de algo que se desenvolve diante de seus olhos. Esse algo, segundo nos parece, é o próprio processo de transformação do mundo do trabalho, que “não somente separou a concepção e a execução, como destruiu a sociedade, dilacerando-a em classes exploradoras e exploradas” (ARGAN, 1999, p. 241). Alegoricamente, a ponte representaria essa transição do trabalho considerado livre e criativo para o trabalho industrial, entendido como atividade alienante. Dentro dessa perspectiva, o grito

emitido incorporaria o próprio estado da consciência humana em relação à crise que se instalava à sua volta, estando carregado também de ansiedade, desilusão e de todos aqueles sentimentos depreciativos que foram intensificados com sua ocorrência. A obra, portanto, apresenta uma visão intensa e angustiante do mundo contemporâneo.

Não podemos deixar de comentar a respeito da ação deformadora que invade e se explana na obra em questão. Assim como em “O Datilógrafo”, a figura principal, apesar de apresentar características reconhecidamente humanas, também plasma certa anormalidade, que, como é nítido, se estende aos demais elementos do cenário. É uma composição temática que, pelo menos à primeira vista, não é bela aos sentidos, muito menos agradável ao entendimento. De todo modo, essa associação de imagens e formas, aparentemente, desagradáveis, que esboça um relativo descaso com os conceitos então vigentes de belo e do feio, não deixa de despertar o deleite, pois faz surgir uma obra altamente expressiva e vigorosa, que dá vazão aos sentimentos humanos negativos mais profundos.

Mesmo não querendo desconsiderar em definitivo as obras de Henrique Oswald que, surgindo de seu impulso para a expressividade tortuosa das formas, apresentam a deformação como característica vital, gostaríamos de concentrar nossa atenção naquelas que se desdobram para um horizonte, digamos, social, estabelecendo uma estreita afinidade com as propostas defendidas pelo Die Brücke, as quais falavam da reintegração da arte na vida e da ação do artista dentro da sociedade, este considerado “um gênio capaz de promover uma verdadeira conversão da humanidade através de sua arte” (GUINSBURG, 2002, p. 42). A gravura “Retirantes” (1952) (Figura 32) é uma obra que nos dá uma amostra do nível de envolvimento da polêmica social com a poética de Henrique Oswald, advogando, assim, a favor a conexão entre a arte e a sociedade.



Figura 32 – Henrique Oswald. *Retirantes*

Água forte, água tinta, dimensões não especificadas no catálogo, 1952.

Acervo: Museu Nacional de Belas Artes

Fonte: Catálogo (1966, não paginado)

Nesta gravura, o motivo temático é a situação social e política do nordeste brasileiro, na década de 1950, quando uma grande massa de pessoas de pouco poder aquisitivo se deslocou de suas cidades para os grandes centros urbanos, à procura de emprego e melhores condições de vida. Através dela, Henrique Oswald se dedicou, assim como muitos da linhagem expressionista, a uma campanha de questionamento social, buscando, com isso, a renovação da sensibilidade coletiva. Como o problema tratado não está necessariamente relacionado ao artista e sim ao contexto no qual este se encontra inserido, podemos dizer que a referida obra se distancia do plano individual para se desenvolver no coletivo, manifestando um sentimento de empatia profunda pelo ser humano e suas problemáticas. Ora, Dias (1999) já havia dito que, na estética expressionista, “o individual cede em favor de uma concepção de Homem como entidade universal”, o que justifica o fato de Henrique Oswald ter se utilizado de sua arte para exprimir seu posicionamento diante da realidade, denunciando os problemas que a envolviam.

Não podemos deixar de comentar a respeito do apego de Henrique Oswald às composições abstratas, outro aspecto que reafirma seu espírito expressionista. Lynton (2000), tomando como referência a arte pictórica, sustenta que a única inovação verdadeira que o expressionismo moderno apresentou foi a descoberta de que composições abstratas podem ser tão efetivas, pelo menos, quanto aos quadros temáticos. “Descobriu-se que o tema, tendo servido como veículo para gestos expressivos, [...] podia ser inteiramente abandonado. O poder expressivo de cores e formas, de pinceladas e textura, de tamanho e escalada, eram demonstravelmente suficientes” (LYNTON, 2000, p. 27). Mas o abstracionismo não ficou confinado a arte pictórica expressionista, como se a busca pela independência em relação aos meios e à expressão por mediação da cor, da forma, da linha e da própria bidimensionalidade fosse um ideal seguido apenas por seus praticantes. Pelo contrário, os gravadores também deixaram parcialmente as formas figurativas para caminhar rumo à abstração, cientes de que poderiam eliminar o espectro concreto para corporificar o conteúdo da obra em formas, digamos, imateriais. Seguindo esta tendência, Henrique Oswald também dedicou uma parcela de sua produção em gravura para tratar do fator abstrato, trabalhando para reduzir ao mínimo a vida das formas concretas. Tanto empenho em romper com os limites da representação figurativa serviu para colocar o gravador de encontro com as propostas de artistas, como Munch, Kirchner e Schiele, os quais, parafraseando Nolde (1999, p. 158), também lutavam pela libertação das formas antigas, “pela criação de formas novas, infinitamente, variadas”.

É possível identificar, nas obras de Henrique Oswald, a influência de outras tendências artísticas que, embora surgidas em um momento posterior ao expressionismo, se desenvolveram à luz das mesmas inquietações. Vejamos, por exemplo, o caso da Arte Bruta. Dempsey (2003) nos ensina que Arte Bruta foi o termo criado, em 1945, pelo artista e escritor francês Jean Dubuffet para descrever a coleção que montou de pinturas, desenhos e esculturas feitos por pessoas sem treinamento em arte - crianças, visionários, médiuns, gente sem instrução, prisionais, doentes mentais -, as quais, acreditava, estariam a salvo dos efeitos mortais da

formação acadêmica e das convenções sociais e, portanto, livres para criar obras de verdadeira expressividade. A mesma autora prossegue:

O termo arte bruta também costuma ser empregado para descrever a arte de próprio Dubuffet. Este foi influenciado pela descoberta das pinturas na caverna de Lascaux em 1940 e pelos grafitos anônimos nos muros de Paris, registrado em fotos de Brassai (1899-1984), ambos os quais contribuíram para sua crença no impulso primordial do homem de observar e criar, bem como para seu vocabulário visual e pessoal. Ele objetivava uma arte em estado bruto, livre de amarras, ao mesmo tempo farsesca, satírica, crua e absurda. (DEMPSEY, 2003, p. 174-175)

Na produção gráfica de Henrique Oswald, é relativamente fácil ver a influência da Arte Bruta, tanto em termos de forma como em termos de temática. Prova disso é a obra “Abstrata” (Figura 33). Os traços fortes e fragmentados, que percorrem o espaço, hoje, amarelado do papel, em nada lembram o trabalho de um experiente gravador que, através de sucessivas mordeduras provocadas pela corrosão do ácido, busca explorar ao máximo as possibilidades expressivas que os meios técnicos da gravura oferecem. Lembra, sim, o resultado de uma experimentação feita por alguém com pouca afinidade com a linguagem, que desconhece seus recursos e suas possibilidades de combinação. Essa oposição formal entre a referida gravura e a arte, por assim dizer, convencional é o que coloca a produção de Henrique em diálogo com a Arte Bruta. Não é um diálogo forçado, pois é visível a preocupação do gravador em subverter conceitos preconcebidos sobre a arte, tornando a pura invenção um elemento de alta importância no processo criativo. Um dado curioso é que Henrique, tal como o artista Jean Dubuffet, também teve contato com as imagens pré-históricas registradas nas cavernas de Lascaux, na França, adentrando, assim, num mundo que, para muitos, representa um dos últimos refúgios da arte em seu estado bruto. Essa experiência, a nosso ver, não deve ser descartada como determinante para que o gravador se identificasse com os ideais e, sobretudo, a estética da Arte Bruta.

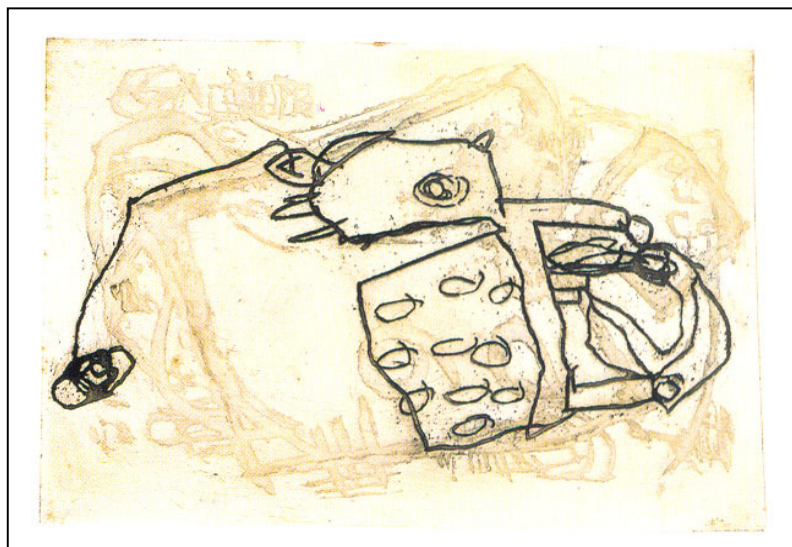


Figura 33 – Henrique Oswald. Abstrata
Água-tinta e relevo, 21 X 28 cm. 1941/1950.
Fonte: Catálogo Mostra Rio de Gravura. (1999, p 102).

Aspectos relacionados à Arte Existencial também se pronunciam em determinadas gravuras de Henrique Oswald. De acordo com Dempsey (2003), o existencialismo, filosofia mais popular do pós-guerra na Europa continental, tinha uma visão focada no isolamento do homem no mundo, sem sistemas morais ou religiosos preexistentes que lhe dessem apoio e o guiassem. Por um lado, vê-se forçado a tomar uma consciência de sua solidão e do vazio e absurdo da existência; por outro, tem a liberdade de definir a si mesmo, de reinventar-se por meio de cada ação que pratica. E continua:

A linguagem do existencialismo – autenticidade, angústia, alienação, absurdo, náusea, transformação, metamorfose, ansiedade, liberdade - tornou-se a linguagem da crítica de arte, à medida que os escritores transpunham para as palavras a experiência de confrontar suas criações. [...] O que deu a estes artistas [chamados existencialistas] um sabor especial existencial não foi o estilo, mas o estado de espírito quanto às obras de arte. (DEMPSEY, 2003, p. 176)

Nota-se, que a linha de pensamento seguida pelos artistas denominados existencialistas tem uma ligação muito estreita com aquela que orientou o trabalho dos expressionistas, ou seja, ambas caminhariam em direção ao ser humano, desbravando seus conflitos internos e suas experiências dilacerantes. Isso vem, de certo modo, reforçar a idéia de que o existencialismo se faz presente na produção gráfica de Henrique Oswald, este que, pelo fato de ser notadamente expressionista, tinha uma empatia natural pelas aflições da existência humana. Vejamos o caso da gravura “Retirantes” (s/data), já citada. Nela, o homem é visto a partir de uma perspectiva dramática, que enfoca justamente o caráter frágil e instável de sua condição dentro da sociedade e sua passividade diante dos problemas que nela emergem. A solidão, como propunham os existencialistas, é um sentimento que brota dessas obras, mesmo naquela em que o sofrimento é sentido e enfrentado coletivamente. Há também a constante luta do homem, não somente para garantir sua sobrevivência, mas para encontrar o próprio sentido de sua existência. Como se vê, as idéias existencialistas conseguem se solidarizar com os princípios expressionistas para que, juntas, possam enriquecer os conteúdos semântico e formal das obras.

As correntes e as filosofias aqui enunciadas respondem, cada qual por seu turno e sob certa faceta, pela expressividade das gravuras de Henrique Oswald e pela aproximação destas com a arte produzida no campo artístico internacional. É possível, agora, passar à etapa da análise formal da produção gráfica do artista. Evidentemente, não contemplaremos todas as suas obras. Até porque grande parte delas se encontra confinada em acervos particulares, estando, portanto, privada do contato com o público. Sendo assim, concentraremos nossa atenção nas obras com as quais tivemos contato, o que significa que iremos reintroduzir aquelas que utilizamos para ilustrar os debates desenvolvidos nas seções precedentes.

3.2 CRUCIFICAÇÃO

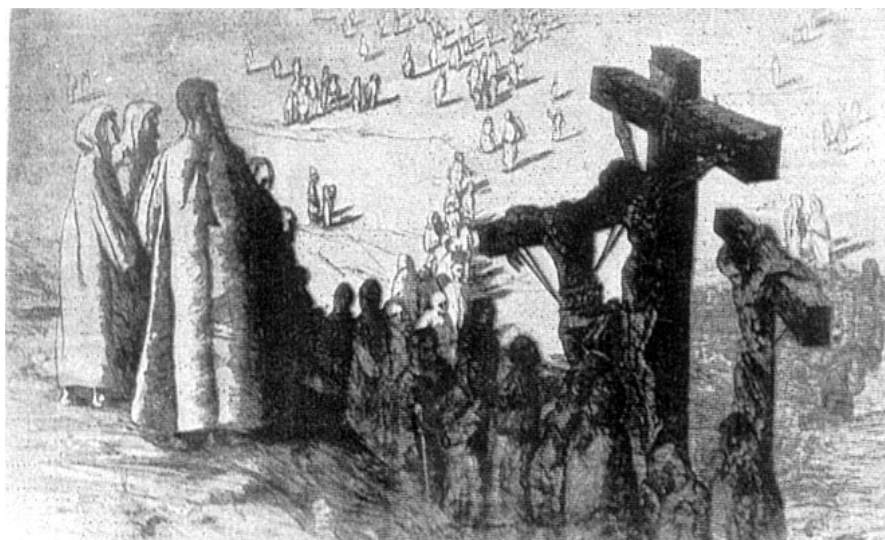


Figura 33 - Henrique Oswald. *Crucificação*
Água-forte água-tinta, dimensões não especificadas, s/ data.
Fonte: Catálogo (1966, não paginado)

A gravura intitulada “Crucificação” (Figura 33), como o próprio nome indica, trata de uma temática religiosa, mais precisamente do calvário de Cristo. De sua composição de caráter narrativo faz parte uma grande massa de pessoas que testemunham o desfecho da condenação em um ambiente montanhoso. É um cenário tenso, estático e paralisante, conquistado através da conjugação de duas técnicas fundamentais e solidária entre si: a água-forte, recorrida comumente para a definição dos traços, e a água-tinta, aplicada na variação de escala tonal. Vários são os planos. No primeiro deles, temos um grupo de pessoas, todas anônimas, talvez, familiares, que demonstram um envolvimento mais profundo com o acontecimento. No seguinte, com certo esforço, identificamos um grupo mais numeroso de observadores que, em função dos efeitos da contraluz, acabam se misturando com o chão e a cruz. Devemos considerar ainda o fato deste grupo se encontrar mais próximo dos homens crucificados, que nos sugere um maior interesse e até mesmo curiosidade pelo desenvolvimento da situação. São as pessoas crucificadas que ocupam o terceiro plano. Embora a ausência da luz não nos permita reconhecer de imediato a direção

para a qual estas figuras se encontram efetivamente voltadas, um olhar mais atento acaba constatando que seu posicionamento favorece a visão daqueles personagens situados no primeiro plano, isso significa que o fruidor da obra teria total acesso aos detalhes do corpo e até mesmo da expressão do rosto dos crucificados, caso estas zonas fossem privilegiadas pela luminosidade. Nos demais planos, que completam a idéia de uma paisagem evocativa de vales e montanhas, temos várias outras pessoas em dispersão, aparentemente desinteressadas pelo fato. É uma composição que, em virtude da precisão do ângulo a partir do qual o artista construiu a perspectiva, sugere um enquadramento fotográfico, que confere à obra a condição de um corte de cena, ou melhor, de um instantâneo.

A grande incidência da luz, responsável por provocar sombras altamente definidas, parece ser a luz do meio dia, aquela que, de tão intensa, acaba colocando limites à nossa visão. As linhas inquietantes atuam lado a lado com a luz, fazendo com que algumas formas se dissolvam em zonas de cinza, determinado, assim, o desaparecimento da ordenação tradicional. Mas o que é interessante é que essa luz, longe de ser empregada para destacar os elementos que se encontram no primeiro e, sobretudo, no segundo plano, os quais teoricamente possuiriam maior importância na composição, é recorrida para pôr em relevo as personagens que se encontram ao fundo, atuando como coadjuvantes da fatídica cena, uma atitude que deixa obscurecidos os momentos finais da crucificação. É como se o artista pretendesse deslocar o olhar do observador para as situações paralelas que envolviam aquela que poderíamos chamar de cena principal. Embora haja esse jogo entre figuras em contraluz e figuras contornadas, que realça em cada um a diversidade do outro, as figuras se completam.

3.3 FEIRA DE ÁGUA DE MENINOS



Figura 34 - Henrique Oswald. *Feira de Água de Meninos*

Água-forte, água tinta 30 x 55 cm, s/ data.

Fonte: Catálogo (1966, não paginado).

Do nosso ponto de vista, a gravura “Feira de Água de Meninos” (Figura 34) pode ser considerada um dos trabalhos mais expressivos de Henrique Oswald, particularmente porque ele nos oferece uma visão panorâmica da Feira (que dá nome à obra), construindo na superfície da lâmina de cobre, uma espécie de planta baixa, onde é destacado um manto flutuante de barracas, em forma de quadrados e enfileirados horizontalmente, que parece abraçar a enseada. E o que é interessante, a integração, ou melhor, a interdependência física entre essas unidades é tão forte que fica difícil não comparar o conjunto a uma colcha de retalhos, cujas partes também são unificadas por laços de solidariedade. Sobre as tranqüilas águas do mar da Baía de Todos os Santos, encontram-se alguns saveiros, realizando, ao que parece, o transporte dos produtos comercializados na Feira. Cumpre assinalar que as curvas e contracurvas utilizadas para configurar o mar promovem um movimento em fluxos e refluxos, ritmos e tensões, que colabora para ressaltar a identidade da Feira, um ambiente em que se realizavam vários cruzamentos. Aliás, a introdução desse detalhe, que carrega de energia a paisagem, não é fortuita, uma vez que a vitalidade do referido local dependia fundamentalmente do transporte marinho, na época,

considerado o menos dispendioso. É, com efeito, uma obra que ressalta o fragmento e o dinamismo impessoal do espaço urbano.

Os efeitos expressivos podem ser atribuídos a vários elementos, desde às linhas firmes que rasgam o cobre para realizar com minúcias os pormenores da feira, exprimindo a destreza do artista e, ao mesmo tempo, o aspecto incorpóreo do lugar, à gradação das cores da qual participa basicamente o branco, o preto e, em maior escala, o cinza. O jogo de claro-escuro, recorrente em várias obras do artista, se faz presente em campos definidos e escassos, o que o impede de se constituir como uma das características mais significativas desta gravura. A luz da cena encontra-se diluída na água, gerando uma claridade que, de imediato, atrai os olhos do observador para o plano mais profundo da composição. A propósito, o encontro dos planos superior e inferior é suavizado pelo quebra-mar, também responsável por interromper a linha do horizonte.

3.4 A INFLAÇÃO



Figura 35 - Henrique Oswald. *A inflação*.

Água forte, água-tinta e ponta seca.

29 X 36,5 cm. 1944/1950.

Fonte: Laudana e Kosovitch (2000, p. 81)

Na gravura “A inflação” (Figura 35) o conteúdo formal e o iconográfico possuem um vínculo estreito e acessível à compreensão. Nela, o artista exprime sua visão sobre a realidade social que o cercava, mais precisamente sobre a questão econômica e suas variações, uma tendência que caracteriza a arte desse período, motivando artistas como Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo, Grassmann, entre outros, que, aliás, também se apropriaram das técnicas, por assim dizer, corrosivas da água-forte e da água-tinta para explorar seus temas. O olhar aqui lançado, no entanto, não pretende simplesmente reproduzir a problemática, mas mostrar todo seu impacto sobre o cidadão comum. De sua ação gráfica, surge a representação de um homem com chapéu, dominado pela emotividade a um ponto lastimável, cujo rosto encontra-se escondido entre os braços que, por estarem entrelaçados, nos permitem entrever apenas uma das mãos. O punho está fechado. Ainda assim, notamos um dos dedos

apontando involuntariamente para o jornal, o qual, a propósito, parece amparar o homem em estado de declínio. A notícia veiculada diz respeito à inflação, tema que dá título à matéria do jornal e também à gravura. Ao que parece, o homem retratado é uma personificação do impacto da inflação sobre a sociedade, transmitindo-nos, embora sem mostrar o rosto, a sensação de desespero e, ao mesmo tempo, de passividade. A composição se completa com a presença de uma pilastra que, à primeira vista, serve de apoio ao homem, talvez, o único que este possui diante da notícia citada pelo jornal. É uma obra que, identificada por uma aparente simplicidade de configuração, incorpora todo um drama socioeconômico que dá sustentação a um universo angustiado, de experiências dilacerantes. Poderíamos dizer que a desilusão é expressa com os poucos recursos: a placa de cobre, o breu, a ponta seca e o ácido.

O espaço é construído dentro de uma superfície de planos, que tendem à horizontalidade. No primeiro deles, encontramos a própria figura humana declinada sobre o jornal e com parte do corpo mergulhado na imensa escuridão que invade o campo superior da obra. Devemos mencionar que a luminosidade está limitada ao primeiro plano e que o foco principal de sua atividade é a publicação, muito embora a cabeça coberta pelo chapéu e o punho fechado também sejam contemplados. Provavelmente, o artista desejou exprimir as relações que existem entre esses três elementos: a notícia que perturba a mente, e o impacto que esta ocasiona ao mercado de trabalho, este simbolizado pela mão. Já o segundo plano, é identificado pela pilastra que ensaia uma divisão vertical da composição. Tanto o homem quanto a pilastra apresentam pesos compatíveis e, o que é mais importante, aparecem ao centro da cena, cujo plano central é o infinito. Diferente do que pudemos observar nas obras anteriormente examinadas, a presente gravura exhibe uma maior variação tonal, permitindo que matizes pastéis, como marrom, amarelo, laranja e ocre, assumam um papel de destaque.

3.5 RETIRANTES



Figura 36 – Henrique Oswald. *Retirantes*
Água forte, água tinta, dimensões não informadas, 1952.
Acervo: Museu Nacional de Belas Artes
Fonte: Catálogo (1966, não paginado).

Temos aqui uma obra que, se revestindo da condição de documento visual descritivo e realista, também se apropria de uma densidade expressiva e narrativa para ilustrar problemas sociais. Pleiteando desta vez a questão do êxodo rural, o artista compôs uma cena dominada por retirantes, organizados a pé ou inseridos em transportes improvisados e precários, tomando um caminho tortuoso, cujo destino nos é vedado conhecer. De modo geral, as figuras são colocadas anonimamente, sem traços distintivos individuais. Por isso, estas são personagens e não pessoas, não são concretamente ninguém. Abstratamente, são toda gente, o ser humano, em busca de uma vida digna.

Chama atenção o fato de um dos personagens, localizado no primeiro plano da composição, não se encontrar integrado à grande romaria. E o que é mais intrigante, seu comportamento contrapõe profundamente com a dinâmica da situação. Enquanto a grande massa de retirantes se mostra tomada pela ansiedade, num clima de profunda inquietação, a referida figura está acomodada no chão, de onde observa a movimentação com certo distanciamento. É como se ela estivesse completamente ausente do que está acontecendo e imune aos interesses que determinam esta longa marcha. Não se sabe ao certo se esta figura é uma representação de um retirante vencido pelo cansaço decorrente da caminhada ou a própria personificação do abandono, situação experimentada tanto pelas pessoas que se lançam em busca de melhores condições de vida quanto pelas coisas que vão ficando pelo caminho, a exemplo de família, casa, lembranças de infância, entre outras. O fato é que ela mantém sua individualidade, seu ar de mistério, exercendo, justamente por isso, forte fascínio sobre quem a observa.

É interessante perceber as articulações rítmicas. Por meio de traços rápidos e nervosos, o artista consegue atribuir à cena todo o aspecto conturbado que é intrínseco ao movimento do êxodo, transmitindo-nos a idéia de completo caos. Mas mesmo neste ambiente, por assim dizer, tumultuado, existe uma organização dos elementos compositivos, os quais, longe de estarem distribuídos ao acaso, se apresentam entrelaçados e com seu lugar logicamente definido. A propósito, se olharmos atentamente o conjunto como um todo, verificaremos que os retirantes, juntamente com as caminhonetes, estão compondo uma espécie de elipse unificadora, cuja origem nos escapa. Essa elipse atravessa todos os demais planos da superfície. As linhas do entorno da obra, em sua maioria onduladas são mínimas diante das massas cinzas, característica da gravura, das sombras, que surgem como uma vibração, dando a impressão de movimento que tudo abarca. Vale acrescentar que a luminosidade utilizada para emoldurar os personagens não é agressiva, buscando manter o sentido de originalidade. O brilho suave que percorre praticamente toda a superfície, além de nos oferecer um todo conveniente de luz e sombra, nos coloca diante de uma realidade angustiante.

3.6 RETIRANTES



Figura 37 – Henrique Oswald. *Retirantes*.
Água-forte, 19/100 17,5 X 23,5 cm, s/ data.
Acervo: Coleção: Mônica e George Kornis
Fonte: Catálogo (2008 p. 43).

A presente gravura também se relaciona com o mundo dos retirantes. Contudo, o que é novo, neste caso, quando comparado com o anterior, é a clareza com que a problemática é exposta. É um tema que, pelo menos aparentemente, exercia forte fascínio sobre o artista, levando-o a desejar esgotar todas as possibilidades que este oferecia. Transformados novamente em protagonistas, os retirantes são combinados numa cena dramática, realizando um suave e silencioso deslocamento, que demonstra que os sentimentos em relação à situação degradante na qual estes vivem não são menos profundos do que na gravura que analisamos a pouco. Através de linhas nervosas e imprecisas, o artista mantém o anonimato na configuração das personagens, reafirmando sua condição de esquecidos, de completamente abandonados, deixando, inclusive, que caminhem de costas para o observador. Essa

forma de perceber e tratar o trabalhador do campo também é característico das obras de Millet e Courbet, cujas obras, além de manifestarem interesses sociais bem claros, são tomadas por figuras incógnitas. Voltando à obra de Henrique, constatamos a presença de alguns instrumentos de trabalho e outros pertences, pormenores da vida cotidiana captados em sua essencialidade, que nos dão uma idéia da realidade das figuras retratadas, principalmente daquelas que se encontram nos planos iniciais. Esses instrumentos também servem para individualizá-las dentro da multidão. Não podemos deixar de mencionar as proporções exageradas com que os pés descalços e as mãos se apresentam, pois elas indicam a relação das pessoas com a terra e, por conseguinte, com o trabalho agrícola, uma impressão que se reforça através de outros elementos presentes na composição, como a enxada que é conduzida no ombro por aquele que seria último dos retirantes.

Aqui a luz também é utilizada com destreza. Aliás, a obra como um todo é tomada por uma forte radiossidade, que parece jogar com as personagens. Enquanto algumas são evidenciadas em todos os seus detalhes, outras nos oferecem uma visão apenas parcial. Há ainda aquelas que se encontram totalmente obscurecidas, envoltas por um negrume que se presta a dificultar seu reconhecimento. Nota-se, que a luz, enquanto elemento da linguagem visual, se confunde com a própria representação do fenômeno natural luz, ora sendo visível e discreta, quase fantasmagórica, ora sendo potente e constante.

3.7 LADEIRA DO PELOURINHO



Figura 38 – Henrique Oswald. S/ Título.

Água forte, água tinta, 1954.

Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes

Estamos diante de uma obra dotada de uma audácia e de uma vida desafiadoras. Sua temática é a cidade em todo o seu dinamismo, tomando como ponto de referência o antigo centro comercial de Salvador, atualmente conhecido como Centro Histórico (Pelourinho). Nessa linha de redescoberta do cotidiano, do comunal, vemos recriados e legitimados, lado a lado, sobrados remanescentes do período colonial, igrejas, caminhões, postes de iluminação, algumas pessoas em trânsito, a pé ou montadas em animais, e outras em situação de descanso. A idéia de que a rotina do ambiente retratado se fundava nas atividades comerciais se deixa perceber em vários

recônditos da composição, como nas cargas transportadas pelos animais, na concentração de veículos de grande porte e no próprio comércio informal, introduzido através da figura de uma baiana de acarajé, disposta, juntamente com seu tabuleiro e alguns clientes, ao lado da igreja perfilada. Essa atividade constante e inquieta de formas, constatada de uma extremidade a outra da composição, está efetivamente alinhada com o espírito da vida urbana, que parece preferir a agitação à instabilidade. Ao mesmo tempo, gera todo um caminho a ser percorrido visualmente.

A ênfase principal recai sobre a linha que envolve todas as formas. As linhas são sempre vigorosas, até mesmo agressivas, cortando a gravura de uma ponta a outra. A linha confere contornos uniformes e contínuos, ao mesmo tempo em que cria texturas através de sua multiplicação. A perspectiva é outro traço marcante desta gravura, deixando evidente a intenção do artista em chegar à perfeição na representação do mundo real e do homem, no plano bidimensional. Aqui, a perspectiva se mostra aérea, baseada em gradientes de claridade, saturação, nitidez, textura e de cor. Tudo isso colaborando para que a gravura assuma uma dimensão fotográfica, o enquadramento de um instantâneo. Ao tocar na questão da luz, devemos deixar registrado que ela, apesar de invadir e se expandir no interior da cena, é pontual, tendo a capacidade de selecionar aqueles pormenores da vida cotidiana que deseja transformar em protagonistas. É, neste ponto, que percebemos a solidariedade entre a perspectiva e a luz. Enquanto o primeiro recurso trabalha para que o observador tenha acesso a uma visão ampla da cena, colocando-o frente a inúmeros elementos constitutivos, o segundo, opera a favor da identificação desses elementos, convidando-o a penetrar em seu cotidiano e descobrir seus segredos.

3.8 NOTURNO



Figura 39 – Henrique Oswald. *Noturno*
Água forte, água tinta, 60 X 50 cm, sem data.
Fonte: Catálogo (1966, não paginado).

Através da gravura “Noturno” (Figura 39), Henrique Oswald penetra no universo da música, de onde faz emergir a figura de um violinista em plena atividade. O interesse do artista pelo referido tema parece-nos justificável. Dissemos, em outra parte deste estudo, que a música era uma das linguagens mais apreciadas pela família de Henrique Oswald. Prova disso eram os constantes encontros que promoviam, nos quais aqueles que possuíam determinada habilidade musical podiam mostrá-la aos demais parentes e também amigos convidados. Pessoas, como Laudônia Bombenard Gasperini (avó), Alfredo Oswald (tio), Henrique Oswald (avô), Maria Gertudres Bicalho (mãe), Maria Carlota Bicalho (tia), eram alguns do que estavam sempre a frente dos saraus. O próprio gravador tinha um envolvimento efetivo com a música, sendo um habilidoso tocador de violão e admirador de bossa-nova. Isso

explica, em parte, porque ele fez da música a matéria-prima da presente obra. Sua intenção, talvez, tenha sido a de homenageá-la, através do fragmento do real representado, relembrando o quanto esta foi importante para sua formação artística.

Voltando ao conteúdo formal, notamos que o personagem central está frontalmente posicionado, como se estivesse flutuando, e na forma como manuseia o instrumento existe certa delicadeza e tranqüilidade, além de resquícios de indeterminação. Paira sobre ele uma aura transfiguradora, influenciada pela desconstrução espacial. À primeira vista, temos a impressão de que ele se encontra só, ensaiando ou mesmo realizando uma apresentação particular. Porém, quando dispensamos um pouco mais de atenção para observá-la, descobrimos que a referida figura é apenas um recorte de uma cena maior, um concerto, muito provavelmente. Os fragmentos que se pronunciam ao seu redor, na parte inferior da obra, sugerem a presença de outros instrumentos que, por sua vez, denunciam a interação de outros músicos na cena. Ao fundo da figura central, e precisamente no campo superior da composição, reconhecemos indícios de possíveis pilastras. Tudo está tomado por uma negrura que é profunda e, ao mesmo tempo, aveludada.

A figura que se apresenta como violinista, localizada no segundo plano, é moldada pelas ações do claro-escuro e as ranhuras de luz marcam seu rosto, tornando-o tão sereno quanto seu gesto e sua expressão. Esses mesmos efeitos também afetam o instrumento que ostenta, mergulhando toda a cena numa atmosfera sombria e, por assim dizer, enigmática. Outro grande contribuinte para a ocorrência do caráter misterioso desta gravura é a precisão com que as linhas são empregadas na configuração dos elementos constitutivos e dos pormenores. Estas linhas surgem com mais força entre as massas de grande densidade de preto e cinza, onde são abertos alguns lastros de luz. A propósito, a luminosidade que consegue invadir o campo visual é totalmente comedida, possui seus pontos específicos de ação. Isso, porém, não a torna menos importante do que os demais aspectos plásticos. Pelo contrário, é dela que emana toda a dramaticidade e expressividade da obra.

3.9 JEREMIAS



Figura 40 – Henrique Oswald. *Jeremias*
Água-forte, água tinta 36 x 49 cm, s/ data.
Fonte: Catálogo (1965, não paginado).

“Jeremias” (Figura 40) é uma obra misteriosa. Desenvolvida a partir de uma superfície retangular, ela nos mostra a figura perfilada de um homem agachado em uma cena impregnada pela escuridão. O rosto envelhecido, localizado no segundo plano, e o pé esquerdo aparentemente sujo, visualizado no primeiro, são os únicos traços que se encontram à vista, já que o restante nos é vedado conhecer. As vestes, ou pelo menos parte delas, também são evidentes, complementando essa ambiência de abandono. O que é interessante nesta gravura é que a figura de Jeremias não representa somente o centro da composição. Na realidade, a proposta foi formulada para ele, uma vez que não existem outros elementos interferindo no contexto visual.

Não sabemos ao certo as razões que levaram Henrique Oswald a atribuir o nome Jeremias a esta gravura, mas é irresistível aproximá-la do Profeta Jeremias,

personagem também retratado por gravadores, a exemplo de Rembrandt. Segundo a Torá dos judeus e o Antigo Testamento dos cristãos católicos, Jeremias era extremamente envolvido com questões sociais e que acreditava que os apelos de Deus vinham através dos fenômenos da natureza. Por isso, se tornou conhecido como “profeta da chuva”. “Jeremias” personificava a figura do servo sofredor: era um homem humilde e solitário, talvez, por isso o povo pobre e lutador se sentisse tão à vontade ao seu lado. Se estabelecermos uma aproximação entre as considerações feitas sobre o Profeta Jeremias e a imagem contida na gravura de Henrique Oswald, veremos que a suposição de que o artista se inspirou no referido tema é totalmente aceitável. O homem que vemos é visivelmente sofrido. As marcas de seu rosto denotam uma vida cercada de sacrifícios e lutas, enquanto seu olhar vago tenta buscar no horizonte algo inatingível. Além disso, as roupas que cobrem seu corpo estão um tanto gastas, o que lhe coloca numa situação de desamparo ou mesmo de renúncia. Todas essas características parecem recriar a figura descrita nas páginas dos documentos religiosos, fazendo emergir, mais uma vez, na produção do artista os temas sacros, os mesmos que influenciaram a gravura “Crucificação”.

Transferindo nossa atenção para o conteúdo visual, notamos que a figura de “Jeremias” se encontra inscrita dentro de um triângulo. Dois dos vértices são facilmente perceptíveis, sendo representados pela cabeça e pela ponta do tecido. Já o terceiro, é integralmente absorvido pelo negrume, mas isso não nos impede de apreender sua presença. O sistema de horizontais e verticais não é propriamente abolido, mas o artista torna-o insignificante. Não há interesse em evidenciar as relações geométricas com todo o seu potencial, e sim atenuá-las. A luz se faz presente, e de modo especial. Ao contrário de se instituir como mero elemento da forma visual, ela se comporta como condição dela, sendo responsável por simular o volume dos objetos e alegar a existência de um espaço que os distancia. Essa mesma luz também é geradora de efeitos de sombra variados, a exemplo da esfumadura, que percorre todo o campo visual, revestindo, como uma espécie de véu, seus componentes.

3.10 FIGURAS

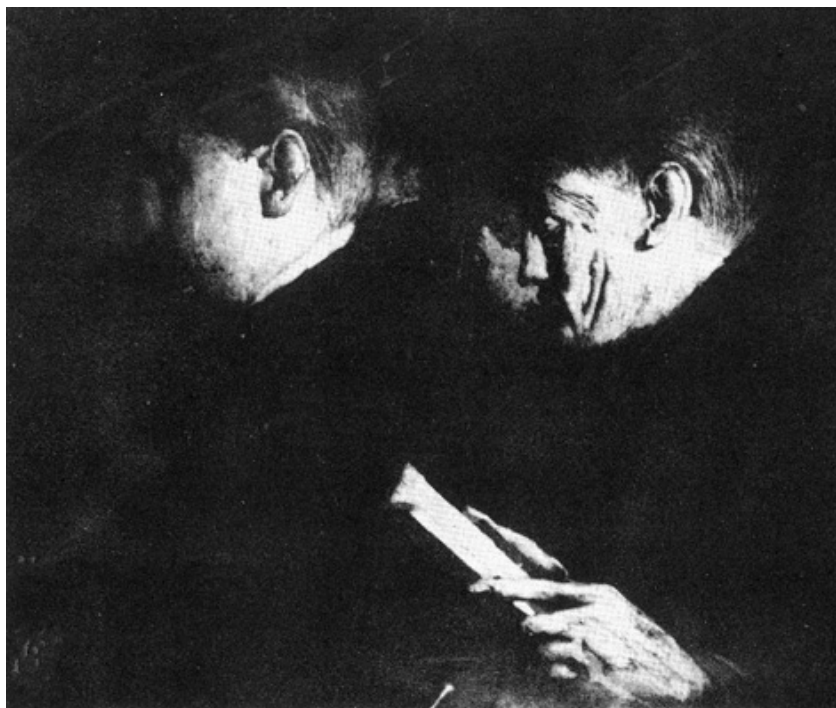


Figura 41 – Henrique Oswald. *Figuras*
Água forte, água tinta e verniz mole, 50 X 59 cm, s/ data.
Fonte: Catálogo (1966, não paginado).

Demonstrando efeitos expressivos muito próximos daqueles que visualizamos na obra anterior, inclusive, com a imersão de suas figuras num intenso negrume, a presente gravura é uma prova de que Henrique Oswald apreciava o mistério e que, justamente por isso, o trazia para dentro de sua produção gráfica. As duas personagens que protagonizam a cena se mostram de perfil e concentradas. Enquanto a figura que se encontra na parte direita da composição possui o rosto levemente inclinado para baixo, como se estivesse tentando ler o material que ostenta nas mãos, a que está situada no campo oposto parece olhar frontalmente para algo que, em virtude da escuridão que toma conta do ambiente, não é possível ser identificado. Entre essas duas figuras, e de modo muito tímido, surge o que seria uma terceira personagem, posicionada exatamente ao lado daquela que sustenta o livro. É claro que precisamos fazer certo esforço para identificá-la. De todo modo, ela

consegue se impor aos olhos. Dada à forma como estes elementos estão organizados, podemos dizer que a cena se passa em um ambiente fechado e que exige um comportamento disciplinado das pessoas, como uma igreja ou mesmo um teatro.

A luz modela e valoriza basicamente todas as partes que conseguimos identificar na obra, recusando, em determinados momentos, a utilização das linhas como definidora dos contornos. É justamente essa interferência que obstaculiza a percepção dos limites que separam o claro e o escuro e, por conseguinte, o entendimento de suas concessões. A luminosidade também contribui para a constituição de uma atmosfera sóbria e discreta, algo próximo daquela que descobrimos nos contextos a pouco citados. Tendo em mente todo esse investimento nos efeitos relacionados à luz, não poderíamos chegar a outra conclusão senão a de considerá-la como a chave de toda a expressividade da referida gravura.

3.11 ABSTRATA



Figura 43 – Henrique Oswald. *Abstrata*
Água-tinta e relevo, 21 X 28 cm. 1941/1950.
Fonte: Catálogo Mostra Rio de Gravura. (1999, p 102)

A obra intitulada “Abstrata” (Figura 43) apresenta uma composição essencialmente linear, ou seja, a linha, mais do que se instituir como o principal recurso para a resolução dos problemas plásticos que a envolvem, determina todo um sistema de auto-suficiência e expressividade, que revela a energia e o vigor do traço do artista. A linha, portanto, é o elemento formal mais importante, compelindo os olhos a contornar toda a sua extensão. O formato do desenho é horizontal e o peso maior da figura se encontra deslocado para o centro do lado direito, o que nos sugere que o olhar do observador é atraído primeiramente para as formas que se acumulam nesse campo específico da composição para só então percorrer aqueles com os quais este se relaciona. Devemos assinalar que a convivência entre a figura e o fundo é bastante integrada, justamente porque o primeiro e o segundo plano se encontram claramente definidos. Essa definição pode ser atribuída tanto às diferenciações entre as

características das linhas empregadas em cada um dos planos quanto ao registro da matéria cromática ao fundo da figura principal, a qual é identificada por cores quentes, como amarelo e ocre. Não podemos deixar de considerar que, embora as referidas cores tenham seus méritos na obtenção dos efeitos expressivos, sua presença não impede que as linhas conservem sua individualidade e, o que é mais importante, constituam o elemento primordial para a qualificação estética da obra em questão.

É possível dizer que a gravura “Abstrata” se aproxima da Arte Bruta, especialmente porque abandona a utilização de qualquer forma previamente conhecida para se estabelecer através de imagens novas e aparentemente inventadas. O interesse dos artistas considerados informais repousava precisamente sobre a criação de obras que se desvinculassem dos conteúdos ditos realistas, que superassem as formas encontradas na natureza. Essa intenção parece-nos bastante evidente na obra aqui analisada, já que os aspectos característicos da “figura” principal obstaculizam a identificação do elemento ou da cena que provavelmente lhe deu origem.

3.12 S/ TÍTULO (1)

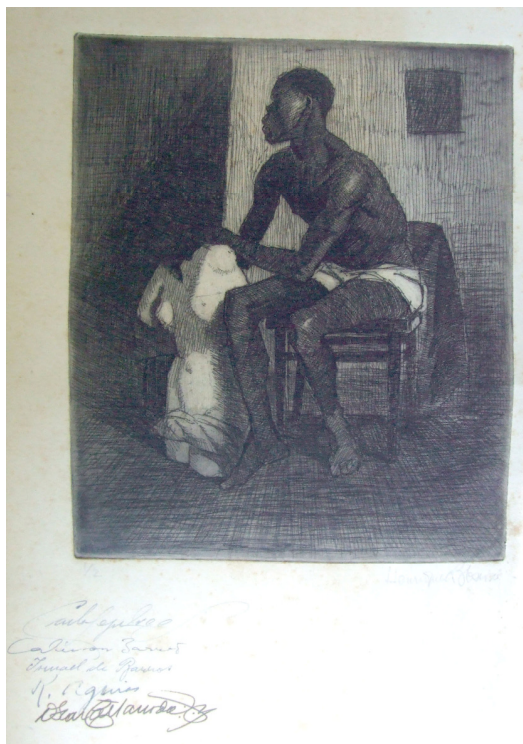


Figura 42 – Henrique Oswald. Concurso
Água-forte, água tinta 2/2 17,5 X 23,5 cm, 1962.
Fonte: Acervo da Escola de Belas Artes.
Foto: Virgínia Silva

Realizada durante o Concurso para Livre Docente da Escola de Belas Artes/UFBA, o presente trabalho é uma prova da inesgotabilidade e da atualidade das técnicas de gravura em metal, quando manipuladas pelo talento. Por se tratar de uma composição figurativa, onde os elementos encontram-se claramente definidos e ocupando o seu lugar no espaço global, não há necessidade de muitas explicações para se apreciar sua força expressiva. A figura humana sentada na cadeira de madeira, notadamente um homem negro, é o foco para o qual convergem todas as outras figuras do cenário. Pelo fato do corpo encontra-se parcialmente despido, podemos perceber o quanto sua musculatura é definida, uma consequência, talvez, da execução contínua de laboriosas tarefas. Suas mãos repousam sobre uma

escultura feita em gesso, cujas características remetem-nos a um detalhe da imagem de *Vênus de Milo*. Aliás, a presença desta escultura nos auxilia quanto à identificação do ambiente retratado. Na Escola de Belas Artes, local de realização do Concurso, existe uma das poucas reproduções autorizadas da *Vênus de Milo*, o que nos leva a crer que o artista pretendeu estabelecer certa aproximação entre o conteúdo da gravura e o contexto para o qual estava endereçada. Ainda sobre os elementos compositivos, notamos que o espaldar da cadeira encontra-se coberto por um tecido, que, numa rápida observação, parece tocar o chão. Não podemos desconsiderar a presença do pequeno e solitário quadro localizado na parede ao fundo, o qual também absorve boa parte de nossa atenção.

Mais uma vez percebemos a destreza com que o artista manipula sua restrita paleta, na qual predominam o branco, o preto e o cinza. Tal como verificamos nos demais casos, o bom equilíbrio na distribuição das cores é uma característica indelével. Enquanto na extremidade esquerda da composição, o preto e o cinza se solidarizam na definição do campo não contemplado pela luz, introduzindo, assim, a idéia de infinitude na obra. No lado oposto, o cinza predomina, assumindo novas gradações, à medida que invade o campo inferior do contexto visual. O preto, juntamente com o branco, constitui a cor básica da configuração dos elementos centrais, estes que, a propósito, parecem ter recebido do artista a mesma atenção e importância visual, muito embora suas proporções sejam diferentes. É claro que o cinza também se faz presente, sendo a cor através da qual o volume das formas se faz notar. Como se vê, as cores, sem exceção, se apresentam harmoniosamente entrelaçadas e com seu lugar definido, num jogo de contrastes que oferece aos olhos um agradável efeito.

3.13 S/ TÍTULO (2)

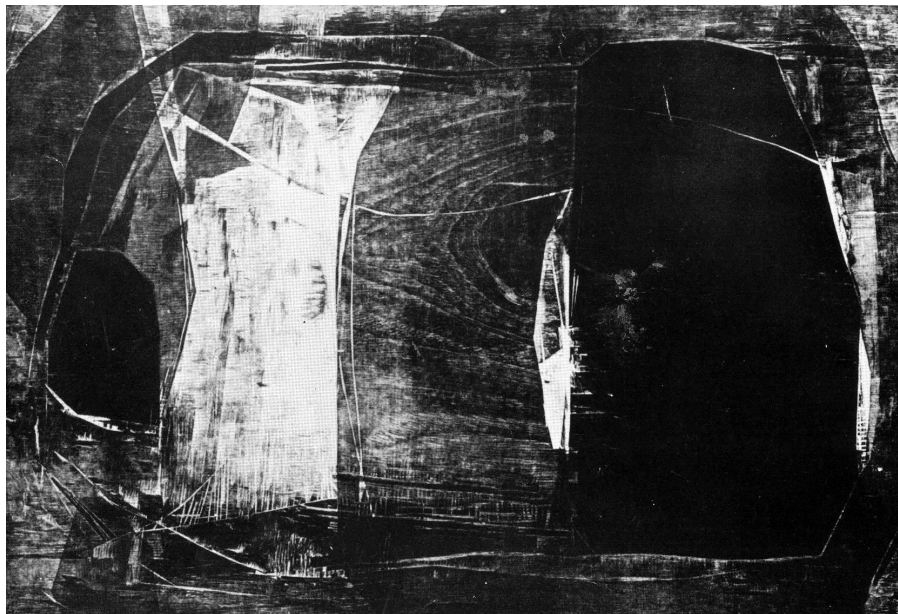


Figura 44 - Henrique Oswald. S/ Título.

Xilogravura 40 x 60 cm, s/ data.

Fonte: Catálogo (1966, não paginado)

Temos aqui uma composição de cunho abstrato, composta por linhas que formam texturas verticais e horizontais. Linhas que, na verdade, se entrecruzam, criando tramas que em muito se assemelham a de tecidos, podendo também ser comparadas a um conjunto de incisões feitas em superfícies aparentemente duras. Essa disposição peculiar das linhas, responsável pela sobreposição de planos de textura (elemento visual que prevalece nessa obra), cria formas intrigantes, como se fossem portais, que levam o observador a buscar por algo que está supostamente oculto nos focos de escuridão, os quais nos remetem à idéia de infinitude. Aliás, a própria forma retangular da obra nos leva a pensá-la como uma passagem para o infinito. É interessante constatar que, embora os rasgos de luz, presentes em toda a superfície, desempenhem um papel importante na composição, os pontos em que são empregadas as manchas escuras constituem as áreas que realmente prendem a

atenção do fruidor. E a razão disso é óbvia. São nesses pontos que o olhar se acomoda, especialmente naquele que se encontra no canto inferior direito.

A presente gravura também se vale de várias formas bidimensionais, tais como retângulos, triângulos, losangos, ovais, muitas delas apenas sugeridas, outras reveladas em toda sua plenitude. Existem ainda aquelas formas consideradas não-geométricas de caráter irregular e fortemente sinuosas. Frente a tantas superfícies diferentes, nossa vista busca compará-las entre si, agrupá-las, diferenciá-las e nessa ação inteiramente espontânea acabamos reconhecendo determinados padrões, concordâncias e repetições, marcadas pelas ações enérgicas de golpes e contra golpes das goivas, sobre a superfície da madeira. Ao invés de se dedicar à elaboração de uma obra tomada por um colorido voluptuoso, o artista prezou por uma composição fundada basicamente no preto, no branco e no cinza. São cores que transmitem um sentimento de exatidão e, sobretudo, complementaridade, nos convencendo de que uma obra pode ser esteticamente primorosa, ainda que suas formas sejam revestidas de uma configuração acromática. Nesse caso específico, a cor tornara-se dispensável ao objetivo expressivo a que se propunha o artista.

2.14 S/ TÍTULO (3)

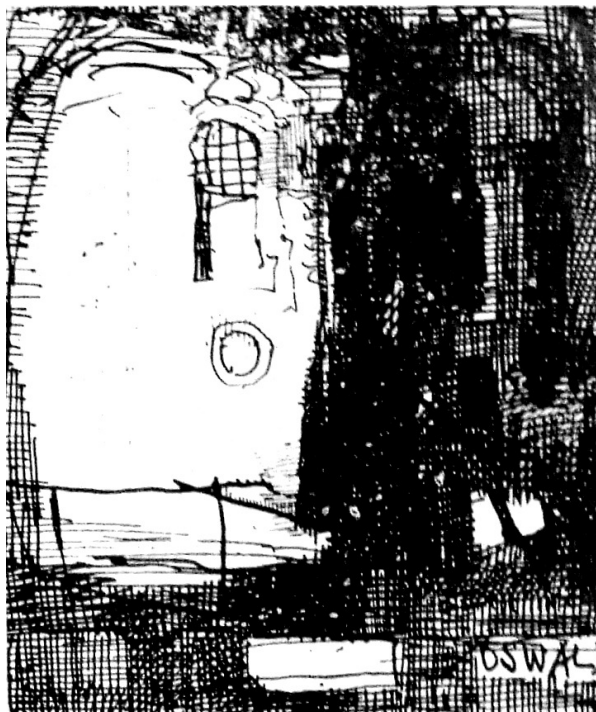


Figura 45 – Henrique Oswald. S/ Título
Água-forte e água-tinta, 30 X 40 cm, s/ data.
Fonte: Rocha (2001, p. 227).

A gravura em questão também tende ao abstracionismo, muito embora suas formas, livres das aparências cromáticas, sejam mais reconhecíveis. Na realidade, a composição é palco de uma síntese entre abstração e textura, dois elementos que estabelecem laços de solidariedade específicos que asseguram sua expressividade. O gravador complementa seu processo unido a mais um recurso, onde os traços foram elaborados sobre o relevo, formando uma trama entre o desenho e as texturas que formam o segundo plano da obra. No que tange às linhas, percebemos que estas delineiam uma trama mais espaçada e aparente do que aquela que identificamos na gravura examinada há pouco, introduzindo intervalos e contrastes que tendem a aumentar seu peso visual. Os rasgos, recorrentes em grande parte da produção gráfica de Henrique Oswald, aparecem aqui como um elemento de

possibilidade, não somente no sentido de composição, mas como parte do mistério, ao qual o artista acreditava. Além disso, o uso do preto e branco parece-nos ser muito mais racional, principalmente se levarmos em conta o modo como os planos estão definidos, desenvolvendo relações espaciais de proximidade e, ao mesmo tempo, distância.

O peso dos volumes se encontra bastante equilibrado, apesar de termos a leve impressão de que o lado direito da obra recebe a maior carga. Outro aspecto interessante a respeito da representação dos volumes é sua distribuição que, longe de causar um desconforto visual, cria uma configuração totalmente harmônica. Aqui também estão presentes algumas formas geométricas, como círculos, retângulos e, sobretudo, quadrados, estes últimos permeando sequencialmente os diversos campos da composição, confluindo para o vértice inferior direito da gravura.

3.15 S/ TÍTULO (4)

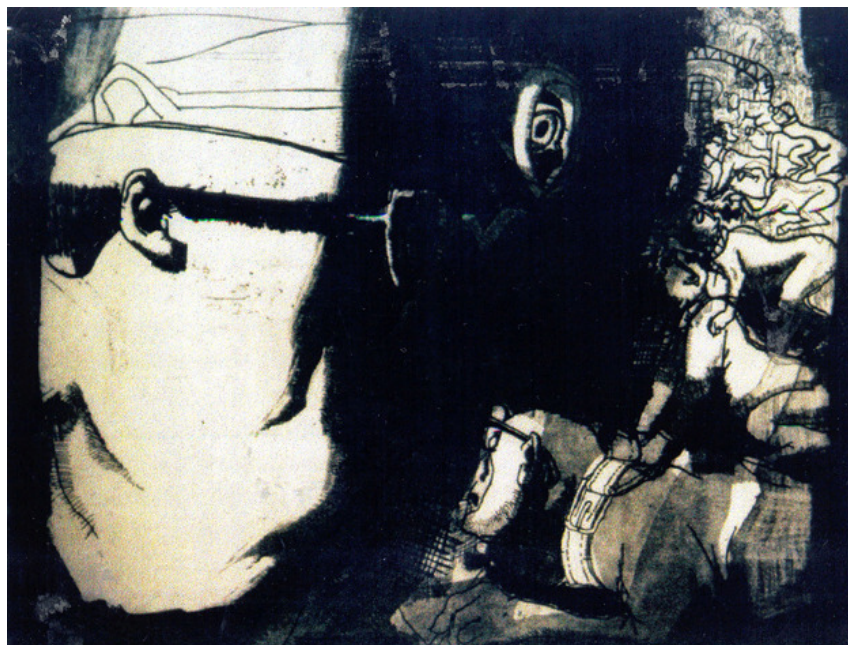


Figura 46 – Henrique Oswald S/ Título.
Água-tinta e água-forte, 30 x 40 cm, s/ data.
Fonte: Catálogo (1966, não paginado).

Eis aqui uma obra que pode ser considerada uma das mais enigmáticas já produzidas por Henrique Oswald, não necessariamente pelas figuras pouco compreensíveis das quais se utiliza, mas, sobretudo, pelo suposto diálogo que se estabelece entre elas. Em relação ao primeiro aspecto, podemos dizer que o artista buscou construir uma composição em que se organizam elementos que, pelo menos à primeira vista, não permitem um entendimento completo de seu significado, servindo efetivamente como estímulos visuais. Se examinarmos as figuras que se encontram do lado direito da obra, por exemplo, constataremos que suas características, longe de nos remeter a um ser específico, nos fazem lembrar, ora de pessoas, ora de animais, confundindo nossa percepção. Na verdade, são figuras impregnadas pelo hibridismo, o qual, às vezes, é tão acentuado que o reconhecimento da forma torna-se praticamente inviável. Obviamente, essa dificuldade de reconhecimento diminui, na medida em que

deslocamos nosso olhar para a figura presente na parte esquerda da gravura, a qual se expande verticalmente. Com certo esforço, conseguimos relacionar os traços apresentados com os traços de um homem de perfil que, apesar de não nos deixar perceber seus olhos, muito menos a direção para a qual estes estão voltados, se presta a observar as figuras reunidas na outra extremidade da composição, como se estivesse analisando-as. É interessante constatar que entre as formas que residem do lado esquerdo e direito da composição existe um espaço que é marcado pela ausência de luz. Não é uma ausência completa, pois alguns elementos se permitem evidenciar em meio ao breu. De todo modo, esses poucos campos interceptados pela luz tornam-se pouco expressivos, quando comparados com a extensão da mancha escura, a qual, a propósito, invade toda a superfície da obra, criando uma cena que coloca em evidência cada um de seus personagens e as relações que existem entre eles.

A figura humana não só observa, como também parece ser observada pelos seus objetos de interesse, dada a forma como estes estão posicionados. Essa idéia de mútua observação, no entanto, que acaba criando uma situação da qual, pelo menos aparentemente, o fruidor é excluído, não se deve unicamente a este aspecto, mas, sobretudo, ao fato das figuras, sem exceção, estarem usando óculos, este utensílio que serve essencialmente para promover uma melhor percepção daquilo que se observa. Daí a suposição de que esta observação, mais do que superficial, é analítica, pois as figuras parecem buscar umas nas outras a razão para que estejam sendo notadas. Há, nesse sentido, uma atração entre as partes, determinada pela curiosidade e pelo questionamento.

3.16 S/ TÍTULO (5)



Figura 47 – Henrique Oswald. S/ Título.
Água forte, água tinta, dimensões não informadas, s/ data.
Fonte: Acervo particular de Jacyra Oswald

Curiosamente, notamos nessa obra de Henrique Oswald formas bastante semelhantes àsquelas identificadas na gravura a pouco examinada, se valendo, inclusive, da mesma disposição espacial. Evidentemente, existem alguns pontos de diferenciação. O suposto homem de perfil, por exemplo, sofre um processo de descaracterização que acaba lhe conferindo traços que não são necessariamente humanos, como orelhas pontiagudas, que nos lembram orelhas de algum felino. Já os óculos são substituídos por algo que, à primeira vista, parece indecifrável. Somente à primeira vista, pois uma análise mais detalhada traz à luz as semelhanças que este possui com uma objetiva fotográfica.

Quando deslocamos nosso olhar para as figuras que contrapõem à forma, por assim dizer, humana, verificamos que as mudanças são muito mais acentuadas. Ao

contrário do que observamos na obra precedente, em que havia um grupo de figuras, algumas agachadas, outras debruçadas sobre o chão, ocupando praticamente toda a superfície direita da composição, a gravura em questão nos coloca diante de duas figuras que se encontram em pé, acompanhadas de outras que parecem se esconder em meio à mancha de sombra. Poderíamos dizer, inclusive, que há uma sobreposição de imagens, já que as linhas que delineiam cada um dos elementos compositivos se atravessam, se misturam, gerando novas formas. O par de figuras é mais intrigante. Seus corpos exibem traços humanos, notadamente femininos, enquanto as características de suas cabeças nos remetem a traços de animais, talvez, de um macaco. Como se vê, o hibridismo também reside nesta obra, denotando o que poderíamos chamar de uma passagem do humano para o animal. A expressão facial das figuras se constitui como outro fator de perturbação. Os olhos sobressaltados, os lábios contraídos ou ainda os dentes que parecem ranger nos transmitem a sensação de medo, o qual se confirma através do aparente abraço que as figuras ensaiam. É como se quisessem se proteger de algo. Se levarmos em conta a direção para a qual seus olhos estão direcionados, poderemos supor que a origem de seu medo está na figura humana perfilada, localizada na outra extremidade, que se presta a observá-las, ou melhor, analisá-las. É, portanto, um temor de estar sendo examinado por um olhar que, além de estranho, é inquisidor. Um olhar que impacta e, ao mesmo tempo, paralisa.

Devemos acrescentar que a luz também colabora na construção dessa tensa atmosfera entre as personagens da cena, não tanto porque as torna mais evidente do que qualquer outro elemento compositivo, separando-as em planos distintos, mas porque deixa transparecer seus sentimentos mais profundos. Ao falar da questão da luz, é interessante pontuar que sua presença estabelece certa aproximação entre as figuras, permitindo que estas tenham uma visão mais detalhada uma das outras, o que não ocorria na obra anterior, onde o distanciamento e a dificuldade de percepção eram superados pelas figuras através dos óculos.

3.17 S/ TÍTULO (6)



Figura 48 – Henrique Oswald. Detalhe.

Água forte, água tinta, dimensões não especificadas, s/data
Fonte: Catálogo (1966, não paginado).

Outra vez o fantasmagórico encontra moradia na produção de Henrique Oswald, envolvendo personagens que parecem fugir de qualquer definição. Mas, diferente do que vimos até agora, as figuras reveladas não se encontram inseridas em extremidades diferentes e, portanto, opostas. Pelo contrário, elas estão indissoluvelmente unidas, posicionadas no centro da composição, dando-nos a possibilidade de apreciá-las como um conjunto e não como partes isoladas. Essa unificação também torna mais explícitas as características que as distinguem. Podemos ver, por exemplo, que a figura debruçada sobre o chão na parte inferior da gravura se vale basicamente de traços animais, os quais se exprimem mais vigorosamente nas patas, nas orelhas e no próprio pêlo que recobre seu corpo. O rosto é relativamente difícil de determinar, já que alguns de seus pormenores,

principalmente os olhos, nos afastam da idéia isolada de um animal para nos colocar diante de feições humanas. Quando passamos a observar a figura, localizada no segundo plano, a qual se estende verticalmente, examinamos que é nela que reside o inexplicável. Formular uma definição é tarefa bastante laboriosa, sobretudo porque grande parte do que seria seu corpo encontra-se contaminado por um negrume que não é visto em nenhum outro campo da obra. Constatamos aqui a participação do elemento luz.

O que nos permite constatar presença da luz é o fato da composição ter sido consistentemente elaborada em contrastes de claro escuro. Iniciando-se na parte alta do lado esquerdo, com seqüências claras e contrastes menores, o movimento passa por todo o fundo da obra, envolvendo as duas figuras centrais. A elaboração dos valores contrastantes é mais consistente na figura, cuja forma tende à verticalidade. Nela, o claro e o escuro parecem caminhar em direções opostas, trabalhando para obscurecer e, ao mesmo tempo, evidenciar os traços que a identificam. Diante da sutil penumbra em que os elementos são mergulhados, parece quase impossível determinar onde começam os claros e onde terminam os escuros, tão infinitas e quase sempre imperceptíveis são as gradações e de tal modo se interpenetram os valores para se integrarem em transparências de caráter luminoso. A elaboração dos valores contrastantes é mais consistente na figura, cuja forma tende à verticalidade. Nela, o claro e o escuro parecem caminhar em direções opostas, trabalhando para obscurecer e, ao mesmo tempo, evidenciar os traços que a identificam.

Também é notável, na referida obra, a vitalidade das linhas. A energia que guiou a mão do artista na manipulação do buril parece ter sido transferida para a matriz da gravura, no caso, o cobre, tomando ali corpo. A transparência, a fragilidade e, sobretudo, a inconclusão são as principais características das linhas, razão pela qual vemos formas tão próximas da indefinição, sendo arrebatadas por uma força dramática.

3.18 DATILÓGRAFO

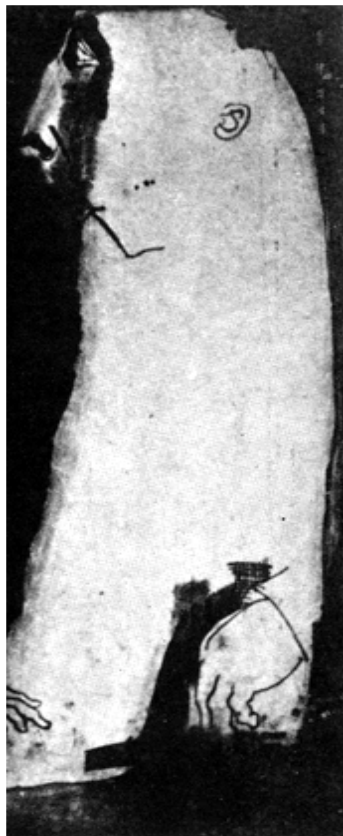


Figura 49 – Henrique Oswald. O Datilógrafo.

Água forte, água tinta 15 X 40 cm.

Fonte: Catálogo (1966, não paginado)

De caráter retangular e marcada pelos grafismos ágeis e extensas zonas de branco alternadas com áreas ativadas de preto, “O Datilógrafo” é uma obra em que o conteúdo formal e o iconográfico se encontram estreitamente vinculados. O mundo do trabalho é seu alimento temático. Por isso, a figura perfilada que preenche praticamente todo o espaço disponível da composição faz alusão ao datilógrafo. Seus traços distorcidos e fora das convenções tornam-na um elemento complexo e intrigante. Tais distorções, no entanto, não são capazes de esconder ou mesmo dificultar a identificação daqueles elementos que lhe deram origem. Sem muito

esforço, podemos perceber uma conciliação de traços humanos e animais, reproduzindo a mesma tendência que identificamos nas obras anteriores. É significativo o detalhe da mão, pois parece remontar a condição do indivíduo no processo de industrialização da sociedade, conceito que é introduzido pelo próprio título da obra. Contrariamente ao que acontece com as habilidades intelectuais, a mão é empregada no desenvolvimento de praticamente todas as atividades humanas, desde aquelas essencialmente manuais às que se valem de algum tipo de ferramenta. Aqui, ela está associada ao segundo grupo, referendando a prática da datilografia, na qual a euforia, a repetição, o ritmo acelerado assinalam a realização dos gestos. Ao lado da mão, notamos um elemento que também possui uma carga simbólica muito forte. Trata-se de uma cruz invertida. A razão de sua presença nesta obra que dialoga formalmente com o labor humano não é difícil de ser compreendida. Para muitos, o sentido da cruz está associada a sacrifício, carga, esforço, sofrimento, termos evocados com certa frequência para conceituar o trabalho. Logo, a junção do referido elemento com aquele que se presta a representar o datilógrafo parece ser uma forma encontrada pelo artista de ressaltar todo o impacto da racionalidade tecnológica sobre o indivíduo.

O elemento visual que predomina na composição desta imagem é a luz: é o contraste formal entre o claro e o escuro. Estes efeitos são eloqüentemente articulados na gravura como um todo, com os focos de luminosidade concentrados na figura, mas sem deixá-la totalmente exposta. Ao seu redor, desenvolve-se um escuro que, de tão profundo, acaba afastando a suposição de que outros elementos interagem no espaço. A influência dos ácidos, recursos próprios da técnica da água-tinta, confunde os limites reservados ao claro e ao escuro, contemplando a composição com pontuais graduações de tons cinzentos. São estes tons, aliás, que garantem o intenso teor dramático da composição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que buscamos caracterizar neste estudo, de natureza exploratória, foi o quadro de experiências vivenciadas pelo artista Henrique Oswald em Salvador, junto à linguagem da gravura, ressaltando sua postura participante na expansão dos domínios desta modalidade de expressão na região. Quando decidimos colocar em relevo somente as questões que envolveram a vida artística deste gravador, não tivemos a intenção de subvalorizar o papel desempenhado pelos demais participantes desse processo, como se desejássemos compensar a ausência de registros relativos à sua trajetória na história das artes locais. Pelo contrário, buscamos dar nossa contribuição para o reconhecimento das várias ações realizadas por Henrique Oswald em favor da multiplicação das experiências em gravura na cidade de Salvador, sem esquecer que essas ações dependeram também da iniciativa e do empenho de outras pessoas.

Creemos que a proposta de iniciar este trabalho com uma incursão no percurso histórico da gravura, embora aparentemente distante do objetivo que motivou sua realização, se mostrou relevante por várias razões: primeiro, porque esclareceu dados importantes sobre a origem da gravura e sua ação, muitas vezes transformadora, dentro dos contextos nos quais se fez presente. Segundo, porque favoreceu a ampliação do quadro de estudos teóricos referentes à transcendência da gravura enquanto forma de expressão artística autônoma. E, finalmente, permitiu o reconhecimento do panorama artístico baiano antes da vinda definitiva de Henrique Oswald à Salvador. Gostaríamos de deter nossa atenção neste último aspecto. Se tomássemos como ponto de partida de nossa discussão o final da década de 1950, momento em que o artista deslocou-se do Rio de Janeiro para a capital baiana, estaríamos mascarando fatos e pessoas que influenciaram profundamente o estado da arte por ele encontrado. Manteríamos obscurecida, por exemplo, a participação de Bento José Rufino da Silva, José Maria Cândido Ribeiro, Tito Nicolau Capinam, Camilo Lélis Masson, Leopoldo Armanini, Heráclito Odilon e Job Carvalho, pessoas que, ao contrário de Mario Cravo, Hansen Bahia, Jaime Hora, se encontram

relativamente ausentes da história da arte baiana, tendo sua contribuição resumida a notas e referências apressadas em livros ou textos voltadas para o tema da gravura. Nesse sentido, a idéia de utilizar o primeiro capítulo para tratar do desenvolvimento da gravura, desenhando em sua última seção um retrato das ocorrências artísticas na Bahia, nos permitiu atribuir o devido reconhecimento àqueles que, de um modo ou de outro, prepararam terreno para Henrique Oswald.

Já que tocamos no nome de gravadores, como Mário Cravo e Hansen Bahia, devemos comentar a respeito das implicações sobre o plano das artes local, decorrentes da relação entre o artista Henrique Oswald e seus contemporâneos. Além de realizar exposições de cunho individual (Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1949; Il Balcone, em Roma, no ano de 1956; Galeria Quirino, em São Paulo, 1964, entre outras), Henrique também se integrou a outros gravadores, inclusive, alunos, com o propósito de adentrar as galerias e tornar público os resultados alcançados no âmbito do ateliê da Escola de Belas Artes (UFBA), que, aliás, era o único em atividade na época. Nesse sentido, podemos citar o 1º Salão Baiano de Belas Artes, no Hotel da Bahia, em 1949; 3º Salão Baiano de Belas Artes, na Galeria Belvedere da Sé, em 1951; o 4º Salão Baiano de Belas Artes, no Hotel da Bahia, em 1954; Exposição inaugural da Galeria Convivium, em 1965, entre outras. O que deve ser dito a respeito dessas atividades é que elas foram de alta importância para que a produção gráfica local conquistasse visibilidade no cenário nacional, tornando-se tão comentada, vista e comercializada quanto a arte realizada no Centro-Sul, a qual se instituía como o foco para o qual convergiam todas as atenções. É necessário dizer também que tais eventos foram fundamentais para que os gravadores participantes, tanto aqueles tidos como consagrados quanto os que estavam iniciando sua trajetória, vislumbassem outras possibilidades de reconhecimento de seu trabalho artístico. Não estamos colocando Henrique Oswald como a pessoa que estimulou essa geração de artistas a ir além dos limites da região para penetrar em campos inacessíveis e sim colocando em relevo o papel que exerceu nesse movimento de abertura da arte local para o olhar e para a crítica externos.

Devemos considerar também, nesta seção de cunho conclusivo, a importância dada por Henrique Oswald à gravura no plano literário. Dissemos que, ao lado da produção de gravura, pintura e desenho, as crônicas ocupavam um espaço relevante na vida do artista. E esta não era uma atividade desenvolvida ocasionalmente, pois, como vimos, seus textos eram publicados semanalmente no extinto Jornal da Bahia. Não pretendemos, aqui, retomar esse assunto como forma de lembrar a interação de Henrique em outros campos da arte. O que queremos é sublinhar o quanto essa investida contribuiu para acalorar as discussões teóricas sobre a gravura artística e o campo das artes como um todo. Em meio às várias crônicas divulgadas (que tratam do papel dos críticos de arte, do estilo do artista, da evolução do desenho, entre outros temas), encontramos aquelas que se prestam a discutir questões específicas do universo da gravura, como a escola de gravura em madeira espanhola e sua relação com a escola baiana de gravura, o crescimento artístico de Emanuel Araújo, o cotidiano do atelier da Escola de Belas Artes (UFBA), a produção gráfica nordestina. Não é tanto a introdução desses assuntos na produção literária de Henrique que nos interessa destacar, mas a forma como este os abordava.

Embora envolvido diretamente com o meio do qual extraía seus pontos de reflexão, o artista buscava sempre examiná-los à luz de uma perspectiva crítica. É fato que, às vezes, seu nome se fazia perceber no texto, especialmente quando se propunha a abordar o tema da escola baiana de gravura, o que não significava que sua criticidade estaria ausente. Tanta seriedade na escolha e no tratamento das questões acabou tornando Henrique Oswald uma referência para aqueles que tencionavam (e tencionam) desenvolver discussões acerca da arte baiana, um formador de opinião, colocando-os na direção de um pensamento divergente das concepções idealizadas do fenômeno artístico. Mas não eram somente as pessoas ligadas à arte que podiam usufruir desses materiais e extrair deles informações atualizadas e fiéis a uma linha de argumentação crítica. Muito pelo contrário, como os textos eram publicados num jornal de ampla circulação, todos aqueles que o consumiam acabavam tendo acesso às idéias, por assim dizer, polêmicas do autor. Havia, portanto, uma democratização

do conhecimento, que abarcava pessoas pertencentes às mais variadas classes sociais. E isso, como o próprio Henrique Oswald (1963, p. 07) afirmou em seu primeiro artigo, “Arte para todos”, era o propósito maior de sua aproximação com o universo da literatura: “Começo hoje a escrever nesta coluna de artes plásticas [...]. Minha carta é branca e eu me proponho a uma coisa impossível. Tudo para todos e, claro, arte para todos. Uma pequena história da arte, semanal e popular. [...] Isso parece exagerado, mas talvez não seja. Dorival Caymmi é tão popular quanto Pelé”. Não precisamos analisar minuciosamente as palavras do autor, como se buscássemos por mensagens subentendidas, para sentir sua preocupação em compartilhar suas impressões com o público leitor. As intenções eram claras, assim como a visão que tinha sobre o mundo da arte.

Quanto à atuação de Henrique Oswald junto à Escola de Belas Artes (UFBA), devemos assinalar a consistência do trabalho desenvolvido e os bons frutos dele gerados. Embora breve, a passagem do artista pela instituição deixou marcas profundas em sua história, as quais não foram esquecidas, mesmo com a introdução de grandes nomes da gravura para orientar as atividades no atelier, a exemplo de Hansen Bahia, Edison da Luz, Denise Pitágoras, Terezinha Dumet, Márcia Magno, Renato Viana, Julian Wrobel, Michael Walker, entre outros. O modo com que Henrique conduzia o ensino da técnica e, o mais importante, a acessibilidade de que se valia para se relacionar com os alunos constituem aspectos sempre pontuados por aquelas pessoas que com ele compartilharam a rotina da Escola de Belas Artes (UFBA), seja na condição de alunos, seja na condição de funcionários. Mas o que merece ser destacado é o papel ativo que este desempenhou na formação artística e intelectual de toda uma geração de novos gravadores, oferecendo, assim, sua parcela de contribuição para a dinamização do meio artístico local. Emanuel Araújo, Sônia Castro, Yedamaria, José Maria de Souza, Gley Melo, Edízio Coelho, Leonardo Alencar, Hélio Oliveira, Gilberto Oliveira, Juarez Paraíso, constituem uma pequena, porém, expressiva parcela de artistas que tiveram Henrique como educador. Trata-se de gravadores que, cada qual a seu modo, ajudaram a edificar e difundir uma arte gráfica genuinamente baiana.

Não podemos esquecer que grande parte dos nomes acima citados está relacionada ao movimento que, devido à originalidade e força expressiva, chamou a atenção da imprensa e dos críticos de arte, a ponto de se tornar objeto de estudo de pesquisas científicas. Estamos nos referindo à Escola Baiana de Gravura. Associando as técnicas de impressão de gravura em metal com a madeira compensada, os jovens que fomentaram o referido movimento deram aspectos inconfundíveis às suas produções, como a nitidez e o acentuado contraste. De fato, essa inusitada combinação não era nova, mas o que diferenciou o trabalho realizado pelos integrantes da Escola Baiana de Gravura do trabalho de qualquer outro artista (ou grupo de artistas) que recorreu a ela em épocas anteriores foi justamente o seu caráter experimental. Foram as privações materiais e não exatamente a necessidade de renovação da técnica, ou ainda, a busca por uma nova linguagem artística, que determinou o emprego da prensa de gravura em metal para a produção de xilogravura. É, neste ponto, que percebemos quão inestimável foi a colaboração de Henrique Oswald. Ele pode não ter sido o iniciador desse processo, por assim dizer, renovador, visto que Calasans Neto já tinha feito esse tipo de experiência no âmbito do atelier da EBA, mas, com certeza, soube promover situações tendentes à ampliá-lo. E não estamos nos referindo somente àquelas restritas ao atelier, mas também às que se desenvolviam em seu externo, como a exposição realizada Belvedere da Sé, entendida pelo próprio gravador como o ato inaugural da Escola Baiana de Gravura, e a exposição na Galeria da Sociedade, em Belo Horizonte, composta por grande parte dos membros do movimento. É preciso dizer que Henrique também colaborava com os jovens gravadores enviando seus trabalhos para Salões e Bienais, muitas vezes, sem que estes tivessem conhecimento. Tanto é verdade que Sônia Castro foi premiada no Salão Universitário de Belo Horizonte, após ter tido uma de suas gravuras enviadas por Henrique, na época, seu professor.

Um último comentário conclusivo que fazemos diz respeito à produção gráfica de Henrique Oswald. Percorrendo os diversos caminhos expressivos oferecidos pelo Expressionismo, pela Arte Bruta e pela Arte Existencial, o artista conseguiu deixar um

conjunto de obras que não deve nada à arte produzida em outros países. Plasticamente, a riqueza e a variedade dos resultados que obteve ao longo da carreira é patente de gravura a gravura, indo da simplicidade da estruturação linear, no caso das obras de cunho abstrato, à complexidade dos grandes conjuntos, onde, por vezes, não falta o refinamento no trato da luz e da sombra. Tudo isso, tal como em Goya, Rembrandt e Goeldi, dá provas da inesgotabilidade e da atualidade das técnicas da gravura quando manipuladas pelo talento.

Complexa, corajosa, livre e profundamente autêntica, a arte gráfica de Henrique teve que esperar aproximadamente quatro décadas depois de sua morte para ser estudada pelos historiadores de arte. Apesar disso, sua obra é ainda inacessível, por não estar devidamente divulgada e estudada em todas as suas dimensões, em todas as suas implicações. Era natural que a descoberta começasse pela sua produção pictórica: ela é mais atraente, sua expressividade é mais evidente, impõe-se, muitas vezes, ao primeiro contato. Prova disso é a Dissertação de Mestrado, “Henrique Carlos Bicalho Oswald: o mural da Santíssima Trindade em Botucatu”, da mestra Maria Amélia Piza, que aborda justamente a pintura mural do artista. Depois vieram os desenhos, focalizados por Mario Schenberg, tão simbólicos e dramáticos que competem com suas melhores gravuras. Agora, é chegada a vez da gravura que, do nosso ponto de vista, constitui o campo mais difícil, fascinante e profundo de sua criação.

As informações que expomos ao longo deste estudo pretenderam trazer à luz aspectos importantes da vida e, sobretudo, da obra gráfica de Henrique Oswald, abrindo novos caminhos para o entendimento de sua representatividade para a história das artes local. Temos certeza que muito ainda falta a ser investigado a respeito do artista, questões, talvez, que complementariam os assuntos aqui tratados. De todo modo, cremos que a abordagem investigativa que realizamos conseguiu alcançar os objetivos propostos, oferecendo àqueles que pouco ou nada sabem sobre a produção de Henrique Oswald informações valiosas que irão ajudá-los na formação de suas próprias idéias em relação a ela.

REFERÊNCIA

AMARAL, Aracy. *Arte pra quê? A preocupação Social na Arte Brasileira, 1930-1970: Subsídio para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984.

ANDRADE, Geraldo Edison de. *Destaques Hilton de Gravura*. Texto de Olívio Tavares de Araújo, Wilson Coutinho e tal. São Paulo. Souza Cruz, 1981.

ANO Passado em Marienbad. Direção: Alain Resnais. Intérpretes: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff, Françoise Bertin, Luce Garcia-Ville, Hélène Kornel, François Spira, Karin Toche-Mittler, Pierre Barbaud, Wilhelm von Deek. França: Continental Home Vídeo. 1961. 1 DVD (86 min).

ARAÚJO, Emanuel *et al.* Gravura Brasileira. Hoje. Depoimentos - III volume; coordenação Eloísa Pires Ferreira e Maria Luiza Luz Tavora - Rio de Janeiro: Oficina de Gravura do Sesc. Tijuca, 1997. 196 p.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo, DIFEL, 1985.

BAHIA, Hansen. *90 Anos de Hansen-Bahia*. Texto de Sergio Rabinovitz, Calazans Neto e tal. Salvador, Fundação Museu Hansen, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *Filosofia da imaginação criadora*. Tradução Edison Darel Heldt. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. Tradução: Rodrigo Lacerda. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

Belas Artes – *Universidade Federal da Bahia*. 1877 1996. Catálogo em Homenagem aos 119 anos da Instituição

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo. Editora Ática. S.A.1995.

BOTELHO, Adir. A xilogravura no Brasil. Rio de Janeiro. 1988. Catálogo.

BRENNAND. Desenhos. *A alma gráfica*. Texto de Olívio Tavares de Araújo e Weydson Barros Leal. Recife. Agenda Projetos Culturais. Caixa Cultural, 2008.

BRILL. Alice. *Da arte e da linguagem*. São Paulo. Editora: Editora Perspectiva. 1988.

CABRAL, Eunice de Manso. *Escola Brasileira de Gravura*. Estudos realizados em Origens da Gravura no Brasil por Floriano Bicudo Teixeira. Catálogo de Estampa. RJ. Biblioteca Nacional 1977.

CAMARGO, Mario de. *Gráfica: arte e indústria no Brasil: 180 anos de História* / Organizado por Mario Camargo. – 2ª edição – São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003.

CASTRO, Isabel de. *Reflexões sobre a gravura contemporânea*. Revista Tuiuti: Ciência e Cultura, n. 28, FCHLA 04, p. 173-186, Curitiba, mar. 2002

CASTRO, Sônia. Depoimento 13 de dez. 2008. Entrevistadora: Virgínia Silva. Salvador, gravação digital em áudio. Tipo de arquivo: Winamp media file. Tamanho: 25,7 MB.

_____. *Design de comunicação visual na Bahia*. Técnicas de sinalização. Editora: Edufba.Salvador. 2004

CELESTINO, Antonio. *Gente da Terra*. São Paulo. Empresa Gráfica Revista dos Tribunais. 1972

Coleção Gilberto Chateaubriand MAM/RJ. *Aspectos da Gravura Brasileira. Poética da Resistência*. Museu de Arte Moderna da Bahia. Texto de Marcus de Lontra Costa. Salvador, Fundação Cultural do Estado, 1995.

COELHO, Ceres Pisani Santos. *Artes plásticas: movimento moderno na Bahia*. 1973. Tese (Concurso para professor Assistente do Departamento I) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1973.

COSTELLA. Antonio F. *Introdução à gravura e à sua história*. Campos de Jordão-SP. Editora Mantiqueira, 2006.

CRAVO JUNIOR, Mario. *Esboço*. Salvador: Contexto & Arte, 2002.

_____. *O desafio da escultura. A Arte moderna na Bahia – 1940 a 1980*. Salvador: Omar G., 2000.

_____. *Sincronismo técnico da gravura com a escultura*. Tese (Concurso para à Cátedra de Talho-doce, água-forte e xilogravura) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia. S.A. Artes Gráficas – Bahia. Salvador. 1953.

_____. *Diferenciação dos métodos de gravura*. Tese (Concurso para à Cátedra de Talho-doce, água-forte e xilogravura) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia. S.A. Artes Gráficas – Bahia. Salvador. 1976.

_____. *Mario Cravo Junior: depoimento*. 22 de nov. de 2007. Virgínia Silva. Salvador, gravação analógica em áudio. Tipo de arquivo: fita magnética 120 minutos.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas e Movimentos*. Guia Enciclopédico da Arte Moderna. São Paulo. Cosac e Naify. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2003.

DIAS, Maria Helena Martins. *A Estética Expressionista*. Cotia-SP: Íbis, 1999.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo. Editora Perspectiva 1989.

ELGER, Deitmar. *Expressionismo*. Uma revolução alemã na arte. Lisboa. Editora Taschen. Tradução: Ruth Correia. 1988.

FABRINI, Ricardo Nascimento. *A Arte Depois das Vanguardas*. Campinas - SP. Editora UNICAMP, 2002.

FAJARDO, Elias; SUSSEKIND, Felipe; VALE, Márcio. *Oficinas: gravura*. Rio de Janeiro. Ed. Senac Nacional, 1999.

FERREIRA, Gullar. *Relâmpagos [dizer o ver]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. *O Regionalismo na Arte Moderna Brasileira*. Bahia. Revista Cultura Visual. Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Salvador: EDUFBA, 1998.

FOCILLON, Henri. *A vida das Formas*. São Paulo: Editora Martins Fontes 1986.

FRAGA, Myriam. *Calasans Neto*. Organização de Myriam Fraga. Salvador. Editora Oiti Editora e Produções Culturais, 2007.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, RJ: LTC – Livros Técnicos e Científicos. Editora S.A., 1989.

GEIGER, Anna Bella *et al.* Gravura Brasileira. Hoje. Depoimentos - III volume; coordenação Eloísa Pires Ferreira e Maria Luiza Luz Tavora - Rio de Janeiro: Oficina de Gravura do Sesc. Tijuca, 1997. 196 p.

GRILLO, Rubem. *A presença da Gravura*. Revista Cultura Visual. Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Salvador: EDUFBA, 2000.

GUINSBURG, J. *O expressionismo*. São Paulo. Editora perspectiva. 2002.

HAUSER, Arnold. *A arte e a sociedade*. Lisboa. Editora Presença Ltda. 1973.

HERSKOVITS, Anico. *Arte e técnica xilogravura*. Santa Maria R.S. Editora Tchê! 1986.

HUYGHE, René. *O poder da imagem*. São Paulo: Editora Martins Fontes 1986.

IVINS JR., W. M. *Imagen impressa y conocimiento: análisis de la imagen petrofotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli. 1975.

JORGE, Alice; Gabriel, Maria. *Técnicas da Gravura Artística*. Xilogravura, Linóleo, Calcografia, Litografia. Lisboa. Ed. Livros Horizonte. 2000.

KATZ, Renina. *Gravuras*. Texto de Laura Abreu, Sérgio Pizoli e Maria Bonomi. Rio de Janeiro. Artepádua. Caixa Cultural 2008.

KORNIS, George. *A Gravura Brasileira na coleção de Mônica e George Kornis*. Textos de Mônica e George Kornis, Rubem Grillo. Rio de Janeiro. Artepádua. Caixa Cultural 2008.

KOSSIVITCH, Leon. *A Gravura Brasileira no Século XX*. Itaú Cultural São Paulo: Cosac & Naify. 2000.

LAGE, Alfredo. *A revolução da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Ed. Livraria Agir. 1969.

LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*. Mayra Laudanna Org. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

LEITE, José Roberto Teixeira. *A gravura Brasileira contemporânea*. Editora Expressão e Cultura S.A. Rio de Janeiro. 1966.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Iberê Camargo*. In: BAHIA. Primeira bienal nacional de artes plásticas. Salvador: Governo do Estado, 1966, não paginado. Catálogo da exposição.

LETYCIA, Anna e Marcus Buti. *Gravura em Metal*. Editora da Universidade de São Paulo. Imprensa Oficial do Estado. 2002.

LIMA, Vera. Depoimento 11 de out. de 2008. Virgínia Silva. Salvador. Tipo de arquivo: documento do Word. 07p.

LIVRO de Inscrição para Docentes da Escola de Belas Artes da Bahia – Universidade Federal da Bahia. 1953. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, Envelope 40 – 100 fls. Caixa 327. Manuscrito

LIVRO de Atas da Congregação da Escola de Belas Artes da Bahia – Universidade Federal da Bahia. 1948 a 1965. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, Envelope 40 – 100 fls. Caixa 327. Manuscrito.

LIVRO de Atas da Congregação da Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia. 1959 a 1965. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, Envelope 260 – 50 fls. Caixa 327. Manuscrito.

LIVRO de Atas da Congregação da Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia. 1948 a 1965. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, Envelope 128 – 40 fls. Caixa 327. Manuscrito.

LIVRO de Atas da Congregação da Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia. 1948 a 1965. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, Envelope 287 – 30 fls. Caixa 327. Manuscrito.

LIVRO de Atas da Congregação da Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia. 1948 a 1965. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, Envelope 280 – 50 fls. Caixa 327. Manuscrito.

LIVRO de Atas da Congregação da Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia. 1948 a 1965. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, Envelope 33 – 20 fls. Caixa 327. Manuscrito.

LIVRO de Atas da Congregação da Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia. 1948 a 1965. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, Envelope 132 – 100 fls. Caixa 327. Manuscrito.

LIVRO de Atas da Congregação da Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia. 1948 a 1965. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, Envelope 54 – 200 fls. Caixa 327. Manuscrito.

LIVRO de Atas da Congregação da Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia. 1948 a 1965. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, Envelope 64 – 60 fls. Caixa 327. Manuscrito.

LIVRO de Atas da Congregação da Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia. 1948 a 1965. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes, Envelope 65 – 70 fls. Caixa 327. Manuscrito.

LUDWIG, Selma Costa. *Mudanças na vida cultural de Salvador 1950-70*. 1982. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais – História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1982.

_____. *A Escola de Belas Artes Cem Anos Depois*. Textos de Selma Ludwig. Publicação da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1977.

LYNTON, Norbert. *Arte Moderna*. Editora Expressão e Cultura, Rio de Janeiro. 2000. Coleção O Mundo da Arte.

MARIA, José. *Pinturas Anos 60, 70 e 80*. Texto de Juarez Paraíso. Galeria de Arte. Paulo Darzé. 2004.

MARINHO, Justino. Depoimento 22 de nov. de 2007. Virgínia Silva. Salvador, gravação analógica em áudio. Tipo de arquivo: fita magnética 90 minutos.

MARTINS, Carlos Botelho. *Introdução ao Conhecimento da Gravura em Metal*. Rio de Janeiro. PUC. Museu Nacional de Belas Artes. 2ª Ed. 1982.

MATSUDA, Malie Kung. *Artes Plásticas em Salvador: 1968-1986*. 1995. (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.

_____. *Escola Baiana de Gravura*. Disponível em:
<<http://orbita.starmeda.com/~desenhoda/escola.htm>>. Acesso em: 05 de Nov. 2008

MONTEIRO, Maria Isabel. *Carlos Oswald (1882-1971): o pintor da luz e reflexos* – Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2000.

MUMFORD, Lewis. *Arte e Técnica*. Edições 70, Livraria Martins Fontes SP 1952.

Museu de Arte Moderna da Bahia. Setor de Documentação: Dossiês de Artistas. Pasta H -. Henrique Oswald.

NEISTEIN, José. *Feitura das Artes*. São Paulo. Editora Perspectiva 1981.

NETO. Calasans. *Gravuras*. Textos de Glauber Rocha, Fernando da Rocha Peres. Carlos Drummond de Andrade, ET. Al. Salvador: FCJA. COPENE, 1998.

OFÍCIO, 21 jun. 1946. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes. 1 fl. Em papel timbrado. Envelope 95 Manuscrito.

OFÍCIO, 19 jan. 1952. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes. 1 fl. Caixa 95. Datilografado.

OFÍCIO 121, 14 mar. 1955. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes. 1 fl. Caixa 95. Datilografado.

OFÍCIO 191, 13 jun. 1955. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes. 1 fl. Caixa 95. Datilografado.

OFÍCIO 2265, 29 abr. 1957. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes. 1 fl. Caixa 95. Datilografado.

OFÍCIO 2664, 23 maio. 1959. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes. 1 fl. Caixa 95. Datilografado.

OFÍCIO 739, 11 dez. 1961a. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes. 1 fl. Caixa 222. Datilografado

OFÍCIO 8356, 11 dez. 1961b. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes. 1 fl. Caixa 222. Datilografado.

OFÍCIO 629, 13 dez. 1962 a. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes. 1 fl. Envelope 40. Datilografado.

OFÍCIO 257, 09 maio. 1962 a. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes. 1 fl. Envelope 40. Datilografado.

OFÍCIO 42, 21 jan. 1965 a. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes. 1 fl. Envelope 40. Datilografado.

OFÍCIO 04, 7 maio. 1965 a. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes. 1 fl. Envelope 40. Datilografado.

OFÍCIO 244, 05 maio. 1965 a. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes. 1 fl. Envelope 40. Datilografado.

OFÍCIO 104, 14 dez. 1965 a. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes. 1 fl. Envelope 40. Datilografado.

OFÍCIO 11, 13 dez. 1965 a. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes. 1 fl. Envelope 40. Datilografado.

OFÍCIO 1803, 30 nov. 1965 a. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes. 1 fl. Envelope 40. Datilografado.

OFÍCIO expedido pela Escola de Belas Artes da Bahia, 16 dez. 1965. 1 fl. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes. 1f. Envelope 40. Datilografado.

OFÍCIO expedido pela Escola de Belas Artes da Bahia, 1º dez. 1965. 1 fl. Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes. 1f. Envelope 40. Datilografado

OHTAKE, Tomie. *Tomie gráfica*. Texto de Claudio Vasquez. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Caixa Cultural, 2008.

OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte*. Uma introdução histórica. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix. 1968.

OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto*. Visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência. A Beleza essencial. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

_____. *et al.* Gravura Brasileira. Hoje. Depoimentos - III volume; coordenação Eloísa Pires Ferreira e Maria Luiza Luz Tavora - Rio de Janeiro: Oficina de Gravura do Sesc. Tijuca, 1997. 196 p.

_____. *Universos da arte*. Edição comemorativa Fayga Ostrower. – 24ª ed. – Rio de Janeiro : Elsevier, 2004 – 4ª Reimpressão.

OSWALD, Carlos. *Processo de Trabalho*. Estudos e desenhos – 1882 -1982. Exposição organizada por Maria Gertrudes M. B. Oswald. Rio de Janeiro PUC-FUNARTE, 1982.

OSWALD, Henrique. *A origem da Gravura*. Tese para o Concurso de Livre Docente de 1962.

_____. Arte para todos. *Jornal da Bahia*. Jornal das Artes Plásticas. Salvador, 07 de agosto de 1963.

_____. Escola Bahiana de Gravura. *Jornal da Bahia*. Jornal das Artes Plásticas. Salvador, 29 de agosto de 1958.

_____. Jornal das Artes Plásticas: *Exposições*. *Jornal da Bahia*, Salvador, 06 de setembro de 1963.

_____. *Henrique Oswald na Bahia*. Textos de Jacyra Oswald, Jorge Amado e Roberto Teixeira Leite. Salvador, Litobras S.A. 1966.

_____. O olho treinado. *Jornal da Bahia*. Jornal das Artes Plásticas. Salvador, 4 de dez de 1963.

_____. O puro e o pé duro. *Jornal da Bahia*. Jornal das Artes Plásticas. Salvador, 11 de dez de 1963.

_____. Os meus “alunos”. *Jornal da Bahia*. Jornal das Artes Plásticas. Salvador, 02 de outubro de 1963.

_____. *A Gravura na Bahia*. Revista Cultura Visual. Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Salvador: EDUFBA, 1998.

_____. Dossiê sobre a artista. Arquivo do Setor de Museologia do Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador, 2007b.

PARAÍSO, Juarez. *A Gravura na Bahia*. Desenhos e gravuras. Organizado por Claudius Portugal. Salvador: FCJA; COPENE, 2001.

_____. Ares Modernos. *Jornal Correio da Bahia*. Salvador, 15 de dezembro de 2002.

PARAÍSO, Juarez. Depoimento 11 de out. de 2007. Virgínia Silva. Salvador, gravação analógica em áudio. Tipo de arquivo: fita magnética 140 minutos.

_____. *Hansen Bahia – Restauração do Acervo*. Texto de Marcio Meirelles. Salvador, Fundação Museu Hansen, Caixa Cultural, 2008.

PORTUGAL, Claudius (Org.). *Mario Cravo Júnior*. Desenhos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Copene, 1999. (Casa de Palavras. Desenhos, 3).

_____. *et al. Calasan s Neto*: gravuras. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Copene, 1998.

PIETÁ, M. B. *Grupo de Bajé*. In: CAIXA ECONÔMICA FEDERAL. Caixa resgatando a memória. Porto Alegre. Catálogo de exposição. 1998.

PIZA, Maria Amélia Blasi de Toledo. *Henrique Carlos Bicalho Oswald: O Mural da Santíssima Trindade – em Botucatu*. (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação - Universidade Estadual Paulista, Botucatu, 1997.

POMMIER, J. *Paul Valéry e a criação Literária*. Paris: Editora da Enciclopédia Francesa. 1946.

PORTINARI, Candido. *Portinari na coleção Castro Maya*. Texto de Ana Paola P. Batista. Rio de Janeiro. Artepadilla. Caixa Cultural 2008.

QUERINO. Manoel. *A Lithographia e a gravura*. P.36 a 38. RIGHB. Nº40. Ano XXI. VOL XIX.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. 1995.

ROCHA, Wilson. *Artes plásticas em questão*. Salvador: Omar G., 2001.

RHEIN, Erich. *The Art of Print Making*. A comprehensive guide to graphic techniques. New York. Van Nostrand Reinhold Company. 1976.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*. São Paulo: Cosac Naify e Fapesp. 2006.

SALVADOR. IRDEB. Secretaria de Educação. Livre Feira de São Joaquim (filme). 1991. 30min. color. 8 mm.

SALVADOR. IRDEB. Secretaria de Educação. Salvador em película – Um século de memória (filme). 1999. 1'27". color. 8 mm.

SALVADOR. IRDEB. Secretaria de Educação. São Joaquim – A feira (filme). 2006. 53 min. color. 8 mm.

SALVADOR. A gravura na Bahia – década de 1960. (filme) 1ª Edição: 1970. Criação e edição: Claude Santos e Juarez Paraíso. 2ª: 2008.

SAMPAIO, Consuelo Naves. *Poder e representação – O legislativo na Bahia na Segunda República*. Assembléia Legislativa. Assessoria de Comunicação. 1992. Salvador.

SCALDAFERRI, Sante. *Os primórdios da arte moderna na Bahia*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Funceb; MAM-BA, 1998. 182 p. (Casa de palavras. Memória, 2).

SÃO PAULO. ITAÚ CULTURAL. Aspectos da Cultura Brasileira - Gravura e gravadores - DVCam e Betacam, NTSC. Filme 32 min. 2000.

SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul 1900-1980*. Série Documenta 10. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1982.

SERRA, Ramón. *A gravura*. História da Gravura. Barcelona. Parramón Ediciones, S.A. 2003

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico* – São Paulo: Cortez, 1998.

SPINELLI, Tenisa de Freitas. Núcleo de Gravura do Rio Grande do Sul – história – tradução – atualidades. Cadernos de [Gravura]. Centro de Pesquisa de Gravura (CPGravura) da Universidade Estadual de Campinas. Nº 3, maio de 2004.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. Tradução: Álvaro Cabral. 2000.

TAVORA, Maria Luisa Luz. *A gravura brasileira – anos 50/60*. Gávea Revista de História da Arte e Arquitetura. Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1988.

_____. *A gravura no Liceu de Artes e Ofícios* - RJ: tensão entre métier e meio expressivo. 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais – 24 a 28 de setembro de 2007 – Florianópolis.

_____. *Jonhhy Friedlaender: A gravura como ferramenta e expressão*. XXVIII Colóquio Brasileiro de História da Arte. 2008 Rio de Janeiro.

TEIXEIRA, Tattiana. *A ousadia da Criação*. Modernismo e modernidade na Universidade da Bahia. Coordenador: Antonio Albino Canelas Rubim. Salvador: UFBA. Faculdade de Comunicação 1999.

OLIVEIRA, Yêdamaria Corrêa de. Depoimento 13 de dez. 2008. Entrevistadora: Virgínia Silva. Salvador, gravação digital em áudio. Tipo de arquivo: Winamp media file. Tamanho: 17,8 MB.

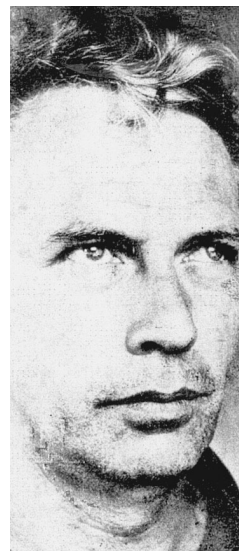
ZAMBONI, Sílvio. *A Pesquisa Em Arte*. Um paralelo entre arte e ciência. Polêmicas de Nosso Tempo. Campinas, SP: Autores Associados: 1998.

ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo*. Catálogo Raisonné. Volume 1. Gravuras: Mônica Zielinsky. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

APÊNDICE A

Cronologia

- 1918 - Nasce no Rio de Janeiro.
- 1941 - Trabalha como inspetor do IAPETC
- 1942 - Inicia a carreira artística
- 1944 - Dedicção integral as artes
- 1947 - Medalha de Prata no Salão Nacional de Belas Artes
- 1947 - Medalha de Ouro no Salão Nacional de Belas Artes
- 1947 - Professor de Gravura no Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro
- 1949 - 1º Salão Baiano de Belas Artes - Hotel da Bahia
- 1951 - 3º Salão Baiano de Belas Artes - Galeria Belvedere da Sé
- 1952 - Casa-se com Jacira Carvalho Oswald
- 1952 - Prêmio Viagem ao País - Salão Nacional de Belas Artes
- 1953 - Realiza Mural da Santíssima Trindade em Botucatu – São Paulo
- 1954 - Medalha de Prata no IV Salão Nacional de Belas Artes
- 1954 - Prêmio Viagem ao Estrangeiro - Salão Nacional de Belas Artes
- 1954 - Salão Bahiano de Arte - Salvador
- 1954 - Medalha de Ouro no Salão Baiano de Belas Artes
- 1954 - 4º Salão Baiano de Belas Artes - Hotel da Bahia
- 1955 - Estudou Gravura em Metal em Paris no atelier de Johnny Friedlaender
- 1958 - Retorna ao Brasil ingressa no Magistério Superior
- 1959 - Docente Livre da Cadeira de Gravura de Talho Doce, Água Forte e Xilografia: Catedrático Interno da mesma Cadeira. Escola de Belas Artes Universidade Federal da Bahia
- 1961 - Prêmio de Isenção de Júri no Salão de Arte Moderna Rio de Janeiro
- 1960 - Prêmio Viagem ao E.E.U.U.- IBEU - Rio de Janeiro
- 1963 - Dedic-se a escrever crônicas sobre artes visuais coluna Jornal das Artes Plásticas, do extinto Jornal da Bahia
- 1965 - Falece em dezembro, na Guanabara – Rio de Janeiro



Exposições

- 1947 - Rio de Janeiro RJ – Exposição Individual - MNBA
- 1947 - Rio de Janeiro RJ - 53º Salão Nacional de Belas Artes - MNBA – Medalha de Prata – Categoria - Desenho
- 1948 - Rio de Janeiro RJ - 54º Salão Nacional de Belas Artes, no MNBA - Medalha de Ouro – Categoria - Gravura
- 1950 - Rio de Janeiro RJ - Um Século da Pintura Brasileira: 1850 -1950, no MNBA
- 1951 - Salvador BA - 3º Salão Baiano de Belas Artes - Galeria Belvedere da Sé.
- 1951 - São Paulo SP - 1ª Bienal Internacional de São Paulo - no Pavilhão do Trianon
- 1951 - São Paulo SP - 16º Salão Paulista de Belas Artes, na Galeria Prestes Maia
- 1952 - Rio de Janeiro RJ - Salão Nacional de Belas Artes – MAM-RJ
- 1952 - São Paulo SP - 2º Salão Paulista de Arte Moderna - Galeria Prestes Maia - Prêmio Aquisição
- 1953 - São Paulo SP - 18º Salão Paulista de Belas Artes - Galeria Prestes Maia
- 1954 - Rio de Janeiro RJ - 4º Salão Municipal de Belas Artes - Medalha de Prata.
- 1954 - Rio de Janeiro RJ - Salão Preto e Branco, no Palácio da Cultura - Prêmio Viagem ao Exterior.
- 1954 - Salvador BA - 4º Salão Baiano de Belas Artes, no Hotel Bahia - Medalha de Ouro
- São Paulo SP - Arte Contemporânea: Exposição do Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM - SP
- 1956 - Roma – Itália - Exposição Individual - Il Balcone
- 1958 - Rio de Janeiro RJ – Exposição - Galeria do IBEU
- 1959 - Rio de Janeiro RJ - 8º Salão Nacional de Arte Moderna MAM - RJ
- 1959 - São Paulo SP - 5ª Bienal Internacional de São Paulo - Pavilhão Ciccilo Matarazzo Sobrinho
- 1960 - Rio de Janeiro RJ - 1º Salão de Artes Plásticas do ICBEU - Galeria IBEU Copacabana - Prêmio de Viagem ao Estados Unidos
- 1961 - São Paulo SP - 6ª Bienal Internacional de São Paulo - Pavilhão Ciccilo Matarazzo Sobrinho
- 1961 - São Paulo SP - Salão Nacional de Arte Moderna - Isenção de Júri
- 1963 - São Paulo SP - 7ª Bienal Internacional de São Paulo - Fundação Bienal
- 1964 - Rio de Janeiro RJ - 13º Salão Nacional de Arte Moderna. MAM – BA

- 1964 - Roma - Itália –Exposição Individual
- 1964 - Salvador BA. – Exposição Individual
- 1964 - Rio de Janeiro RJ - Exposição Individual - Galeria Babinsck
- 1964 - São Paulo SP - Exposição Individual - Galeria Quirino
- 1965 - São Paulo SP – Exposição - Galeria Astréia

Exposições Póstumas

- 1966 - Rio de Janeiro RJ - Henrique Oswald e os Gravadores do Nosso Tempo – MNBA
- 1966 - Salvador BA - 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas - Bienal da Bahia - Sala Especial
- 1967 - Salvador BA - Exposição Coletiva de Natal - Panorama Galeria de Arte
- 1982 - Salvador BA - A Arte Brasileira da Coleção Odorico Tavares - Museu Carlos Costa Pinto
- 1984 - Ribeirão Preto SP - Gravadores Brasileiros Anos 50/60 - Galeria Campus – USP - Banespa
- 1984 - Rio de Janeiro RJ - Doações Recentes 82-84 - MNBA
- 1986 = São Paulo SP – Dezenove vinte: uma virada no século - Pinacoteca do Estado.
- 1990 - São Paulo SP - 21º Panorama de Arte Atual Brasileira – MAM-SP
- 1991 - São Paulo SP - A Mata – MAC-USP
- 1991 - São Paulo SP - Homem e Natureza, no MAC-USP
- 1994 - São Paulo SP - Bienal Brasil Século XX - Fundação Bienal
- 1994 - São Paulo SP - Gravuras: sutilezas e mistérios, técnicas de impressão, na PESP
- 1997- São Paulo SP - A Cidade dos Artistas - MAC-USP
- 1999 - Rio de Janeiro RJ - Mostra Rio Gravura. Gravura Moderna Brasileira: Acervo Museu Nacional de Belas Artes - MNBA
- 2000 - São Paulo SP - Investigações. A Gravura Brasileira - Itaú Cultural
- 2001 - Brasília DF - Investigações. A Gravura Brasileira - Itaú Cultural
- 2001 - Penápolis SP - Investigações. A Gravura Brasileira - Itaú Cultural
- 2003 - São Paulo SP - Arte e Sociedade: uma relação polêmica - Itaú Cultural

ANEXO A

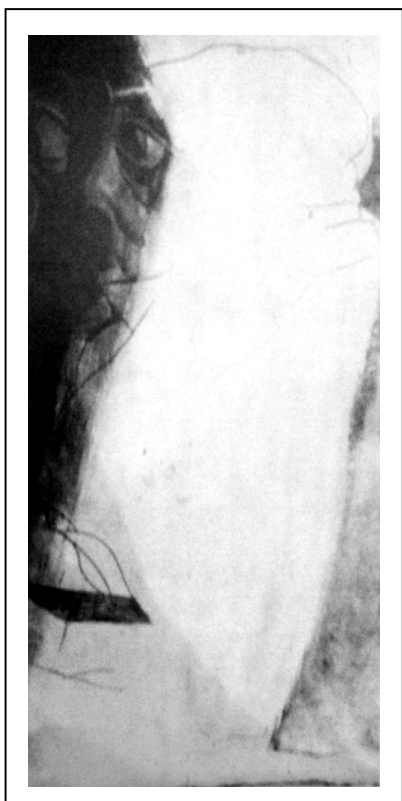
1



2



3



4



1. Caderno de Gravura. 2, 3 e 4. Obras S/ Título e s/ data.