

DOSSIÊ: Empreendimentos sociais, elite eclesiástica e congregações religiosas no Brasil
República: a arte de “formar bons cidadãos e bons cristãos”

Carlos Oswald: uma história e dois temas¹

Carlos Oswald: a history and two themes

Carlos Oswald: una historia y dos temas

Godiva Accyoli [Ⓔ]

[Ⓔ] Doutora em Artes - ECA-USP. Pesquisadora Pós-doc. Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas – FE-UNICAMP.
Brasil. <http://orcid.org/0000-0002-7533-5804>. godivaaccioly@bol.com.br

Resumo: Este artigo retrata a pesquisa feita, em grande parte, a partir de fontes originais, que focou o pintor Carlos Oswald (1882-1971), no âmbito da relação entre arte e religião, por ele ser um membro da Ordem de São Gregório e por dedicar-se à arte sacra, temas tratados em publicações anteriores. Naturalmente a singularidade do aludido pintor encontra-se em englobar-se nele conexões entre as artes. Salienta-se aqui o trabalho artístico e literário de Oswald, a educação e a religião, ao mesmo tempo em que é aprofundado o estudo da arte sacra católica brasileira, durante o fim do século XIX e meados do século XX. Na investigação é assinalada a ação da Igreja Católica no Brasil na composição da arte sacra e os efeitos de seus padrões universais em suas obras estéticas.

Palavras-chave: arte, religião, Igreja Católica, educação, cultura

¹ Este texto é uma síntese da pesquisa realizada no Pós-Doutorado, concluída em 2015 na Faculdade de Educação da Unicamp.

Abstract: *This article presents a research made, in large part, from original sources, focused on the painter Carlos Oswald (1882-1971) considering the relation between art and religion, as he was a member the Order of St. Gregory and dedicated himself to sacred art, topics discussed in previous publications. The singularity of the aforementioned painter resides in his establishing of connections between the arts. The article highlights Oswald's artistic and literary works, education and religion, produced concurrently to a deepening of the studies on Brazilian Catholic sacred art, during the end of the 19th and the middle of the 20th century. The research stresses the participation of the Catholic Church in Brazil in the composition of sacred art and the effects of its universal patterns in aesthetic works.*

Keywords: *art, religion, Catholic Church, education, culture*

Resumen: *Este artículo retrata una investigación, hecha, sobre todo, con fuentes originales, que se enfoca en la relación entre el arte y la religión en la obra del pintor Carlos Oswald (1882-1971). El artista fue miembro del Orden de San Gregorio y se dedicó al arte sacro, temas tratados en publicaciones anteriores. Naturalmente, la singularidad de su trabajo está en las conexiones entre las distintas formas del arte. Por lo tanto, se subraya aquí el trabajo artístico y literario de Oswald, la educación y la religión, mientras se profundiza en el estudio acerca del arte sacro brasileño al fin del siglo XIX y mediados del siglo XX. Además, se señala la acción de la iglesia católica, en Brasil, en la formación del arte sacro y los efectos de sus valores universales en las obras estéticas.*

Palabras clave: *arte, religión, iglesia católica, educación, cultura*

Começo esta história com a chegada ao Brasil, no início do século XX, de um pintor, Carlos Oswald (1882-1971), que, nascido na Itália, sempre se sentiu brasileiro e assim se posicionou durante a longa permanência no estrangeiro.

Recebido pelo pai, o compositor brasileiro Henrique Oswald, no Cais Pharoux, o jovem formado em Florença desembarcava no Rio de Janeiro trazendo na memória as maravilhas reveladas por artistas,² amigos de seu pai, que, como ele, o filho, deixaram o Brasil por não encontrarem aqui espaço favorável às artes. Porém, a tentativa de aqui se estabelecer se impôs, e o cenário carioca compensou as dificuldades que de imediato se apresentaram:

O público em geral não adquiria pinturas. Aliás, os interiores das casas eram em geral de extremo mau gosto; as salas de visitas, que nunca se abriam, eram ornadas com ampliações fotográficas

² Carlos Gomes vivia em Milão; Henrique Oswald, Pedro Américo, Inácio Porto Alegre residiam em Florença; Décio Villares, Visconti, Parreiras, Amoedo, iam sempre para Paris; Zeferino da Costa e os irmãos Bernadelli trabalhavam em Roma.

emolduradas em passe-partouts de veludos de várias cores ou então viam-se conchinhas, consolos na parede com flores artificiais protegidas por uma redoma de vidro... (Oswald, 1957, p. 19)

Apesar da rapidez com que a arte evoluiu nos grandes centros culturais ao longo das duas primeiras décadas do século XX, tal não ocorreu no Brasil, que não viu refletida na atividade artística a evolução social e política vivida pelo País (Sacramento, 1995).

O entusiasmo do artista pela pintura superou o quadro econômico-cultural presente na capital brasileira. Carlos pintava paisagens na orla, na Tijuca, no Passeio Público, apreendendo a atmosfera única do Rio de Janeiro. Conta ele, em artigo publicado no *Jornal do Comércio*, tempos depois, do grande prazer em sair com seus apetrechos de pintura, logo cedo, em busca de um trecho pitoresco para pintar: “a gente vive e goza a natureza e ao mesmo tempo tem a felicidade enorme, de poucos conhecida, de poder firmar na tela e transmitir aos outros seus sentimentos de felicidade” (Oswald, 1961, July 9).

Nesse exercício de observação pictórica registra a vegetação peculiar brasileira presente na Quinta da Boa Vista, no Jardim Botânico e na Mata da Tijuca, trazendo a palmeira para uma de suas primeiras gravuras, realizada posteriormente em Florença. E o mar? Pinta-o conforme aqui o vê, um mar “desenhável”, apreciado em sua beleza anatômica, feita de planos e cores: “limitar-me-ei a lembrar a forte imagem com a qual Claudel³ denominou a cor marinha: ‘e o mar era tão azul, tão azul, que só o sangue é mais vermelho’...” (Oswald, 1962, July 15).

Das igrejas visitadas no Rio de Janeiro⁴ com devoção e sensibilidade estética, Oswald aponta:

neste gênero o Brasil atinge um nível superior a tudo que se executou neste período na Europa. Sempre que entro na Igreja de Nossa Senhora do Carmo no Rio, tenho a impressão de ingressar numa floresta. Folhagens de todos os feitios trepam pelas paredes; laços elegantes de cipós elevam-se em curvas, em forma de “S” e de “8”, e caem sustentando lâmpadas sagradas. ... Os artistas anônimos que executaram aqueles rendilhados reproduzindo, de maneira estilizada, a luxuosa folhagem, o entrelaçado complicado e inesperado dos troncos e dos cipós de nossas matas, não eram, repito, inferiores aos das célebres corporações do século XII. (Monteiro, 2000, p. 51)

³ Paul Claudel.

⁴ Igreja de Nossa Senhora do Carmo, a de São Bento e a de Santo Antônio.

Junte-se às paisagens e às visitas aos pontos históricos da cidade, outra atividade, a de fazer retratos, gênero que praticava continuamente. Relata num de seus artigos a necessidade do exercício constante imprescindível ao retratista para captar o caráter do retratado, o que requer anos de estudo. Salaria que “o pensamento só será válido para a filosofia, mas para as artes é necessário que seja precedido do trabalho manual” (Oswald, 1961, July 16). Os que para ele posavam não compravam a obra. Fazia-as gratuitamente e, quando faltavam modelos, pintava autorretratos, muitos. Um deles foi depois exposto em Florença com grande sucesso.

Oswald, em suas reflexões e apontamentos sobre o gênero, lembra-se de Albert Dürer. Considerado um dos primeiros retratistas, Dürer escreveu em latim no fundo de um autorretrato, hoje no Museu de Munique: “Eu, Albert Dürer, representei aqui a mim mesmo, com as minhas cores na idade de 28 anos (1500)” (Oswald, 1961, July 16). Encerra o artigo “Sobre Retratos” no Museu dos “Uffizi”, observando a coleção formada por centenas de autorretratos de pintores de diferentes épocas: “É Rafael, Rembrandt, Tintoretto, Velasquez e centenas de outros, inclusive nossos contemporâneos que falam pelo olhar e revelam ao atento observador sua fé, suas dúvidas, seu caráter, sua alma. Na maioria sente-se sinceridade” (Oswald, 1961, July 16).

Oswald adotou em seus retratos feitos a esse tempo passado no Brasil uma técnica a que ele chamava “envolvido”, processo usado pelos impressionistas. Preparava a tela em tons quentes (amarelo-marrom) que, depois de raspada, apresentava um “modelado”, “fazendo prevalecer o ‘ambiente’ no qual tudo se une numa harmonia que corresponde à realidade. E, de fato, na natureza não há hierarquia de formas; uma coisa, na pintura, não vale mais que a outra” (Oswald, 1962, citado por Monteiro, 2000, p.52).

Um de seus autorretratos assim realizados foi apresentado na Exposição Geral de Belas Artes de 1906, ao lado de outros trabalhos. A crítica ficou dividida. No *Jornal do Comércio* de *August* de 1906 (citado por Monteiro, 2000, p. 52), o articulista fala do claro-escuro do pintor, “luz forte e vibrante sobre certas partes do corpo, ao passo que outras ficam completamente na penumbra, sem cor, em fundo muito escuro”. Mais tarde, em seu livro *Contemporâneos*, Gonzaga Duque, crítico de arte na ocasião da exposição, diz: “... esta cabeça está viva, não se pode negar, há alma nesses olhos, estas mãos têm sangue e músculos e nervos. Admirável figura” (Monteiro, 2000, p.53). O artista já iniciara a carreira de expositor em Florença e em Roma, obtendo crítica

favorável ao expor um autorretrato publicado em revista assim nomeado: “*Lavoro di un pittore straniero residente a Firenze*” (Oswald, 1957, p. 12).

Carlos trabalhou intensamente no Brasil durante o tempo em que aqui esteve, confirmando sua deliberação de ser pintor firmada após deixar as ciências exatas, sua formação inicial, e iniciar os estudos no campo das artes, realizando-os conforme suas aspirações. Foi em Florença que participou como aluno livre na Academia de Belas Artes, experiência à qual se juntam o trabalho em seu atelier, as aulas de anatomia assistidas na Escola de Medicina e a pintura de campo, considerada de fundamental importância por ele.

Acrescente-se, ao que se pode considerar estudo regular, a atmosfera dos museus florentinos, a inspiração registrada em suas lembranças das visitas feitas ao atelier de Pedro Américo e a outros artistas que, assim como seu pai, deixaram o Brasil para trabalhar na Europa, “pois naquele tempo faltavam ao Brasil ambiente e material” (Oswald, 1957, p.160). Todos eles e cada um a seu modo participaram de sua formação e de sua acolhida no meio artístico.

Oswald, que havia decidido ser pintor, assim se revelou em sua autobiografia: “Era pintor – compreendia a frase célebre de Correggio quando, na frente de um quadro de Rafael exclamava: ‘Anch’io sono pittore’” (Oswald, 1957, p. 12).

Mais tarde, escreveu a propósito do que para ele significava ser artista:

Esta é a finalidade do artista: fazer sentir a realidade intrínseca, a beleza objetiva das coisas. Se o artista desconfiasse que todos, por hipótese, fossem artistas, não precisaria executar a obra de arte, pois cada um sentiria em si a *Verdade Objetiva*, que simbolicamente representa a Realidade do universo [ênfase adicionada]. (Oswald, 1962, August 26)

Seguem seus apontamentos refletindo sobre a verdade histórica que também pode ser apresentada artisticamente, ou seja, de forma a se tornar “eternamente verdadeira”. Refere-se aos primeiros capítulos do Gênesis:

um verdadeiro e artístico quadro descritivo da Criação. Não é descrição científica, no sentido de basear-se em hipóteses, porque, se tal fosse, teria sido necessário variar de época em época, à medida em que crescem os conhecimentos humanos, sob pena de ficar ininteligível para a maior parte dos homens (Oswald, 1962, August 26).

E Oswald, que era essencialmente um artista quando chegou ao Brasil, constatou que não poderia viver em sua pátria, apesar do sucesso obtido no Salão Nacional de Belas Artes, em

1907. Seu quadro *O Violinista* recebeu medalha de prata, e as demais obras ali expostas, apesar das críticas suscitadas, tiveram acolhida favorável na imprensa carioca. “Mas toda esta glória não me rendia um vintém e eu precisava ganhar...” comenta Oswald. Poderia ser professor, uma perspectiva que o afastaria de sua determinação: “Serei pintor a qualquer custo, pensava, irei talvez morrer de fome, mas continuarei na arte” (Oswald, 1957, p. 20).

Preparou-se para a viagem de volta a Florença, o que fez após organizar uma exposição individual na Escola de Música, fundada por seu pai, Leão Veloso, e Francisco Braga, na Av. Rio Branco. Ao resultado financeiro nada promissor, Oswald acrescentou a passagem de volta a Florença, cedida por Rodrigues Barbosa, diretor da Secretaria do Ministério do Interior, em pagamento do retrato de sua filha, pintado por Oswald.

Corria o ano de 1907. Oswald desembarcou em Florença, e na Europa permaneceria por cinco anos. Disse ele: “dediquei-me de alma e corpo aos estudos não só artísticos, mas intelectuais em geral” (Oswald, 1957, p. 21).

Suas impressões, anotadas em três cadernos, revelam seus interesses artísticos e intelectuais. Seria necessária uma abordagem cuidadosa e prolongada desse acervo para dar conta da densidade de seu conteúdo, o que foge ao objetivo deste estudo. Assim, me detive em algumas passagens, já destacadas por Oswald em sua autobiografia, que julguei indispensáveis à história ora contada, a da formação do jovem artista.

O primeiro caderno trata de suas procuras religiosas e filosóficas. Nos muitos artigos ali escritos trata da *Religião*, dos *Conflitos entre ciência e fé*, do *Criticismo de Emanuel Kant*, do *Positivismo de A.Comte*, do *Agnosticismo de Spencer*, estuda Taine e sua *Filosofia de arte*. No segundo caderno, reflete sobre a filosofia passando, entre outros, por Comte, Sócrates, Aristóteles, São Tomás de Aquino e Dante e, no terceiro, aborda a aproximação entre conceitos de filosofia e arte (Monteiro, 2000).

Conta Maria Izabel, sua filha, que o artista

guardou com cuidado estes três cadernos, cujo conteúdo, penso eu, sintetiza sua personalidade e inclinações. Apaixonado pela arte, fê-la caminhar em sua vida ao lado da Filosofia e da Religião. O místico, o intelectual e o artista confundem-se, resultando desta fusão a ampla visão do mundo, o interesse por todas as manifestações científicas e artísticas, a marca da grande cultura que, sob a capa de profunda modéstia, foi, sem dúvida, sua característica maior. (Monteiro, 2000, p. 60)

Num contexto de amplas modificações no ambiente artístico europeu⁵, Oswald trabalhou com afinco em seu *atelier*, onde começou a praticar a gravura à água-forte, sem abandonar os estudos na Academia de Belas Artes e nos museus florentinos, onde copiava obras de grandes mestres trecentistas.

Não se pode esquecer que Florença era um centro de arte para o qual convergiam os artistas. Como a “Cittá d’arte”, só mesmo Roma e Paris. Oswald não estava fora do ambiente de sua época, nem de seu lugar. Não se pode afirmar que fosse influenciado de forma decisiva pelas muitas novidades que pontilhavam o cenário artístico.

O certo é que a gravura o fascinou, e ele a ela se entregou. Iniciou seu aprendizado em Florença nas aulas de Carl Strauss, água-fortista americano, que acompanhou seus primeiros trabalhos. Suas gravuras foram expostas em Florença, Bolonha, Rio de Janeiro e em Munique, onde passou longa temporada artística.⁶ Expôs individualmente no Glassplatz cerca de 20 de suas gravuras. Afirmou em seus comentários, a propósito desse período, ter recebido influências decisivas em sua arte.

O próximo passo foi a realização dos painéis da sala de música, parte do pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Turim (1911). Carlos e os demais artistas brasileiros foram instalados em Paris para a realização dos painéis que, depois de prontos, foram transportados para Turim e maruflados⁷ em seus respectivos espaços.

⁵ Depois do sucesso dos impressionistas, falava-se das novas tendências artísticas, de Braque, Léger, Picasso e outros mais, e Florença fervilhava em meio a debates e críticas nem sempre procedentes.

⁶ Foi em Munique que conheceu Hildebrandt, grande escultor; Erler, pintor participante e cofundador da Escola “Secessão”; Walter Thor, retratista; Kaiser, paisagista e outros.

⁷ As telas pintadas a óleo e cera eram coladas nas paredes.

Figura 1 - Carlos Oswald em Paris, preparando painéis para Exposição Internacional de Turim em 1911.



Fonte: Vergolino (2011)

Em Paris, expôs individualmente e, também, com outros artistas no Salão de Artes de Paris.

Seu talento e sua obra colocaram-no entre os integrantes da Union Internationale des Beaux Arts e des Letres, fundada por Paul Adam, Auguste Rodin e Vincent d'Indy (Comité d'honneur: Bartolomé, Albert Besnard, Gustave Charpentier, Degas, Anatole France, Kipling, Claude Monet, Raffaelli e Renoir) (Oswald, 1957).

Ao voltar para Florença, Carlos (1957) disse: “Começa nesse período, posso afirmar, minha maturidade artística” (p. 34).

Dedicou-se, então, às pesquisas de efeitos de luz do impressionismo e do pós-impressionismo, às grandes composições simbólicas, segundo a influência de Puvis de Chavanne e Von Marées, ao estudo da gravura à água-forte e aos seus quadros (interiores, figuras, principalmente retratos e paisagens).

Terminou sua temporada em Florença com duas exposições, uma individual e outra coletiva, na qual obteve o “Prêmio Província de Firenze” pelo quadro *Nu – estudo de reflexos*.

Em março de 1913, Oswald retornou ao Brasil para realização de uma exposição individual no Rio de Janeiro, após o que voltaria para Florença. A Grande Guerra impediu-o de

voltar no tempo previsto: “Passaram-se aqueles anos terríveis, tudo mudou no velho mundo; aqui me estabeleci, casei e nunca mais voltei à Europa!” (Oswald, 1957, p. 37).

Pouco antes de deixar Florença, Oswald afirmou ter atingido sua maturidade artística, o que me autoriza a encerrar a história iniciada e destinada a privilegiar os anos de formação de nosso pintor.

Nas próximas páginas, abertas com a chegada de Carlos Oswald ao Rio de Janeiro em 1913, nova história se inicia. O intuito de acompanhar na íntegra a vida e a obra do artista não será mantido, seja por sua extensão, seja pela dificuldade de selecionar os fatos mais relevantes que marcaram sua longa e singular carreira. Portanto, limitar-me-ei a respeitar as fronteiras dos territórios da arte e da religião, ocupados pelo artista.

Não se fez referência à formação católica de Oswald, que apontou com determinação, em sua autobiografia, suas convicções artístico-religiosas:

Devo aqui confessar que minha Fé cristã se manteve firme devido à ventura que tive de viver minha mocidade no meio da grande arte cristã de todos os tempos. Nunca acreditei na “arte pela arte”, palavras sem sentido, para mim. A grande Arte sempre foi inspirada pelo culto à Divindade; o Cristianismo sobrepujou as outras religiões pelo senso do Infinito que sua arte comunica. (Oswald, 1957, p. 30)

Como seus pais e irmãos, Oswald era católico fervoroso. Coube a seu pai a decisão de dar aos filhos uma formação católica, matriculando-os em colégios religiosos. No caso de Oswald, tal diretriz seria mantida integralmente, estando a dimensão religiosa gravada em sua vida e sua obra, o que, a seguir, pontuo: ia à missa e comungava diariamente; pertenceu ao grupo dos Vicentinos e à Congregação Mariana, em Florença; foi membro da Liga Jesus, Maria e José no Rio de Janeiro; presidiu a Associação Pró-Vocações Sacerdotais e ingressou na Ordem Terceira dos Franciscanos em Petrópolis; foi nomeado “Comendador da Ordem de São Gregório Magno” pelo Papa Pio XII, pela relevância de sua obra sacra. Note-se, ainda, a profusão de assuntos de Arte Sacra que marcou sua trajetória artística e sua colaboração como escritor para revistas e jornais católicos; por fim, sua presença na constituição da Sociedade Brasileira de Arte Cristã, da qual foi presidente.

Registro as palavras de Oswald como ponto de partida para as observações pretendidas sobre sua obra sacra:

Nada, pois, pode influir tanto ao desenvolvimento da arte e enriquecer a inspiração como uma doutrina cuja essência é a universal simpatia. Mais, ainda, como o Cristianismo apresenta a perspectiva de uma vida futura e eterna, uma elevação sobre-humana do indivíduo, ao artista cristão abre-se, pode-se dizer, o infinito que ele procurará atingir com símbolos e analogias, dando à sua arte uma superioridade impossível a outros estados de alma, inspirados por outras religiões. (Oswald, 1933)

Proferida em conferência realizada no dia 11 de junho de 1933, no Círculo de estudos São Norberto em Petrópolis, a passagem citada faz parte do texto originário *Religião, Arte e Moral*, que foi também início da carreira do escritor Carlos Oswald, a qual se estenderia por mais de duas décadas. Seus artigos foram publicados em revistas e jornais no Brasil e no Exterior.⁸ Muitos deles, especialmente os que tratam da Arte Sacra, trazem seu autor para as questões aqui colocadas.

No trecho referido, Oswald fala da inspiração única do artista cristão, afirmação acompanhada de longa defesa da religião, muitas vezes acusada indevidamente de não ter valor estético ou de impedir o desenvolvimento artístico. A partir da história da humanidade, faz uma exposição exemplar e convincente do valor do sentimento religioso como inspirador das artes. Da pré-história até a civilização cristã “foi a ideia de Deus a única grande propulsora das grandes artes, dos grandes estilos, dos grandes artistas”. Verdade acatada “para as religiões pagãs e qualquer forma de panteísmo, que dizer da verdadeira religião, o Cristianismo? E n’Ele o Catolicismo?” (Oswald, 1933).

Devo lembrar que com o Cristianismo desaparecem as fronteiras da arte. “A unidade da Fé origina a unidade das representações figuradas” (Leroy, 1960, p.9). Unidade que permite a ação didática da Arte Cristã, pregação muda que representa as imagens dos textos sagrados.

Adiante, Oswald menciona que a expressão do sentimento é uma conquista do Cristianismo, o que se opõe à pura beleza clássica. “Para todos os povos pagãos a beleza física era o fim exclusivo da arte. Isto na generalidade, deixando de lado exceções isoladas que não destroem a regra geral”. A beleza do sentimento, fonte de interesse para o artista cristão, não exclui a forma, mas coloca-a em segundo plano, diferentemente do artista pagão. “Acabou-se a escravidão dos cânones, a gélida harmonia das puras formas. Com o advento do Cristianismo

⁸ A partir de 1933 e nas duas décadas seguintes, Oswald publicou mais de uma centena de artigos na imprensa nacional e estrangeira (*Vozes de Petrópolis, Correio da Noite, Jornal do Comércio, Ecos Marianos, Jornal do Brasil, Correio da Manhã*, entre outros). Destaca-se artigo sobre arte sacra em “Fede ed Arte”, revista oficial da “Commissione centrale per l’Arte Sacra”, do Vaticano.

abre-se a liberdade ao artista para representar seu pensamento com sinceridade, conforme seus meios, sua técnica, sua originalidade” (Oswald, 1933).

Tais reflexões, feitas no início de sua carreira de escritor, apareceriam revigoradas três décadas após, em artigo do *Jornal do Comércio*, ora agregado ao texto de forma inspiradora.

Ao mesmo tempo, a memória localiza em tempo anterior, 1915, as primeiras obras sacras de Oswald, como imagens necessárias às reflexões pretendidas. Tratava-se de painéis cívico-religiosos para a Sala dos Párcos do Palácio São Joaquim, no Rio de Janeiro, encomenda feita pelo Cardeal Joaquim Arcoverde. Após pesquisas feitas no Museu Histórico e Geográfico Brasileiro, que forneceu o material documentário para as composições, Oswald executou seu trabalho: *A primeira Missa no Rio de Janeiro* e *A Batalha das Canoas*, completado por um friso para a cimalha da mesma sala, *Triunfos e Perseguições*, onde, em 20 quadros, narra a história da Igreja. No ano seguinte pintaria o painel *O Anjo Protetor da Arquidiocese* no teto da Capela do mesmo palácio, encomendado pelo Arcebispo D. Sebastião Leme.

Dispensou, assim, a cronologia e busco, em desvios sugeridos pela temática abordada, a completude na apresentação do artista, do místico e do intelectual, figuras indissociáveis na construção dessa personagem ímpar que foi Carlos Oswald.

No artigo, intitulado “Problemas de arte cristã”, Oswald disse pretender expor para os artistas plásticos que desejassem se aventurar nos caminhos da Arte Cristã as dificuldades que aí encontrariam: “problemas de inspiração, de técnica, problemas financeiros, etc.”. Para o verdadeiro artista juntam-se à inspiração, conteúdo e forma, ao que se soma, quando se trata de arte cristã, o ambiente próprio capaz de proporcionar uma atmosfera de influência que envolverá o artista, fazendo-o realizar obras cheias de sentimento religioso. “A paleta do pintor e sua habilidade são postas a serviço do sentimento religioso e da fé ardente da sociedade em que vive, e o resultado é a obra de arte cristã” (Oswald, 1962, February 11).

Em artigo subsequente, também publicado no *Jornal do Comércio*, tratou do conteúdo, “parte principal da obra de arte sacra” que se relaciona diretamente com a religião e a espiritualidade, o que implica na importância da maneira a ele dada. Tal maneira é a escola, “aquele complexo de regras, intenções, dogmas, que caracterizam e diferenciam entre si os movimentos estéticos, antigos e modernos...”. Em geral, a maioria das correntes estéticas se fez representar na arte sacra (Oswald, 1962, February 25).

Da forma, Oswald explica: “quer dizer aquelas qualidades indispensáveis que são requeridas para a representação plástica dos grandes princípios do Cristianismo”. Sugere que para atingir a beleza basta a harmonia, a linha e a unidade. A riqueza é dispensável. Seu exemplo é notável. Trata-se da grande reforma de arte sacra operada por São Francisco de Assis (século XIII), época em que o mundo artístico-sacro se encontrava dominado pela riqueza própria da arte bizantina.

Foi São Francisco que levantou a voz contra aquele desperdício de jóias e metais preciosos e inculcou em seus “poverelli” que se podia fazer pinturas “a fresco” no lugar de mosaicos e cogitar mais da significação das composições do que da riqueza [ênfase no original]. (Oswald, 1962, February 25)

A arte sacra obedece, portanto, às obrigações relativas às diretrizes das escolas e dos estilos, às leis da proporção e da harmonia, devendo ainda “obedecer às leis canônicas e dogmáticas; isto é, aos regulamentos e usos consuetudinários de culto externo e a respeito das verdades que constituem o acervo da Fé” (Oswald, 1962, February 25).

E o artista? A partir de sua inspiração e de seu modo de expressão estará sujeito aos “conselhos de eclesiásticos, ou de pessoas preparadas na liturgia, a não ser que ele próprio tenha estudado teologia e dogmática, coisa muito difícil e raríssima” (Oswald, 1962, February 25). A essa altura, Oswald menciona que ao tempo de Rafael⁹ as comissões eclesiásticas se encarregavam de “organizar” suas obras e o grande mestre seguia rigorosamente seus ditames. Termina as observações sobre as dificuldades do pintor de arte sacra com Severini, crítico italiano de vanguarda que disse: “nesta arte as leis de equilíbrio são tão severas que o pintor sacro é uma espécie de equilibrista pintando trepado na ‘corda bamba’...” [ênfase no original] (Oswald, 1962, February 25).

Faço breve pausa no diálogo mantido com Carlos Oswald para registrar uma passagem sobre a pintura religiosa.

Francisco Pacheco¹⁰ (1564-1644), pintor e teórico que se dedicou à pintura religiosa, estudou as prescrições iconográficas ditadas pelo Concílio de Trento, na Contrarreforma, seguindo-as em suas obras. Pelo seu atelier passaram alunos importantes como Velasquez, que

⁹ De Rafael são conhecidos os nomes daqueles que se incumbiram das diretrizes teológicas de suas composições.

¹⁰ Diretor da Academia de Pintura de Sevilha, composta em sua maior parte por jesuítas. É na Academia que se definem os programas iconográficos, a disposição dos personagens nas composições e a função dos atributos dos santos.

se casou com sua filha. Escreveu *A arte da pintura*¹¹, onde trata dos escritos italianos fundamentais, dos textos antigos e das normas que surgiram do gosto pós-tridentino. Como a maioria dos teóricos espanhóis da pintura, Pacheco respeitava as novas diretrizes da Igreja, considerando como objetivo maior do grande pintor a pintura religiosa, a seu ver, uma arma de combate teológico.

Contava Pacheco que São Dionísio, ao falar sobre a pintura, assim havia se colocado: “Primeira parte da divina e teológica doutrina é a que por imagens e pinturas sensíveis nos dá a conhecer as coisas espirituais e divinas” (Lichtenstein, 2004a, p. 84).

Ao que acrescentou Pacheco, citado por Lichtenstein (2004a):

De sorte que se diz com muito fundamento que esta arte, pela execução e manifestação das imagens sagradas e mistérios de nossa fé, à sua maneira faz o mesmo que a sagrada teologia, servindo à Igreja poderosa e eficazmente. Por isso a definiu santo Agostinho, chamando-a de arte digna do homem cristão que nos leva ao conhecimento da ‘verdadeira sabedoria’ [ênfase adicionada]. (p. 85)

Termina o mesmo autor o trecho observado, com um dos cânones do Santo Concílio:

Determinamos que a sagrada imagem de Jesus Cristo, senhor nosso e salvador de todos, seja adorada com igual veneração que o livro dos Santos Evangelhos, porque, por meio da pintura e das cores das imagens, assim os sábios como os ignorantes, todos tirem utilidade daquilo que está manifesto. (p.87)

Ressalto, após a leitura do texto de Pacheco e do que dele se destaca para marcar a breve passagem feita em tempos passados, a importância da arte religiosa ou da arte sacra, ou ainda da arte cristã, como a denomina Oswald em seus artigos. Há em Pacheco, guardadas as proporções de tempo e espaço, denominadores comuns à arte sacra no Brasil do século XX. Levando-se em conta a distância histórica e as mutações ocorridas na teologia católica de Francisco Pacheco a Carlos Oswald, há de ressaltar-se o flagrante empenho deste em obedecer aos postulados teológicos em suas obras, percorrendo o caminho do teórico ao prático, fundamental para a ação católica.

Podemos, em movimento contrário, acompanhar Oswald a propósito da simbologia cristã, deixando que ele nos leve ao encontro de sua obra sacra.

¹¹ A arte da pintura possui cerca de 1.000 páginas e foi publicado em 1649, dez anos após o seu término.

Nasceu o símbolo cristão nas paredes das catacumbas, a partir de elementos constantes “do patrimônio artístico do paganismo”¹². O símbolo cristão fez-se presente com sua função didática e ornamental no tempo da construção dos templos após a liberdade da Igreja, representante das verdades e dos mistérios cristãos. Seguiu-se o período bizantino com o brilho dos seus mosaicos e a presença das concepções simbólicas. Ampliados no estilo românico, os símbolos atingiram tão elevado número e significados, que tratados foram criados para elucidá-los. No período gótico, considerado o apogeu do simbolismo, todo o templo se transformou em “expressões simbólicas das verdades da fé”. O término da Idade Média foi marcado pela decadência da cultura teológica e pelo esquecimento do símbolo, seguindo-se a Renascença voltada para o mundo clássico, período no qual as “verdades religiosas cristãs” foram representadas com as formas pagãs. Os edifícios sacros perderam sua significação simbólica assim como sua linguagem didática e decorativa, mantendo-se seu espaço voltado para a celebração das funções litúrgicas.¹³ Ao chegar aos tempos modernos, o “movimento litúrgico” levou os fiéis a participar do culto sacro, “fazendo conhecer o valor do símbolo, dando nova fisionomia às igrejas católicas” (Oswald, 1963, February 3).

E como um dos símbolos venerados entre os fiéis, Oswald apresentou o *Sagrado Coração de Jesus*, um de seus temas mais estudados e elaborados.

Chegado o momento do prometido encontro com a obra sacra de Oswald, não posso iniciá-lo sem antes pontuar fatos decisivos para a escolha ora feita, não de forma metodologicamente precisa, ou fruto de análises formais organizadas e classificadas.

Explico. Sabe-se que nosso artista participou ininterruptamente da vida artística do Rio de Janeiro¹⁴ durante mais de 60 anos. Nos registros sistemáticos que fez de sua produção artística em Diários, na sua autobiografia e no Grande Catálogo (1902-1950) de sua autoria, tombado

¹² Orfeu, Psiquê, o pavão, o galo, as flores transformam-se em símbolos de Cristo, da alma, do infinito, da vigilância, do paraíso, etc. (Oswald, 1963, February 3).

¹³ Oswald menciona a descoberta da imprensa, quando o livro passa a instruir o povo, o que esvazia a função do símbolo (Oswald, 1963, February 3).

¹⁴ “Carlos Oswald conviveu com várias gerações de artistas, interagindo com elas. A princípio, eram mestres que ele admirava, em sua juventude. Depois eram companheiros de profissão, amigos das áreas de literatura, música, prelados com quem colaborava. Havia ainda os alunos de gravura, os relacionamentos com as autoridades políticas a quem retratava e cujas encomendas atendia. Oswald viveu intensamente seu tempo e marcou presença em mais de uma frente das artes do Brasil do século XX” (Piza, 2004, p.10).

no Museu Nacional de Belas Artes, encontram-se mais de duas mil peças que expressam sua arte em diversos gêneros, diferentes linguagens e técnicas artísticas.¹⁵

Diante dos fatos apresentados e já anteriormente expostos, quando da decisão tomada, no início da segunda parte deste artigo, de limitar-me e respeitar as fronteiras dos territórios da arte e da religião ocupados pelo artista, vejo-me diante de novos caminhos, que indicam a necessidade de restringir a abordagem pretendida. Dentre eles tomei o que me foi indicado pelo próprio Oswald, no diálogo mantido com seus artigos, que acompanham desde o início a construção do texto. Destaquei do conjunto de sua obra sacra dois temas, o *Sagrado Coração de Jesus* e a *Última Ceia do Senhor*, que, tanto por seu valor estético como religioso, se impuseram ora explicitamente, ora apenas sugeridos pelo seu autor. Tal medida não impedirá a menção, sempre que necessária, às demais vertentes e períodos da produção do artista na arte sacra.

A partir de pesquisas sobre o Santo Sudário¹⁶ e de documentos da época, Oswald elaborou o seu *Sagrado Coração de Jesus*, posteriormente reproduzido por Stehli Frères de Zurich, uma das mais importantes casas editoras de estampas da época.

Em suas pesquisas contadas em artigo publicado no *Jornal do Comércio*, respondendo a objeções feitas à sua representação do Sagrado Coração, vê-se um estudioso incansável. Anunciou que havia documentos, naquele momento, que orientavam o artista com “fundamentos verdadeiramente realísticos”. Destacou que, em arte sacra, os artistas não devem se ater apenas na realidade histórica, o que pode gerar obras frias e científicas, frisando a necessidade do sentimento que é “o verdadeiro e principal assunto da obra de arte sacra” (Oswald, 1961, December 24).

Fala então sobre o Santo Sudário, “que adquiriu importância realística depois do invento da fotografia que mostrou seu caráter de ‘negativo’, incompreensível para os antigos”. A imagem de Jesus impressa milagrosamente no pano de linho, conforme se acreditava desde a descoberta do Santo Sudário, passa a ser apresentada, após os muitos estudos registrados em livros e opúsculos e, claro, após o advento da fotografia, como fenômeno natural. Oswald estudou-o a fundo e dele se serviu para a “reconstrução plástica do Rosto do Divino Mestre”, declarando

¹⁵ Desenho: crayon, grafite, carvão, giz pastel, lápis de cor; pintura: tinta a óleo, aquarela, têmpera, encáustica; gravura: ressaltam-se as mais utilizadas, a água-forte e a água-tinta.

¹⁶ O Santo Sudário encontra-se na Catedral de Turim-Itália.

ter ficado “convencido do indiscutível valor histórico deste documento” (Oswald, 1961, December 24).

Oswald (1961, December 24) complementou:

Não só o estudo do Sudário me confirmou em minha Fé, como também serviu-me de modelo em suas proporções e cheguei até a decalcar as impressões visíveis e completá-las com atenção, para obter um retrato, diria, fotográfico, pois não quis interpretar mas copiar para restaurar.

Outro documento, uma carta conservada na Biblioteca Vaticana, ocupou espaço nas pesquisas de Oswald. Escrita por Públio Lentulo, procurador romano de Jerusalém (contemporâneo de Jesus), e enviada ao Senado de Roma, passou a ser objeto de estudo para o pintor. Assim escreve Públio:

Vive agora entre nós um homem de singular virtude que cura os enfermos e ressuscita os mortos. É de alta estatura, formoso da sua pessoa, e de um aspecto tal que inspira amor e temor ao mesmo tempo. São louros os seus cabelos e anelados, divididos em duas partes iguais ao meio da fronte. As mãos e a fronte bem conformadas. A barba posta inteira não é longa e é dividida ao meio. A sua atitude revela sagacidade e doçura.

E termina dizendo: “era belo tanto quanto um homem o pode ser”¹⁷ (Públio, citado por Oswald, 1961, December 24).

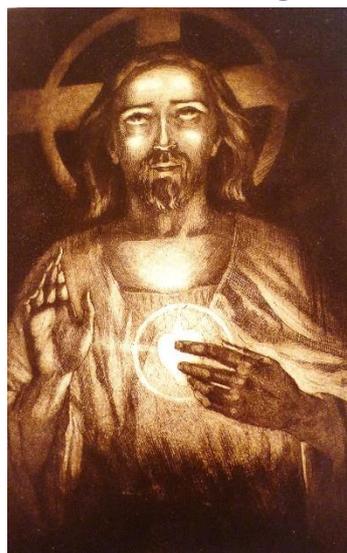
Acrescentem-se às fontes documentais de Oswald e aos seus permanentes estudos sobre o tema tratado outras fontes utilizadas. Destas destaca-se a família, principalmente os filhos, que posaram para o pintor. Seguiu, como contava, a tradição dos pintores da Renascença. Como não havia modelos profissionais, “os assuntos sacros eram interpretados por meio dos familiares e parentes do artista” (Oswald, 1961, December 24).

Juntem-se aos estudos realizados as dificuldades originadas de escrúpulos excessivos, presentes a cada tentativa sua de pintar a figura de Jesus. “Isso soava como uma profanação”. Procurava abstrair do assunto quando iniciava o trabalho, pensando que “aqueles traços que marcava na tela não eram Cristo”. Deixava para, ao finalizar a obra, a decisão: “se o quadro saísse a meu contento, resolvia afirmar que quisera reproduzir a Cristo”. Segundo ele, esse temor aparecia em outros artistas que, como ele, sabiam que a imagem apresentada ao fiel poderia ser

¹⁷ Segundo Oswald, não se tem certeza de sua autenticidade.

digna ou indigna do Salvador, significando que “servirá para a elevação de suas almas ou para seu afastamento da fé” (Oswald, 1957, p.49).

**Figura 2 - Sagrado Coração de Jesus, Carlos Oswald. Rio de Janeiro, RJ - 1925.
Gravura em metal (água-forte e água-tinta), sem numeração, 27,20x20cm; Coleção
Teca e Oswald Vergolino**



Fonte Vergolino (2011)

Em seus diários registrou mais de cem obras, todas acompanhadas de descrições minuciosas, das quais se pode ter uma ideia nas palavras de Oswald (1961, December 24):

Quantas vezes procurei reproduzir a face de Jesus? Centenas, certamente, com gravuras, desenhos e pinturas, e se juntamos a estas estampas publicadas por casas editoras, jornais e revistas, eleva-se a milhares e milhares o número de imagens espalhadas aqui e em todo o mundo com a minha assinatura. A reconstrução do divino Vulto de minha autoria projeta-se entre nós e no estrangeiro falando a inúmeras almas de todas as idades e todos os credos. E, no entanto, não há um trabalho meu que me satisfaça.

Todos precisam de imagens para a concretização das ideias e dos sentimentos. Também as ideias de Deus e dos Santos devem ser acompanhadas de imagens “que a maioria dos fiéis não sabe criar por si, mas precisa procurar em quadros e estátuas feitas por outros”. Tais imagens estarão mais próximas da Verdade quando o artista, ao representá-las por formas antropomorfas, conseguir aproximar-se, analogicamente, do Ser Infinito (Oswald, 1957, p. 48).

Ao que concluiu:

Resumindo agora as minhas opiniões sobre este delicadíssimo assunto, penso que se não é possível imaginar um homem sem sentidos sensíveis, abstrato, espiritualizado, se não é possível a nós pintores, criar um símbolo completamente despido de qualquer caráter realista, devemos, para sermos compreendidos pelos fiéis, representar uma figura que dê impressão da luz, que emane raios luminosos, que tenha um Coração não de carne (como frequentemente vê-se nas estampas populares) mas de luz também. (Oswald, 1963, February 3)

E o seu primeiro quadro do *Sagrado Coração de Jesus - Eu sou a luz do mundo* (1918) - representa fielmente seus propósitos estéticos e religiosos, assim como seu *Último Sagrado Coração*, obra realizada em 1965 que cristaliza suas interpretações anteriores, tantas vezes repetidas, sem nunca se igualarem, para atender as encomendas que recebia. “Seu feitio religioso transformava cada peça de arte que produzia em uma ocasião de meditação, de exteriorização de uma experiência espiritual” (Piza, 2004, p.196).

Os dois quadros, o de 1918 e o de 1965, representam marcos iluminados de sua vasta Arte Religiosa Devocional¹⁸, realizada esporádica ou intensamente, durante longa carreira artística.

Para Oswald, a *Última Ceia do Senhor* foi a composição mais importante que realizou. Apresenta-se, conforme a sugestão de nosso pintor, o segundo tema destacado do conjunto de sua obra sacra.

Foi em 1919 que fez a sua primeira *Santa Ceia*. No entanto, há anos a imaginava, de tal modo que a cena completa era modificada, aperfeiçoada: “ e assim andava eu com minha fantasia ideando, prefigurando...” (Oswald, 1957, p. 58). A luz, também ela, se definia. Duas luzes, sim, “a da lâmpada sobre a mesa, luz amarelada, quente, e a luz azulada, fria, que imagino proveniente de uma porta que estaria aberta no primeiro plano” (Oswald, 1957, p.58).

Após receber a encomenda para a pintura da Matriz do Brás, feita pelo Conde de Lara e idealizada em seus assuntos pelo cônego Higino Campos, Oswald executou em poucos dias a tela-estudo, com a segurança do artista que há tempos planejara a cena em seu tempo, espaço e teor dramático. Em seguida, tratou da ampliação com figuras em seu tamanho natural, executou

¹⁸ “A imagem de devoção, corresponde a uma piedade de caráter pessoal. A colocação que convém à imagem de devoção é o lar, o salão familiar, o centro social e ainda a praça pública ” (Plazaola, citado por Piza, 2004, p. 183).

os outros painéis encomendados, levando-os para São Paulo para serem maruflados nas paredes da Matriz.¹⁹

Lembre-se aqui de dois procedimentos usuais na produção de arte sacra de Oswald: sua peculiaridade e as diligências necessárias ao artista que sempre viveu de sua arte. Depois de pronta, a tela de assunto sacro era inscrita num Salão e em outras exposições individuais, momento em que os interessados faziam suas encomendas, diferentes em proporção e outros aspectos da tela original, executadas a seguir. No presente caso, a tela original foi exposta no Salão de 1920 e na Casa Vietas, onde vista pelo Sr. Otto Stehli, da Casa Stehli Frères de Zurich, Suíça, ganhou o mundo em estampas de vários tamanhos. Apesar das reproduções e das repetições do tema para atender às encomendas ou ao desejo do artista de modificar a tela original, contou Oswald que “difícilmente se encontrarão dois exemplares iguais, cópias. Todos os que existem feitos por minhas mãos são repetições com variantes, todos assinados, todos, pois, originais” (Oswald, 1957, p. 57). Foram mais de uma centena de quadros, e seu primeiro original encontra-se hoje no Palácio da Imprensa na Praça São Pedro, no Vaticano.

Exposta pelos evangelistas, a história da Santa Ceia abarca várias cenas²⁰ eleitas por artistas de todas as épocas em suas interpretações. Oswald fez a sua.

¹⁹ A encomenda para a absida da Igreja do Brás em São Paulo totalizava seis painéis com figuras em tamanho natural. Além da *Última Ceia do Senhor*, Oswald destaca pela importância temática *Jesus no Horto das Oliveiras* e *São Pedro e São Paulo* (Oswald, 1957, p. 56).

²⁰ As mais utilizadas são: os momentos em que Cristo ensina a Benção do Pão e do Vinho e a Revelação da traição de Judas (Piza, 2004, p. 211). Por seu caráter narrativo, pode ser considerada como imagem narrativa. Segundo Plazaola, tal imagem descreve “episódios e figuras do Antigo Testamento, as cenas relacionadas com a vida, paixão, morte e ressurreição de Cristo, a história de sua Mãe e dos santos que continuaram sua obra” (Plazaola, citado por Piza, 2004, p. 183).

Figura 3 - Última Ceia, Carlos Oswald. Rio de Janeiro-RJ-1923. Gravura em metal (aqua-tinta e água-forte). 40x62cm.Colecção Museu Nacional de Belas Artes-IBRAM-MI



Fonte-Vergolino (2011)

Longa é a história das representações da imagem de Cristo e das figuras bíblicas. Faço apenas um breve recorte para ilustrar as diretrizes a que deve se sujeitar o artista em seus temas sacros, na tentativa de acompanhar a criação da *Santa Ceia* de Oswald.

Guillaume Durand de Mende (1230-1296) escreveu o *Rationale divinatorum officiorum*, obra em oito livros, na qual sintetiza os conhecimentos sobre liturgia da Idade Média. Professor de direito canônico em Modena, tornou-se núncio do papa Gregório X, depois bispo de Mende. Em seus textos, percebe-se a influência da liturgia sobre a arte e a iconografia. Discorre longamente sobre as muitas maneiras de pintar a imagem do Salvador desde os tempos da obscuridade até as que se seguiram ao Papa Adriano que “disse que ele deve ser pintado de forma humana (Decretum, p.III, D, III, c.29)”. Explicações precisas acompanharam cada uma delas e, ao terminar o trecho a que se refere, concluiu: “No mais, diversas cenas do Novo e do Antigo Testamento são pintadas como apraz ao artista, pois, os pintores, como os poetas, sempre tiveram o justo poder de tudo ousar” (Lichtenstein, 2004b, p. 38).

Certamente tal afirmação não elimina a limitação imposta pelos dogmas, pelas leis canônicas e litúrgicas à arte sacra. Mas pode, sim, evidenciar a independência da obra de arte em relação ao artista que a criou. Oswald conta, a propósito da independência interior de uma obra de arte, um episódio que aconteceu quando pintava uma nova composição da *Última Ceia do*

Senhor, ao retratar o apóstolo S. Tomé que “de nenhuma maneira quer se sujeitar a olhar o Judas traidor ... S. Tomé não quer relações com Judas... e faz muito bem” (Oswald, 1962, August 26).

Ao que conclui:

Tenho, pois, a certeza de que a obra de arte se faz, até certo ponto, por si mesma sem a intervenção do autor; é uma espécie de livre arbítrio que ela tem, e como as almas humanas saem das mãos do Criador livres de agir a seu talento, assim a obra de arte se impõe ao próprio artista criador e – quantas vezes! – ela atravessa o tempo triunfante em sua liberdade enquanto seu autor ficou esquecido para sempre...

Encontram-se, em artigo anterior ao anteriormente mencionado, suas reflexões sobre *A Última Ceia de Leonardo*²¹. Em análise minuciosa desta composição, feita do ponto de vista estético, Oswald (1961, December 17) diz ao final:

No seu conjunto temos a imagem simbólica do ‘mundo’ que em sua compacta pluralidade se agita em oposição à ‘Unidade’ (a reta horizontal). O que une esta diversidade é a clareza perpendicular que no fundo se desenvolve e que constitui a linha estática, principal da composição. Acho que nunca foi tão bem sintetizada a existência da ‘Pluralidade’ (isto é a Criação) e a ‘Unidade’ (isto é Deus) [ênfase no original].

Surge a partir dessas observações a apresentação de seu processo criativo, o da sua *Última Ceia*, um “simple episódio, um aspecto momentâneo do grande acontecimento” (Oswald, 1961, December 17).

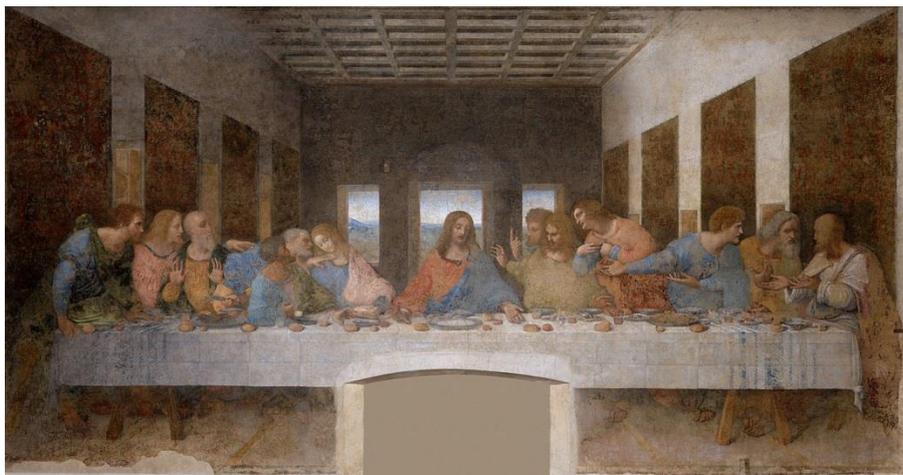
Oswald não analisa os caracteres dos discípulos, parte de instantâneos que representam o sentimento que externam diante das palavras de Jesus – “Alguém de vós me trairá”- o que os leva em sua direção, movidos pela pergunta: “Serei eu, Senhor? ” Vê-se no primeiro grupo formado por esse movimento aproximativo “um efeito de massas coloridas” que ele afirma não pretender “individualizar separadamente”, mas “obter um conjunto amorfo em movimento intenso à procura do Salvador”. Em direção contrária, Judas e Tomé, o único que percebeu a traição de Judas, formam o segundo grupo²² (Oswald, 1961, December 17).

²¹ Leonardo da Vinci terminou sua obra em 1497, dez anos após seu início.

²² Oswald registra, em seu livro autobiográfico, o processo de criação da cena: “Jesus acabava de pronunciar aquelas fatídicas palavras: ‘Alguém de vós há de me trair’. Todos os apóstolos se levantam aterrorizados, deixam seus bancos e se aproximam de Jesus que, sentado na extremidade da mesa, vê-se rapidamente cercado pelos discípulos que exclamam: ‘Serei eu, senhor?’. João, à direita, segura o braço do Salvador e o olha com intensidade. Pedro, no primeiro plano, é visto de costas apoiando as mãos na mesa, e presa de súbita emoção; atrás do Senhor, de pé, André, irmão de Pedro, sente-se aniquilado. Seguem-se, da direita para a esquerda: Bartolomeu elevando o olhar

Para ele, sua obra como quadro de cavalete existe por si, “pode ser transportado, mudar de lugar, suas qualidades pictóricas não mudam. O mural de Leonardo faz parte de um conjunto arquitetônico, sendo ele, com suas qualidades monumentais, o assunto dominante do refeitório de Santa Maria das Graças” (Oswald, 1961, December 17).

Figura 4 - A Última Ceia, Leonardo da Vinci. Têmpera sobre emboço. Milão, 1495-8



Fonte: Recuperado em 17 de outubro de 2017, de <http://www.infoescola.com/pintura/a-ultima-ceia/>

A *Santa Ceia* ou *Última Ceia* tornou-se um dos temas sacros mais fecundos de Oswald que, como se viu, criou mais de uma centena delas, em técnicas e estilos diversos. Em todas as obras, seja em água-forte, como a de 1923, ou em óleo sobre tela, como a *Santa Ceia Rembrandtiana* de 1925, a *Grande Última Ceia* de 1927, a *Última Ceia* de 1942, ou ainda *A Última Ceia* de 1950, expressionista em sua concepção, entre outras, sente-se que o artista deixou que

ao alto; ao lado, bem por cima de João, Tiago Maior segura abismado a cabeça entre as mãos e, encostado no seu irmão João, fita o olhar aflito no Mestre. Continuando para a esquerda, aparecem Filipe e Simão, este último apoia a cabeça sobre os ombros do precedente esforçando-se para se aproximar mais de Jesus. Vem logo o evangelista Mateus que levanta a mão como que protestando e, sentados, pertinho, os primos do Senhor, Judas Tadeu e Tiago Menor. Todos estes discípulos, quase que eletrizados, dirigem seus olhares na direção de Jesus procurando compreender-lhe as misteriosas palavras. Distraídos de tudo em volta de si, não reparam em Judas Iscariotes que, levantando-se repentinamente, arrasta a toalha e entorna o cálice de vinho que se derrama na mesa. Aqui temos expresso com evidente realismo um duplo símbolo: primeiro, é o Sangue do Redentor que se torna perdido para o traidor, segundo, é a massa escura dele que, como diabólica sombra, tapa a Luz da Verdade representada pela lâmpada a óleo. O único discípulo que se apercebe da traição é, naturalmente, Tomé que, sempre desconfiado, como o demonstraria mais tarde em relação à Ressurreição, sentado na extremidade esquerda da mesa, olha com o rabo dos olhos os movimentos de Judas Iscariotes. A cena é iluminada por duas luzes, a da lâmpada sobre a mesa, luz amarelada, quente, e a luz azulada, fria, que imagino proveniente de uma porta que estaria aberta no primeiro plano, deixando entrar o lusco-fusco da tarde que ilumina a frente da composição” (Oswald, 1957, p. 59).

seus pincéis, buris, *crayons* o conduzissem nas pinturas sacras, guiados pela sua disposição apostólica e seu conhecimento teológico.

Ao tratar dos dois temas escolhidos para as reflexões feitas sobre a arte sacra de Oswald, percorri um período iniciado em 1918, momento em que pintou seu primeiro *Sagrado Coração de Jesus* e que, por força das circunstâncias da história aqui contada, terminou em 1950, com *A Última Ceia Expressionista*. Busquei, no limite fixado, um indício que justificasse tal encerramento e que, encontrado, mostrou uma passagem, uma mudança significativa na obra sacra de Oswald. Trata-se do seu distanciamento progressivo do estilo até então adotado, no qual anjos e santos portavam feições ideais, adotando “uma estilização da expressão fisionômica, buscando representar os sentimentos do personagem” (Piza, 2004, p. 218).

O que não se pode deixar de apontar é o que nesse espaço de tempo, 32 anos, no qual se falou do artista e da sua arte sacra, aparece como pano de fundo para os dois temas abordados. Sei da impossibilidade de mencionar a totalidade das obras de Oswald que surgiram no tempo proposto, seja por sua extensão, ou pela inexistência de uma catalogação completa, o que se pode constatar em sua biografia:

Acho difícil poder-se um dia catalogar a obra sacra de Carlos Oswald – Cristos, Madonas, projetos para igrejas, altares, objetos do culto, retratos de santos, trechos do Evangelho. No metal, na tela, no papel, Carlos deixou consignada sua fé – *Lava-pés, A samaritana, A ceia de Emaús, A anunciação, O bom pastor, Sermão da montanha, Natividade, Presépio*, centenas de *Últimas Ceias, Sagrados Corações* e *Madonas*, difundidos por este Brasil afora, pela América Latina, pelos Estados Unidos e pela Europa. (Monteiro, 2000, p. 158)

Assim, a pedido do arquiteto Heitor da Silva Costa, Oswald realizou os desenhos do Cristo Redentor do Rio de Janeiro. As primeiras tentativas resultaram na imagem de Cristo segurando a Cruz, ideia que discutida com Silva Costa e com o Cardeal Sebastião Leme não foi acatada. Conta o artista que desejavam “qualquer coisa de mais simbólico, que representasse, mesmo visto de muito longe, a devoção do povo brasileiro, sua Fé” (Oswald, 1957, p.83). Em seguida, tentou-se a ideia da Cruz à qual o Cardeal Leme disse que “queria alguma coisa de mais complexo; uma simples cruz era pobre demais” (Oswald, 1957, p.83).

Surgiu dessa maneira a figura de Cristo com os braços estendidos, com o corpo na vertical, de tal forma disposto sobre o Corcovado que, olhado de todos os ângulos à distância, é visto como “uma cruz plantada no granito”²³ (Oswald, 1957, p.83).

Figura 5 - Cristo Redentor. Reprodução fotográfica de desenho feito por Carlos Oswald para a realização do monumento, inaugurado em 1931. Foto n.d, 20x18cm. Coleção Particular



Fonte -Vergolino (2011)

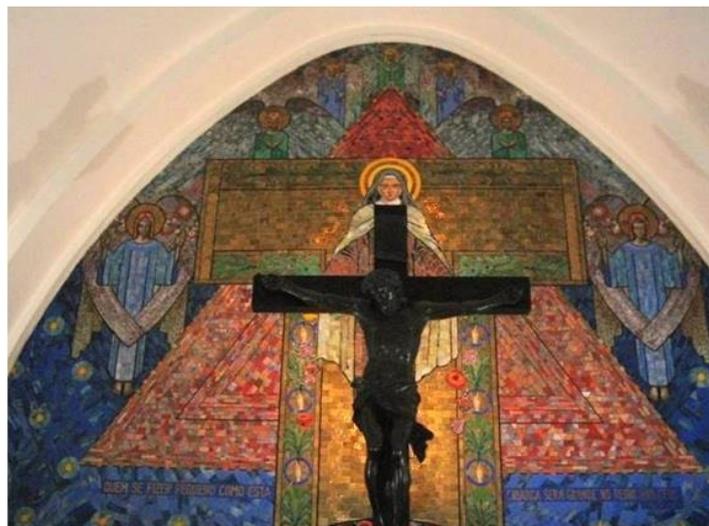
Já a encomenda da decoração da Igreja Matriz de Santa Therezinha do Túnel partiu de Monsenhor Leovigildo Franca, pároco da Matriz e estudioso de arte sacra. Oswald a fez. A partir do arco parabólico que começa na entrada e termina no altar-mor, idealizou o mosaico que compõe a parede do fundo da abside com a imagem de Santa Terezinha, destacando-se sobre uma cruz de ouro. Tem o mosaico²⁴ em toda a sua composição efeito decorativo e

²³ A cabeça do Cristo Redentor foi executada em Paris pelo escultor Landowsky, assim como as peças de metal que compõem o corpo da estátua. Depois da montagem, uma verdadeira construção em cimento armado, a estátua foi revestida com mosaico especial e inaugurada em 1931.

²⁴ “A técnica deste mosaico é própria para a decoração litúrgica e simbólica, é chamada de “mosaico moderno”, que difere do “antigo”, visto que, enquanto o segundo é executado por meio de pequenas pedras retangulares, o primeiro é formado por chapas de vidro colorido e cerâmica, de formas e tamanhos vários, conforme o assunto representado” (Oswald, 1957, p. 76).

simbólico, assim como os dois painéis devocionais, *A Imaculada* e *São José*, colocados em altares laterais. Ainda na Matriz Oswald executou os vitrais.²⁵

Figura 6 - Mosaico - Igreja Sta. Teresinha do Túnel - Carlos Oswald. Rio de Janeiro, década de 1940



Fonte: Recuperado em 21 de março de 2016, <www.mosaicodobrasil.tripod.com/id65.html>

Foi nesse período, no ano de 1934, que Oswald pintou a sua primeira *Via Sacra*²⁶ para a Igreja do Carmo²⁷ em São Paulo, seguida de muitas versões em pintura, gravuras, aquarelas e desenhos a *crayon*, acompanhadas de inovações na composição que evoluíram “de cenas mais amplas e complexas para simplificações e aproximações do tema central”²⁸ (Piza, 2004, p. 221).

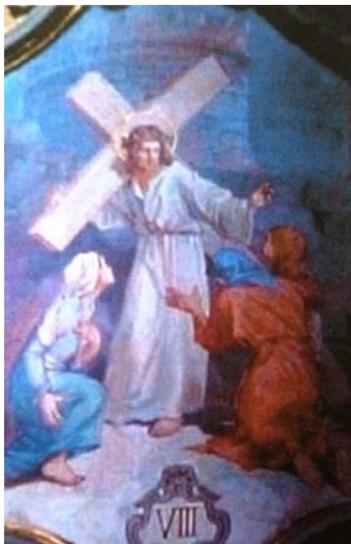
²⁵ Para a realização dos vitrais, Oswald realizava um pequeno croquis colorido a lápis que submetido à autoridade que o encomendara, era, após a aprovação, ampliado em escala e cores já definidas para a execução dos vitralistas.

²⁶ *Via Sacra*: conjunto de 14 episódios (Estações) que representam a Paixão de Cristo, numerados, segundo a tradição, com algarismos romanos. As Estações: I – Jesus é condenado; II – Jesus recebe a cruz; III – Jesus cai pela primeira vez; IV – Jesus encontra-se com Maria; V – O Cireneu ajuda Jesus; VI – Verônica enxuga o rosto de Jesus; VII – Jesus cai pela segunda vez; VIII – Jesus consola as mulheres; IX – Jesus cai pela terceira vez; X – Jesus é despido; XI – Jesus é pregado na cruz; XII – Jesus morre na cruz; XIII – Maria recebe Jesus morto; XIV – Jesus é sepultado (Piza, 2004, p.220).

²⁷ Hoje, Basílica do Carmo.

²⁸ O pintor cita as principais: a da Igreja de Nossa Senhora do Carmo (São Paulo); a realizada para a capela particular do Sr. Francisco Oliveira (Rio de Janeiro); a realizada em água-forte enviada ao Papa; a da Igreja Santa Tereza (Rio de Janeiro); a da Igreja Nossa Senhora do Rosário (Campos-RJ); a da matriz de Coronel Fabriciano (Minas Gerais); a do Templo Nacional de São Pedro, que Carlos intitulou de *Via-Sacra Mariana* porque Nossa Senhora aparece em todas as estações, em Caracas (Venezuela).

Figura 7 - Primeira Via Sacra, Carlos Oswald. Rio de Janeiro, 1934. Óleo sobre tábuas de madeira. Cada painel 110X80cm. Acervo-Basílica de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo-SP



Fonte-Piza (2004)

Como contam textos dedicados ao tema da *Via Crucis*, o Novo Testamento apresenta a síntese dos acontecimentos, favorecendo o trabalho do artista que pôde imaginar com liberdade os detalhes das cenas tratadas segundo “seu estilo, caráter, escola”, o que justifica a forma com que pintou o *Encontro*, quarta estação da Via Sacra. Diante das muitas versões encontradas – no Evangelho, no que disseram os primeiros cristãos, na confirmação dos evangelhos apócrifos, sobre a presença de Nossa Senhora no ‘Caminho Doloroso’ – Carlos decidiu: “liberdade máxima, pois, para o pintor que se atreva a cooperar plasticamente com as palavras singelas transmitidas pela Tradição e os escritos evangélicos” (Oswald, 1957, p. 105). Em seu quadro, Maria segura o rosto do filho, ao mesmo tempo em que levanta um olhar suplicante ao Céu na esperança de um milagre divino.

A sua terceira *Via-Sacra* foi executada em gravura à água-forte. As 14 gravuras foram enviadas ao Papa Pio XII (1876-1958), seguidas de carta enviada em 1948 por Monsenhor Montini, Secretário de Sua Santidade, demonstrando o reconhecimento ao pintor e à sua atuação na *Sociedade Brasileira de Arte Cristã*.²⁹

²⁹ Fundada no Rio de Janeiro, em 1946.

Segundo o pintor, suas Vias-Sacras obtiveram sucesso do ponto de vista artístico e religioso:

Monsenhor Nabuco e os outros padres, que me encomendaram esses trabalhos, amiúde me informam a propósito da influência benéfica das minhas pinturas sobre os fiéis, fato este que me anima e confirma sempre mais que a finalidade da arte plástica está no valor estético e na utilidade moral e social. (Oswald, 1957, p.122)

Data de 1968/69 sua última versão, quando já estava praticamente cego. Trata-se da *Última Via Sacra* e de sua última Estação, sobre a qual Piza (2004), registra:

A mais expressiva, contudo, é a última, em que Oswald representa o Cristo com os cabelos espalhados ao redor, o lençol chegado próximo ao rosto, iluminado pela lâmpada. ... No extremo limite da vida, na última tela da última obra, Oswald acende uma lâmpada ao lado do Cristo morto. É a sua despedida da Luz. (p. 235)

Carlos Oswald morreu em 1971.

Devo encerrar o diálogo mantido com a sua obra artístico-literária. A Arte Sacra dominou o cenário montado para a história pretendida.

Folheio um Catálogo, o da exposição de estudos e desenhos que marcou a comemoração do centenário do nascimento de Oswald, realizada no Rio de Janeiro em 1982, e percebo que não o havia visto com a atenção devida ao seu valor iconográfico e ao texto de Quirino Campofiorito, que faz a apreciação dos “segredos de oficina” apresentados no acervo da mostra. O mesmo deve ter acontecido com outros textos e documentos que me cercaram durante o trabalho, o que me aponta os limites de sua completude. Lembro-me, então, das *Reflexões sobre Arte* de Oswald e me tranquilizo:

é por isto que não ponho data nos meus quadros; é porque não têm data. Eu estou sempre trabalhando em todos eles, não tenho certeza quando algum parece pronto. ... eu vejo a multidão toda de meus quadros como uma matéria em contínua evolução. Eu a estou plasmando continuamente. Transformando-a primeiro no pensamento, depois aos poucos, com intervalos às vezes de anos, materialmente, repintando, suprimindo ou juntando elementos. É um cosmos que comigo vive, e do qual sou a alma, que se deixa aperfeiçoar e muitas vezes mutilar e piorar! (Monteiro, 2000, p.192)

Referências

- Leroy, A. (1960). Nascimento da arte cristã. São Paulo: Flamboyant.
- Lichtenstein, J. (Org.). (2004a). A pintura. A teologia da imagem e o estatuto da pintura (Vol. 2). São Paulo: Editora 34.
- Lichtenstein, J. (2004b). A pintura. Da imitação à expressão (Vol. 5). São Paulo: Editora 34.
- Monteiro, M. I. O. (2000). Carlos Oswald (1882-1971): pintor da luz e dos reflexos. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial.
- Oswald, C. (1933). Religião, arte e moral. Conferência realizada no Círculo de estudos. São Norberto. Petrópolis.
- Oswald, C. (1957). Como me tornei pintor. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Oswald, C. (1961, July 9). Aulas de pintura. Jornal do Comércio.
- Oswald, C. (1961, July 16). Sobre retratos. Jornal do Comércio.
- Oswald, C. (1961, December 17). A “Última Ceia” de Leonardo. Jornal do Comércio.
- Oswald, C. (1961, December 24). O retrato de Jesus. Jornal do Comércio.
- Oswald, C. (1962, February 11). Problemas da Arte Cristã. Jornal do Comércio.
- Oswald, C. (1962, February 25). Problemas da Arte Cristã II. Jornal do Comércio.
- Oswald, C. (1962, July 15). O mar. Jornal do Comércio.
- Oswald, C. (1962, August 26). O artista. Jornal do Comércio.
- Oswald, C. (1963, February 3). Simbologia Cristã. Jornal do Comércio.
- Piza, M. A. B. T. (2004). A poética da luz na obra de Carlos Oswald. Tese de Doutorado, Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação da UNESP, Bauru-SP.
- Sacramento, E. (1995). 30 artistas brasileiros na coleção do Bancocidade. São Paulo: Pancrom.
- Vergolino, P. L. G. (2011, 12 de outubro a 20 de novembro). Carlos Oswald: o resgate de um mestre. Catálogo. Caixa Cultural Brasília.

Referências Iconográficas

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

Fonte: Vergolino (2011).

Figura 2 – Sagrado Coração de Jesus: gravura em metal (água-forte e água-tinta), sem numeração, 27,20 x 20cm. – Carlos Oswald. Rio de Janeiro, RJ, 1925. Coleção Teca e Oswaldo Vergolino. Fonte: Vergolino (2011).

Figura 3 - Última Ceia: gravura em metal (água-tinta e água-forte), sem numeração, 40 x 62cm. – Carlos Oswald. Rio de Janeiro, RJ, 1923. Coleção Museu Nacional de Belas Artes | IBRAM | MinC. Fonte: Vergolino (2011).

Figura 4 – A Última Ceia: têmpera sobre emboço, 460 x 880cm. – Leonardo da Vinci. Milão, 1495-8. Recuperado em 17 de outubro de 2017, de <www.infoescola.com/pintura/a.ultima-ceia>

Figura 5 – Cristo Redentor. Reprodução fotográfica de desenho feito por Carlos Oswald como projeto inicial para o principal monumento do Rio de Janeiro, inaugurado em 1931. Fotografia, S/D, 20 x 18cm. Coleção particular. Fonte: Vergolino (2011).

Figura 6 - Mosaico - Igreja Santa Teresinha do Túnel – Carlos Oswald. Rio de Janeiro, RJ, década de 1940. Recuperado em 21 de março de 2016, de <www.mosaicosdobrasil.tripod.com/id65.html>.

Figura 7 – Primeira Via Sacra, VIII Estação: Óleo sobre tábua de madeira, 110 x 80cm. – Carlos Oswald. Rio de Janeiro, RJ, 1934. Acervo Basílica de Nossa Senhora do Carmo, São Paulo, SP. Fonte: Piza (2004).

Submetido à avaliação em 1 de agosto de 2016; revisado em 14 de março de 2017; aceito para publicação em 11 de abril de 2017.