



UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES – IA**

PAULO LEONEL GOMES VERGOLINO

O OLHAR ESTRANGEIRO:

**A OBRA GRAVADA DE HANS STEINER COMO RECORTE-MODELO
PARA O RESGATE DA HISTÓRIA DA GRAVURA NO BRASIL**

*Foreign Look: the work of Hans Steiner engraving as a cut-model to the
rescue of engraving in Brazil.*

Campinas

2015

PAULO LEONEL GOMES VERGOLINO

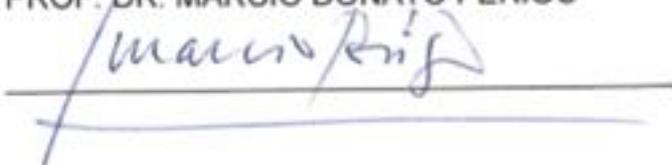
O OLHAR ESTRANGEIRO:
A OBRA GRAVADA DE HANS STEINER COMO RECORTE-MODELO
PARA O RESGATE DA HISTÓRIA DA GRAVURA NO BRASIL

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

Paper presented at the Arts Institute of the State University of Campinas, as part of the requirements for obtaining a Master's degree in Visual Arts

Orientador: Marcio Donato Périgo

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DEFENDIDA PELO ALUNO PAULO LEONEL GOMES VERGOLINO, E ORIENTADO PELO PROF. DR. MARCIO DONATO PÉRIGO



Campinas
2015

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

V587o Vergolino, Paulo Leonel Gomes, 1973-
O olhar estrangeiro : a obra de Hans Steiner como recorte-modelo para o resgate da história da gravura no Brasil / Paulo Leonel Gomes Vergolino.. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Márcio Donato Périgo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Steiner, Hans, 1910-1974. 2. Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. 3. Gravura. 4. Gravura brasileira - História. I. Périgo, Márcio Donato, 1949-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Foreign look: the work of Hans Steiner engraving as a cut model to the rescue of engraving in Brazil

Palavras-chave em inglês:

Steiner, Hans, 1910-1974 engraving
Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro
Engraving
Brazilian engraving - History

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestre em Artes Visuais

Banca examinadora:

Mário Fiore Moreira Júnior
Lygia Arcuri Eluf
Luise Weiss

Data de defesa: 15-09-2015

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pelo
Mestrando Paulo Leonel Gomes Vergolino - RA 151667 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Marcio Donato Périgo
Presidente


Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf
Titular


Prof. Dr. Mario Fiore Moreira Junior
Titular

DEDICATÓRIA

Não vou me furtar a dedicar este trabalho ao próprio artista: Hans Steiner (*in memoriam*), que foi, desde a primeira gravura descoberta em um *site* de venda de obras de arte, quase que uma obsessão na minha busca incansável por mais informações sobre esse mestre, um dia olvidado e agora justamente e oportunamente resgatado do ostracismo.

AGRADECIMENTOS

São muitos os agradecimentos a serem feitos.

Início pelos meus pais, Oswaldo de Mendonça Vergolino e Terezinha de Jesus Gomes Vergolino, que orgulhosamente deixaram que eu me formasse naquilo que sempre quis – as artes visuais. Mesmo com toda a dificuldade que essa área exige de seus profissionais, nada me foi negado, e eu segui em frente.

Agradeço a todo o incentivo e às várias leituras desta comunicação do, para mim muito especial, Josafá de Sá Vilarouca Jr., que acompanhou a produção desta obra desde o seu mais tenro início e, muito sagaz, nunca deixou que o texto se esvaísse ou esmorecesse em devaneios meus. A ele eu dedico este trabalho, todo o meu maior voto de louvor e o meu mais sincero muito obrigado.

Às minhas irmãs, Melina Vergolino Éleres e Mônica Gomes Vergolino, que sempre aplaudiram as minhas escolhas, participando de toda a minha vida profissional, sem nada exigir em troca.

Devo meu apreço e respeito ao meu orientador, o Prof. Dr. Márcio Donato Périgo, que, sendo participante e produtor da área de gravura, optou por orientar um desconhecido – o que vos escreve e também acreditar na qualidade do trabalho do artista Hans Steiner, alvo de minha pesquisa.

Não poderia deixar de agradecer à Profa. Dra. Luise Weiss, que foi a única que amavelmente me esclareceu que a pesquisa, tão refutada por outros doutores, tinha valor como obra literária e me sugeriu trazê-la para a UNICAMP.

Ao amigo de sempre Eros Cosatto, que incansavelmente trocou informações comigo de muito longe, da cidade de Gorizia (Itália), terra onde descansam os restos mortais do artista.

A Maria Clara Porto, que, rara e querida como toda a família Oswald, me presenteou com uma das últimas cartas do artista.

Ao nuclear artista Marcello Grassmann (*in memoriam*), que um dia, com espanto, me confessou ser válida a ação de desenterrar um tesouro.

Agradeço também à contribuição da Sra. Beth Kutz, admiradora e colecionadora das obras do artista, com quem muitas vezes me aconselhei e com quem podia conversar sobre ele.

À querida amiga Patrícia Freitas Vilarouca, que acreditou na minha capacidade de ingressar no mestrado e me foi fundamental ao resolver comigo questões relativas à bibliografia.

Ao gentil amigo Luiz Alberto Marques, por toda a ajuda amavelmente prestada.

Às irmãs Renate Tirlor e Maya Büttner, que tão gentilmente me receberam no Rio de Janeiro e me entregaram as obras que hoje fazem parte do meu acervo.

Ao caro amigo Julio Reis, pela gentileza em realizar comigo, os ajustes gramaticais finos feitos a esta pesquisa.

E, por fim, a todos os que direta ou indiretamente contribuíram para que este trabalho de resgate viesse a público.

“Sempre disse que você nasceu para ser gráfico. Continue trabalhando e não se deixe influenciar pelas teorias alheias. Precisa somente trabalhar e, um dia, há de se falar de você.” Carlos Oswald, 1959.

RESUMO

Este trabalho é focado na produção plástica do artista-gravador austríaco Hans Steiner (1910-1974), chegado ao Rio de Janeiro na década de 1930, com o intuito de ingressar como aluno no afamado Liceu de Artes e Ofícios da cidade.

Como aluno de Carlos Oswald (1882-1971), ele foi, ao longo de mais de trinta anos, participante ativo no cenário da gravura brasileira e, em muito, contribuinte para a sua pesquisa e divulgação.

O estudo aqui proposto é voltado ao resgate da biografia do artista, da sua participação em salões de arte brasileiros e na efetiva revalorização de suas gravuras e, indiretamente, de seus desenhos, aquarelas e pinturas. Para tanto, torna-se necessária a reunião do maior conteúdo possível de seu conjunto artístico, distribuído dentro e fora do país.

A pesquisa englobou a análise detalhada da obra de Steiner, datada desde 1937 até a década de 1970, e também classificou a importância de seu conjunto artístico, sobretudo quantitativo e qualitativo, provando, através de estudo mais acurado, o quanto a gravura nacional, observada e fomentada por tantos nomes internacionais, perde por olvidar obras de mestres dessa importância.

A pré-pesquisa, iniciada em 2007, identificou um número superior a 125 obras existentes, em sua grande maioria, gravuras em água-forte, buril e água-tinta, alocadas em instituições brasileiras e estrangeiras.

Nesse contexto, fica claro que alguns assuntos tipicamente regionais foram reincidentemente abordados por Steiner, passando um pouco mais pela flora e bem menos pela fauna brasileira, com ênfase no Rio de Janeiro e seus arredores, e por tipos característicos da nação, como baianas, gaúchos e populações indígenas – estes últimos apresentados com notável atenção, sendo foco de grande admiração por parte do artista estrangeiro.

Como conclusão do trabalho, acredita-se que o resgate da obra de Steiner seja um exemplo a ser seguido para a redescoberta de outros mestres e a consequente revalorização do cenário da gravura artística no Brasil, país que deve, e muito, seu desenvolvimento artístico nessa área ao olhar estrangeiro e à labuta de artistas internacionais em terras sul-americanas.

Palavras-chave: Gravura. Hans Steiner. Liceu de Artes e Ofícios. Artes Visuais. Gravura carioca e do Brasil.

ABSTRACT

This paper is focused on artistic production of the Austrian artist Hans Steiner (1910-1974), arrived in Rio de Janeiro early in the 1930s, in order to join as a student in the famous School of Arts and Crafts of the city.

As a Carlos Oswald's pupil (1882-1971), he was, for over thirty years, an active member in the Brazilian engraving scenario, and much, a contributor to his research and publications.

Intending to rescue the artist's biography, his participation in Brazilian art salons and effective revaluation of his prints and, indirectly, of his drawings, watercolors and paintings, is what this study is for. Therefore, it is indispensable to meeting the highest possible content of his artistic set, distributed inside and outside the country.

The research involved a detailed Steiner's work analysis, dated from 1937 to the 1970s, and also ranked the importance of his artistic set, particularly quantitative and qualitative, proving, through closer study, as the national picture, observed and fostered by many international names, lose by forgetting works by masters such an amount.

The pre-trial, which began in 2007, identified a number greater than 125 existing works, mostly pictures in etching, aquatint and engraving tool, allocated in Brazilian and foreign institutions.

By this circumstance, it is clear that some typically regional issues were repeatedly addressed by Steiner, spending a little more on flora and less on the Brazilian fauna, emphasizing on Rio de Janeiro and its surroundings, and by characteristic types of the nation, as Bahia, Rio Grande do Sul and indigenous populations – the latter offered with remarkable attention, once the focus of his special appreciation.

In conclusion, it is believed that the rescue of Steiner's work is an example to be followed for the rediscovery of other teachers and the consequent revaluation of the artistic engraving scenario in Brazil, which owns, a lot, its artistic development in this area abroad approach and to the toil of international artists in South American lands.

Keywords: Engraving. Hans Steiner. School of Arts and Crafts. Visual Arts. Rio and Brazilian engraving.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 - Modesto Brocos y Gomes (atribuição). Gonçalves Dias (bilhete postal). Gravura em metal, 0,14 x 0,9 cm, 1903. Fonte: Coleção Josafá Vilarouca Jr., São Paulo, SP.29
- Figura 2- Carlos Oswald. Liceu de Artes e Ofícios. Nanquim, 15 x 11,5 cm, 1956. Fonte: Paes de Barros (1956, p. 309).32
- Figura 3 - Carlos Oswald prepara painéis em Paris para a realização de Exposição Internacional em Turim, Itália. Fotografia sem medidas informadas, c. 1910. Fonte: Coleção Família Oswald.36
- Figura 4 - Carlos Oswald. A visitação. Água-forte e água-tinta, 19,30 x 27,80 cm, 1914. Fonte: Coleção Josafá Vilarouca Jr., São Paulo, SP.38
- Figura 5 - Carlos Oswald. Carta ao artista Hans Steiner. Sem medidas informadas, 1968. Fonte: Coleção Laura Muzzo, Gorizia, Itália.....41
- Figura 6 - Hans Steiner. Sem medidas informadas, nov. de 1959, Jornal Correio da Manhã. Fonte: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.42
- Figura 7 - Livro de registro de Hans Steiner, 1937-1970. Sem medidas informadas. Fonte: Acervo Laura Muzzo, Gorizia, Itália.....48
- Figura 8 - Hans Steiner. Ex-libris Gisela Blank. Xilogravura, 7 x 14 cm, 1943. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC.....51
- Figura 9 - Hans Steiner. Begônia do Mato, com poesia livre. Gravura em metal, água-forte, 9 x 9 cm, 1945. Coleção Beth Kutz.52
- Figura 10 - Hans Steiner. Sem título. Desenho a grafite, 35 x 48 cm, sem data. Acervo: Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, MARGS.55
- Figura 11 - Hans Steiner. Rumo à Fronteira II. Gravura em metal, ponta-seca e água-tinta, 27,5 x 39 cm, 1954. Acervo: Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, MARGS.....57
- Figura 12 - Hans Steiner. Rio Garrafão. Teresópolis, desenho a grafite, 32 x 22,1 cm, 1954. Acervo: Museu Castro Maya, Rio de Janeiro, RJ.58
- Figura 13 - Hans Steiner. Sem título. Aquarela, dimensões não informadas, sem data. Coleção Beth Kutz, Porto Alegre, RS.....60
- Figura 14 - Hans Steiner. Begônia. Aquarela e/ou óleo aquarelado, dimensões não informadas, 1949. Coleção Beth Kutz, Porto Alegre, RS.61
- Figura 15 - Hans Steiner. Sem título. Óleo sobre tela, 44 x 59 cm, 1944. Coleção Maria Cristina Gama da Silva, Rio de Janeiro, RJ.62
- Figura 16 - Carlos Oswald. Cocos. Óleo sobre tela, 70 x 78 cm, c. 1930 a 1940. Coleção de Evandro Carneiro Leilões, Rio de Janeiro, RJ.63

Figura 17 - Hans Steiner e Iberê Camargo. Rezando. Gravura em metal, buril e água-tinta, 16,3 x 21,4 cm, c. 1960. Acervo: Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, RS.	65
Figura 18 - Hans Steiner e Iberê Camargo. Composição Casual. Gravura em metal, buril e verniz mole, 21,4 x 16,3 cm, c. 1951 a 1955. À direita, gravura em metal de Hans Steiner, Mulher Cajabí, 24,8 x 29,4cm. Pertencentes ao Acervo: Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, RS.....	67
Figura 19 - Hans Steiner e Iberê Camargo. Mistério. Gravura em metal, buril, 17,7 x 10 cm, c. 1951 a 1955. Acervo: Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, RS.	68
Figura 20 - Hans Steiner. Niteroy - Praia Vermelha. Gravura em metal, água-tinta, 10 x 15 cm, c. 1935-1940. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC, RJ. .	76
Figura 21 - Hans Steiner. Encarte, brochura. Sem medidas informadas, sem data. Coleção Laura Muzzo, Gorizia, Itália.....	80
Figura 22 - Hans Steiner. Praia Vermelha - Niteroy antigo. Água-forte e ponta-seca. Sem medidas descritas, 1942. Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC, RJ.	83
Figura 23 - Hans Steiner. A Guanabara. Água-forte e ponta-seca. 9 x 13,5 cm, 1940. Fonte: Coleção Betty Kuntz, Porto Alegre, RS.	84
Figura 24 - Hans Steiner. Curral na Guanabara. Ponta-seca e água-forte, 14,5 x 24,5 cm, 1942. Fonte: Acervo Museu de Etnologia de Viena, Áustria.....	86
Figura 25 - Hans Steiner. Mata Pau. Água-forte e água-tinta, sem medidas descritas, 1943. Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC, RJ.	88
Figura 26 - Hans Steiner. Mata Pau. Água-forte, 38,5 x 19,4 cm, 1945. Fonte: Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.	90
Figura 27 - Hans Steiner. Mata Pau. Água-forte, 30 x 20 cm, 1951. Fonte: Coleção Josafá Vilarouca Jr., São Paulo, SP.....	91
Figura 28 - Hans Steiner. O Orador. Água-forte, 30 x 20 cm, 1951. Fonte: Coleção Josafá Vilarouca Jr., São Paulo, SP.....	93
Figura 29 - Hans Steiner. A Sombra. Água-tinta, 16 x 13 cm, 1944. Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC, Rio de Janeiro, RJ.	94
Figura 30 - Hans Steiner. Lampião na cocheira. Ponta-seca e água-tinta, 9 x 13,5 cm, 1944. Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC, Rio de Janeiro, RJ.	96
Figura 31 - Hans Steiner. Urubu. Ponta-seca e água-tinta, 17,7 x 23,5 cm, sem data. Fonte: Coleção Monica e George Kornis, Rio de Janeiro, RJ.	98
Figura 32 - Hans Steiner. Urubu. Ponta-seca e água-tinta, 22 x 10 cm, 1947. Fonte: Coleção do Pesquisador, São Paulo, SP.	100
Figura 33 - Hans Steiner. Urubu. Ponta-seca e água-tinta, 19,5 x 26,5 cm, 1948. Fonte: Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.....	101

Figura 34 - Hans Steiner. O Galho. Água-forte, 16 x 6 cm, 1945. Fonte: Acervo Museu de Etnologia de Viena, Áustria.	103
Figura 35 - Hans Steiner. Sem título. Água-forte, sem medidas descritas, 1947. Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC, Rio de Janeiro, RJ. .	104
Figura 36 - Hans Steiner. Desenho de mulher Camaiurá – muito peixe. Água-forte e ponta-seca, 34 x 26,5 cm, sem data. Fonte: Acervo Museu de Etnologia de Viena, Áustria.	105
Figura 37 - Hans Steiner. Dança Aruanã. Xilogravura, 12 x 25,5 cm, 1959. Fonte: Coleção Josafá Vilarouca Jr., São Paulo, SP.....	107
Figura 38 - Carimbos indígenas. Fonte: Costella (1984, p. 85).....	108
Figura 39 - Hans Steiner. Urucum. Gravura em metal, 38,5 x 30,8 cm, 1961. Fonte: Coleção Josafá Vilarouca Jr., São Paulo, SP.....	109
Figura 40 - Hans Steiner. Sepultura Tapirapé. Gravura em metal, 23 x 15 cm, 1958. Fonte: Acervo Museu de Etnologia de Viena, Áustria.	111
Figura 41 - Hans Steiner. Paisagem Romântica. Gravura em metal, 33 x 28 cm, 1955. Fonte: Coleção Eros Cosatto, Gorizia, Itália.....	115
Figura 42 - Hans Steiner. Figueira Branca. Gravura em metal, 41,7 x 28 cm, 1941. Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC.....	117
Figura 43 - Hans Steiner. Não pare na pista. Gravura em metal, água-tinta, 24 x 30 cm, 1955. Fonte: Acervo Universidade Regional de Blumenau, Santa Catarina.....	119
Figura 44 - Hans Steiner. Sem título. Gravura em metal, 32,6 x 24,6 cm, 1955. Fonte: Acervo Museu de Etnologia de Viena, Áustria.	121
Figura 45 - Hans Steiner. Ritmo trágico. Gravura em metal, água-forte e água-tinta, sem medidas descritas, 1952. Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC.	123
Figura 46 - Ex-libris - Floriano B. Teixeira, s/d Gravura em metal 13,3 x 9 cm. Fonte: Acervo MARGS - Porto Alegre, RS	126
Figura 47 - Sem título, 1948. Nanquim e aquarela sobre papel 17 x 12,5 cm. Fonte: Acervo MARGS - Porto Alegre, RS	126
Figura 48 - Carrapaticida, 1954.Gravura em metal 64,5 x 47.5cm. Fonte: Acervo MARGS, Porto Alegre, RS	127
Figura 49 – Porto Alegre – Riacho,1949.Gravura em metal 26 x 36 cm. Fonte: Acervo MARGS, Porto Alegre, RS	127
Figura 50 – Sem Título – s/d. Gravura em metal 12,5 x 7,3 cm. Fonte: Acervo MUMA, PR,	127
Figura 51 - Sem título, 1946. Gravura em metal 22 x 33 cm. Fonte: Acervo MUMA, PR	127
Figura 52 – São Francisco, 1946. Gravura em metal 5,7 x 8 cm. Fonte: Acervo Fundação Iberê Camargo, RS.....	128

Figura 53 – Mulher Cajabí, 1942/1950. Gravura em metal 24,8 x 29,4 cm. Fonte: Acervo Fundação. Iberê Camargo, RS	128
Figura 54 – Paisagem Rio Grandense, Moradias, s/d. Aquarela sobre Papel 22, x 31, 7 cm. Fonte: Acervo Fund. Museu Julio de Castilhos,RS	128
Figura 55 - Ego, 1969. Gravura em metal 21 x 17 cm. Fonte: Acervo Universidade Regional de Blumenau, SC	128
Figura 56 – Moça Carajá, 1965. Xilogravura 28,5 x 20 cm. Fonte: Acervo Universidade Regional de Blumenau, SC	129
Figura 57 – Eu civilizado e Primitivo, 1960. Gravura em metal 28 x 22 cm. Fonte: Acervo Universidade Regional de Blumenau, SC	129
Figura 58 – Seiva II, s/d. Gravura em metal 23 x 17 cm. Fonte: Acervo Universidade Regional de Blumenau, SC	129
Figura 59 – Folhagens s/d. Buril (1º estado) 46 x 36 cm. Fonte: Acervo Museus Castro Maya, RJ.....	129
Figura 60 – Peixeiro! s/d. Gravura em metal 14 x 9,5 cm Fonte: Acervo Museu de Etnologia de Viena	130
Figura 61 – Pilão de Café, s/d. Gravura em metal 28,5 x 23 cm. Fonte: Acervo Museu de Etnologia de Viena.....	130
Figura 62 – Bica d'água, 1946. Gravura em metal 17,5 x 29,4 cm. Fonte: Acervo Museu de Etnologia de Viena.....	130
Figura 63 – Tio Ambrósio, 1954. Gravura em metal 18,6 x 14,5 cm. Fonte: Acervo Museu de Etnologia de Viena.....	130
Figura 64 – Vista da Baía da Guanabara, 1940. Aquarela sobre papel 23 x 34 cm. Fonte: Coleção particular, Rio de Janeiro	131
Figura 65 – Praia do Arpoador, 1947. Aquarela sobre papel 22 x 31 cm Fonte: Coleção particular, Rio de Janeiro	131
Figura 66 – Baiana no Arco do Teles 1941. Gravura em metal 17,5 x 11,5cm Fonte: Coleção particular, Rio de Janeiro	131
Figura 67 – Ipê em Flor, 1948. Aquarela sobre papel, medidas não descritas , Fonte: Coleção Betty Kuntz, Porto Alegre	131
Figura 68 - Thomas Ender. Paisagem da Bahia de Guanabara. Aquarela, 27x41cm, séc. XIX. Fonte: Acervo Museu de Arte de São Paulo - MASP.....	137
Figura 69 - Axl Leskoschek. Sem título. Xilogravuras, 19 x 13 cm, sem data. Fonte: Coleção do Pesquisador.	138
Figura 70 - Jacques Callot. A árvore dos enforcados. Gravura em metal, 8 x 13 cm, 1633. Fonte: Acervo Museu de Belas Artes de Nancy - França.....	139
Figura 71 - Hans Steiner. Sem título. Sem medidas descritas, sem data. Fonte: Revista Iniziativa Isontina. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC.	146

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	18
2	O APARECIMENTO DA GRAVURA NO BRASIL - RAZÕES PARA A SUA RESISTÊNCIA E PERPETUAÇÃO	24
3	A GRAVURA BRASILEIRA NA VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O XX.....	27
4	A GRAVURA NO RIO DE JANEIRO - A IMPORTÂNCIA DO LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DO RIO DE JANEIRO NO PANORAMA DA CIDADE	31
5	O ENSINO DO PIONEIRO – CARLOS OSWALD.....	35
6	ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE HANS STEINER.....	42
7	AS ARTES PLÁSTICAS NA DÉCADA DE 1930 NO RIO DE JANEIRO E A CHEGADA DE HANS STEINER À CIDADE	44
7.1	O Livro de Registro de Hans Steiner	47
8	HANS STEINER NO CAMPO DAS ARTES VISUAIS - ATUAÇÃO EM OUTRAS TÉCNICAS	54
9	O ARTISTA E O PROFESSOR DE GRAVURA - O CASO DE IBERÊ CAMARGO.....	64
10	A DESCOBERTA DE STEINER DENTRO E FORA DO PAÍS (ANÁLISE DE ALGUMAS COLEÇÕES).....	70
11	O CONJUNTO PLÁSTICO DE UM ESTRANGEIRO, PORÉM QUASE BRASILEIRO (ANÁLISE GERAL DA OBRA)	73
12	A POÉTICA NA OBRA DE HANS STEINER - ALGUMAS GRAVURAS SELECIONADAS	81
12.1	Da Série Niterói Antigo.....	83
12.2	Da Série Guanabara	84
12.3	Da Série Mata-Pau	88
12.4	Da Série Penitenciária	93
12.5	Da Série Urubu	98
12.6	Da Série Vegetação	103
12.7	Da Série Miniaturas	104
12.8	Da Série Indígena	105
13	GRAVURAS PONTUAIS E ESPECIAIS PARA A ANÁLISE (NÃO INSERIDAS NOS CICLOS DE GRAVURA DO ARTISTA).....	114
14	OUTRAS GRAVURAS EXISTENTES	126

15	O RESGATE DE UM GRAVADOR ESTRANGEIRO - SUGESTÕES E DESAFIOS	132
16	HANS STEINER: UM ARTISTA ESPELHO DE SUA ÉPOCA.	136
17	CONSIDERAÇÕES FINAIS – O RESGATE DE UM ARTISTA ESTRANGEIRO	144
18	CRONOLOGIA.....	146
19	LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	150
20	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151

1 INTRODUÇÃO

Importa saber que, entre tantas técnicas consideradas clássicas dentro das artes visuais, a gravura de arte ainda pode ser considerada uma das mais fascinantes e desconhecidas em relação ao grande público. Apesar de sua antiguidade e de seu recorrente caminho, traçado ao lado da própria existência da humanidade, essa forma de expressão vem acompanhando a vida do homem, não sem dificuldades, o que ao longo dos séculos causou muitos altos e baixos na história de sua própria existência.

Para tanto, esta investigação está centrada, antes de mais nada, na necessária revalorização da técnica como arte maior e parte do pressuposto que, de uma forma mais generalizada, são poucos os projetos que se debruçam sobre o resgate de gravadores eclipsados pelo tempo. Isso foi motivação para dar início a uma intensa busca por mais dados a respeito de um estrangeiro que por aqui esteve nos idos de 1930, produzindo um conjunto de obras, não só em gravura, mas em outras técnicas, consideradas de qualidade até 1964, quando se mudou de forma definitiva para a Itália.

A pesquisa englobou a realidade cultural de uma cidade considerada por muitos anos um dos únicos destinos para os que precisavam obter uma formação acadêmica em artes – o Rio de Janeiro de 1930 –, e é relevante citar que essa comunicação esteve centrada na atuação fundamental do Liceu de Artes e Ofícios, local onde estudou o artista em questão, Hans Steiner, que também passou a ser conhecido como Steiner-Rio.

Para que se alcançassem tais objetivos, foi-se a campo para coletar o máximo de informações possíveis sobre o artista. Praticamente nada foi desconsiderado, com especial enfoque nas documentações consideradas fontes primárias – entre outras, documentos pertencentes aos acervos públicos e privados, fotografias e cartas de família. A análise se estendeu também à parca informação pertencente à bibliografia existente sobre o mestre – portanto, fizeram parte do rol de pesquisa livros de

referência sobre a história da gravura, catálogos, *folders*, convites de exposições, recortes de jornal e anúncios de mostras realizadas por ele, entre outros.

Houve também a contribuição fundamental de seu livro de registro, oferecido em escâner por um colaborador residente em Gorizia (Itália). Esse documento permitiu mapear e quantificar com exatidão a obra do objeto de estudo.

Foi necessário conseguir mais informações entrevistando algumas pessoas contemporâneas a Steiner e costurando o que foi o maior desafio: o fato de o artista ter morrido solteiro, fora do Brasil e sem deixar descendência.

Após essa fase da pesquisa e de coleta dos principais dados, reuniu-se o conjunto inédito em blocos, que cuidassem de suprir carências muitas vezes básicas, como filiação e relação com outros artistas.

Isso posto, passou-se a ter por base alguns profissionais teóricos e das práticas, especializados nas questões prementes da gravura. Entre outras, foram consultadas, no que diz respeito à história da gravura, as publicações realizadas por José Roberto Teixeira Leite (1966), Orlando DaSilva (1976), Álvaro Paes de Barros (1956), Carlos Oswald (1957), Lygia Fonseca Fernandes da Cunha (2010), Orlando da Costa Ferreira (1976), Renata Santos (2008) e Carlos Scarinci (1982).

Em relação ao cenário cultural do Rio de Janeiro de 1930, foram fundamentais as pesquisas de Regiane Cintrão (2011) e Raul Mendes da Silva (2014).

Quanto à técnica, foram utilizadas as pesquisas do também gravador Orlando DaSilva (1990), bastante útil para que se separassem datas, tiragens, assinatura, numeração, edições, bem como qualidade do papel. E inclusive para que se percebesse que alguns desses itens, ao final da pesquisa, ficaram ainda inconclusos.

A própria necessidade da pesquisa levou quase que obrigatoriamente a iniciar o processo de registro do texto por capítulos sequenciais e interligados, nos quais o

passado da gravura está conectado com o presente (ou seja, décadas de 1930 a 1970 – período da maior atividade do artista) e com o futuro, aqui posto como a retomada da obra de Steiner, que por mais de 40 anos esteve adormecida.

O capítulo intitulado “A introdução da gravura no Brasil - Razões para sua existência e perpetuação” cuida de esclarecer sobre a introdução da técnica no país. Porém decidiu-se não discorrer sobre esse tema à exaustão, pelo fato de se concluir, após reunião de dados, que os próprios teóricos não chegaram ainda a um consenso, principalmente na questão relativa ao surgimento do primeiro gravador, ou seja, deixando registrado um trabalho impresso que se posicionasse como o pioneiro em terras brasileiras.

O segundo capítulo, “A gravura brasileira na virada do século XIX para o XX”, foi introduzido ao conjunto pois é um período considerado seminal para as mudanças ocorridas nessa técnica, pelo fato de se caminhar de forma pontual em relação às mudanças de concepção do próprio “fato gravado”, que nada mais é do que o declínio da gravura de reprodução, bastante comum e de largo emprego em todas as principais capitais brasileiras no século XIX, para o nascimento e conseqüente florescimento, já no início século XX, da gravura de arte.

Para o capítulo subsequente, “A gravura no Rio de Janeiro - A importância do Liceu de Artes e Ofícios no panorama da cidade”, teceram-se algumas considerações sobre a instituição carioca Liceu de Artes – local onde o então aluno Steiner conheceu seu único professor de gravura, Carlos Oswald. Desse encontro nasceu uma longa e profícua parceria e amizade, que duraria até o falecimento de Oswald, em 1971. Como exemplo desse espírito colaborativo, sabe-se de um raro filme, em preto e branco, realizado em conjunto pelos dois artistas no Rio de Janeiro, na década de 1940, sobre a técnica da gravura.

Concluiu-se ser pertinente seguir essa linha de pensamento e esclarecer mais sobre o ensino fundamental de Carlos Oswald no capítulo seguinte, mesmo porque, apesar da poética do artista pesquisado se estender à pintura, à aquarela e à xilogravura, foi no metal que ele se assenhorou da técnica e a levou às últimas

consequências. Quem foi Carlos Oswald? E o que o fez tão importante para o ensino na gravura nacional? São perguntas que se procurou responder.

Na sequência são expostos dados de Steiner, o artista objeto do estudo. O capítulo traz datas e informações pontuais acerca de sua vida e obra. A ideia foi expor o pouco de que se sabe a respeito da escassa biografia existente sobre Steiner e procurar semeá-la com o que hoje se tem conhecimento.

O objetivo do próximo capítulo foi trazer à tona a realidade do Rio de Janeiro à época da chegada de Steiner ao Brasil, a vida cultural que já se mostrava bastante promissora e o entorno que o abraçou como estudante de gravura e depois como mestre. Preparou-se um leve panorama dos artistas gravadores que já atuavam como profissionais e foram incluídas informações sobre a existência dos que viriam a se tornar mestres incontestáveis dessa arte futuramente.

No subcapítulo discorre-se sobre o importante livro de registro iniciado por Steiner em 1937 e terminado em 1971. Esse documento se mostrou fundamental para que a obra do artista fosse analisada com mais exatidão, posto que algumas gravuras são reveladas, passando a fazer parte do conjunto considerado mais adiante.

No capítulo “Hans Steiner no campo das artes visuais - Atuação em outras técnicas”, cuidou-se de abordar as técnicas irmãs, porém diferentes, em que o gravador atuou. Mesmo não fazendo parte da análise desta dissertação, julgou-se pertinente e relevante esclarecer que o artista não se limitou à impressão de gravuras e sim foi atuante em outras formas de expressão. Como exemplos, há o desenho, a aquarela e a pintura em óleo.

Em “O artista e o professor de gravura - O caso de Iberê Camargo”, o foco é um estudo deveras particular sobre os acontecimentos que reuniram o professor Steiner-Rio e o então iniciante Iberê Camargo. Fatos considerados incontestáveis por existirem gravuras resolvidas em conjunto entre os dois artistas, que precisavam ser inseridas e analisadas neste trabalho.

“A descoberta de Steiner dentro e fora do país - Análise de algumas coleções” é capítulo importante pelo fato de o conjunto gravado do artista ser bastante heterogêneo e estar pulverizado por diversos museus e coleções particulares no Brasil e na Europa. Nunca havia sido feita, até a presente pesquisa, uma reunião dessas obras que permaneceram “mudas” e fechadas nas instituições museológicas e em residências privadas. Foi motivante a urgente necessidade de reunir e mapear esses trabalhos, localizando-os em alguns dos principais espaços onde eles se encontravam.

O capítulo “O conjunto plástico de um estrangeiro, porém quase brasileiro (análise geral da obra)” mostra o quanto Steiner produziu, expondo um conjunto significativo de obras de cunho claramente popular, como baianas, gaúchos e índios. Chama a atenção o fato de um estrangeiro pouco ou nada representar da sua terra natal, focando a temática em temas da realidade de uma pátria nova – que ele comprovadamente escolheu como sua.

“A poética na obra de Hans Steiner - Algumas gravuras selecionadas” enfocam principalmente um estudo mais aprofundado de obras selecionadas como fundamentais para explicitar quem foi Steiner como artista. Analisaram-se tendências artísticas e influências de mestres contemporâneos ao artista, e empreendeu-se um mergulho pormenorizado em algumas peças pontuais da obra do mestre. O que se percebeu no andamento alongado desse olhar foi que Steiner possuía certamente em seu escopo de trabalho raízes de documentarista, pois recorrentemente localizaram-se, em suas gravuras, informações a lápis, que vão muito além das usuais sobre uma gravura em metal ou em madeira, referência esta a textos – muitas vezes de mais de duas linhas, com data, local e número de chapa – localizados na parte posterior das provas impressas.

No capítulo seguinte optamos por relacionar um conjunto pequeno, mas expressivo de gravuras que passaram a fazer parte deste trabalho, como forma de ampliar o conhecimento acumulado até então – são pontuais pois fogem o ciclo de gravuras descritas no capítulo anterior, porém pela relevância do conjunto e pela apurada técnica julgou-se importante que aqui estivessem.

O capítulo “outras gravuras existentes” cuida de ampliar ainda mais o conjunto plástico de Hans Steiner. Foram elencadas 22 gravuras ao conjunto geral da obra, como forma de incrementar o conhecimento visual, para além das análises realizadas nesta comunicação.

Para o capítulo seguinte, apresentam-se as sugestões usadas nesta pesquisa como um recorte-modelo no resgate de artistas com larga contribuição às artes visuais e que por fatores desconhecidos não estão inseridas no panteão clássico das artes brasileiras. O que se propõe é permitir, através da reflexão crítica, preencher mais uma lacuna na louvável pesquisa referente à produção gráfica realizada por aqui, e que outros mais sejam alçados ao conhecimento do grande público e possam somar-se ao grupo já conhecido, saindo do injusto esquecimento.

Julgou-se imprescindível incluir nesta pesquisa o item “Hans Steiner: um artista espelho de sua época” pela necessidade clara de embasar a investigação com alguns apontamentos sobre a vida e obra de nosso objeto de estudo e que julgamos ser, através de suas gravuras, um brilhante cronista de seu tempo – assim como muitos antes dele e embevecido com o país que recentemente conhecia, Steiner se atirou de cabeça à realidade brasileira, produzindo um conjunto de obras de arte de grande qualidade e consistência. Este ponto nos pareceu bastante relevante ressaltar e foi providencial incluí-lo como um capítulo especial.

Na conclusão foram reunidos mais alguns pontos fundamentais, a saber: uma cronologia ampliada que cuidou de pontuar mais dados sobre o mestre, com documentos e fotos de época. Importa esclarecer que não há repetição de imagens neste trabalho, uma vez que a pesquisa identificou provas semelhantes em diferentes momentos e em coleções distintas. Em última instância, através dos questionamentos aqui abordados, almeja-se ampliar o leque de discussão sobre a gravura brasileira e enriquecê-la constantemente, porém sem esgotá-la. Intencionalmente, deixa-se o assunto sempre em aberto e pronto para que enxertos e acréscimos futuros aconteçam. Aí repousa, segundo o que se postula, a grande ação de uma correta investigação.

2 O APARECIMENTO DA GRAVURA NO BRASIL - RAZÕES PARA A SUA RESISTÊNCIA E PERPETUAÇÃO

No Brasil, a gravura iniciou seu desenvolvimento de forma irregular e cambaleante. O que isso quer dizer? Obviamente, e como já é do conhecimento comum, a reprodução em chapas gravadas, assim como todo tipo de manifestação em relação à imprensa, era terminantemente proibida pela Coroa Portuguesa, por carta régia desde o século XVIII, mais precisamente “6 de julho de 1747” (DASILVA, 1976, p. 72). Portanto nada poderia ser feito nesse sentido sem a prévia autorização da monarquia portuguesa. Mesmo assim, alguns trabalhos considerados raros são hoje uma realidade e chegaram ao nosso conhecimento. Entre outros, “as 20 gravuras abertas a buril por José Francisco Chaves. A maioria das chapas está assinada e uma traz, além da assinatura gravada, Rio, 1749”. (DASILVA, 1976, p. 71)

Na sequência, há o importante trabalho do padre Joaquim Viegas de Menezes, produzido com o consentimento do governador da Capitania de Minas Gerais, Pedro Maria de Athayde e Mello, que autoriza o religioso a abrir em cobre, entre outras peças, um frontispício retratando o próprio político e sua esposa. “Eram 11 chapas totalmente abertas a buril. Esse trabalho foi publicado em 1807. O padre Viegas morreu em 1841.” (DASILVA, 1976, p. 72)

Encontrar-se-ão novas notas consideradas relevantes sobre a história da gravura nacional apenas com a chegada da Família Real ao Brasil e a subsequente criação da imprensa régia, em 13 de maio de 1808.

Porém é necessário lembrar que, em Portugal, o rei já havia decretado uma escola de gravura em 1802, e bem antes desta, em 1720, é criada a “Academia Real de História Portuguesa pelo decreto de 8 de dezembro de 1720”. (SANTOS, 2008, p. 25). É importante explicitar que em Portugal a gravura é moda no século XVIII – e, para teóricos como Renata Santos, a gravura portuguesa tem seu ciclo de ouro ainda nesse século e é de fato uma mania entre as elites locais.

Em 1812 surgem as primeiras notícias oficiais de gravuras saídas pelas mãos de brasileiros (o padre Frei José Mariano da Conceição Veloso é um deles), todos formados pela tradição da famosa Casa Literária do Arco do Cego, de Portugal, oficialmente conhecida como Tipografia Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego, criada em 1799 e que em 1801 já havia sido anexada à Imprensa Régia de Lisboa, fundada um ano depois. Ela foi fundamental para formar um conjunto de profissionais que depois atuaram no Brasil, mais especificamente na Imprensa Régia do Rio de Janeiro. É relevante ressaltar que 498 chapas de cobre hoje fazem parte do acervo da Biblioteca Nacional, alocadas na Divisão de Iconografia.

Nota-se que, dentro da história da gravura oficial, agora em terras brasileiras, existem exemplos de produção sempre feita tendo como base o metal ou a madeira, portanto se faz importante destacar que “...uma das primeiras xilogravuras utilizadas pela imprensa foi um mapa, representando o andamento da batalha contra o Exército francês, travada às margens do rio Danúbio, publicada em 28 de agosto de 1809, pela Gazeta do Rio de Janeiro”. (SANTOS, 2008, p. 33). Percebe-se que a gravura nessa época, devido a muitos anos de proibição, dava os primeiros e incertos passos dentro da história nacional como veículo de propaganda e de representação dos poderes vigentes do rei.

Com a virada do século, a gravura passa a mudar de função e gradativamente vai ganhando espaço nos primeiros círculos de propaganda, o que culminaria bem mais tarde na chamada gravura de arte. Essa técnica resistiu bravamente nesses primeiros anos de sua existência pelo fato de servir a interesses oficiais e estar a serviço da Corte e de quem detinha os grandes e pequenos poderes em torno do monarca. Seguiu seu caminho, pois assim era feito em Portugal.

Timidamente, esse tipo de expressão acompanhava as sociedades portuguesa e brasileira, dentro e fora de livros, como se via nos jornais de época, que passaram gradativamente a ser ilustrados – a ilustração foi lançada com o intuito de arejar o texto – com o ingresso de xilogravuras e depois com a calcogravura, demonstrando

o longo, frutífero e vantajoso caminho traçado entre esses dois meios de informação, por tempo quase indeterminado.

Há um raro exemplo que cuida desse assunto em uma revista carioca de apenas oito páginas, “o primeiro número de O Mequetrefe, em 1º de janeiro de 1875, que publicava o seguinte: O Mequetrefe será distribuído às quintas-feiras. Ele introduz uma novidade: desenhos sobre madeira intercalados no texto”. (SILVA, 1941, p. 194). Há o acréscimo de que “a redação de O Mequetrefe não estava lá muito bem informada, porque já nessa época o xilógrafo Pinheiro tinha uma oficina de gravura no Rio, para a qual entrou José Vilas-Boas, em 1873”. (SILVA, 1941, p. 194)

Esse panorama revela que, pelo que essa parte da história nos conta, a arte da gravura dribla as proibições do poder instituído por El-Rey e vai se impondo gradativamente na vida cotidiana do cidadão comum. Pode-se, inclusive, dizer que um dos grandes fatores que a ajudaram a subsistir foi a sua reprodutibilidade, bem como os custos não muito altos para a sua produção e a habilidade de seus produtores/artistas em comercializá-la e transportá-la.

As sociedades, não só a brasileira, mas a mundial, tornavam-se gradativamente mais e mais dependentes da ilustração, e corriam em direção a todo tipo de imagem, sendo ela comercial ou não. Postula-se que resulta daí a grande força resistente da arte gravada. A gravura passa de uma mera coadjuvante em tempos pregressos para a grande vedete a auxiliar a publicidade da época, a literatura, a religião, e a ser participante ativa das artes visuais.

Sua persistência deixou um legado importante de nosso passado visual, que ajuda a compreender melhor os fatos, tão bem quanto as palavras – sejam políticos, sociais, educacionais ou culturais. Em todos, a imagem gravada teve menor ou maior participação, mas se fez presente. Esse ponto parece ser impossível de negar.

3 A GRAVURA BRASILEIRA NA VIRADA DO SÉCULO XIX PARA O XX

Um acontecimento que se faz importante nesse momento é a vinda da Missão Artística Francesa para o Brasil, em 1816, da qual fazia parte o gravador Carlos Simão Pradier, que, além de não ter nenhum aluno, recusa-se a praticar a técnica, alegando não ter nenhuma condição de fazê-lo por falta completa de equipamento.

Na missão está também o litógrafo Jean Baptiste Debret, que permanece no Brasil até 1831, quando regressa à França e publica por lá “Viagem pitoresca e histórica através do Brasil”. Em terras brasileiras, grava duas águas-fortes, “Solene desembarque de S.A.R a S.D. Leopoldina” e “Cerimônia da faustíssima aclamação de S.M. o senhor D. João VI”. (DASILVA, 1976, p. 73)

O que é possível afirmar nesse período e no decorrer dos anos discorre sobre o surgimento de um número cada vez maior de oficinas e ateliês de gravadores, não só em metal ou em madeira, mas sim, em grande parte, de litógrafos, com um claro objetivo comercial e documental. Eram em sua maioria estrangeiros, que cuidavam de vender sua produção na então capital do reino, versando sobre os acontecimentos e curiosidades que porventura pudessem ser de interesse da população.

Entre outros, eram oferecidos retratos de suas majestades, mapas e vistas da cidade, naufrágios, batalhas e retratos de santos, sempre com o intuito de informar e servir ao Estado, sem até o momento ter a pretensão de se instalar como gravura de arte – não havia, até aquele momento, nenhum prêmio em salões de arte concedido aos gravadores no Brasil.

Porém é lícito dizer que “o trabalho litográfico foi bem cedo adotado no Brasil. Em 1817 chega o francês Armand Julien Palière, contratado por D. João VI para fazer retratos e paisagens. Em 1822 é contratado professor da Academia Militar, onde trabalha em lito nas oficinas do Arquivo e que são dirigidas por Steinmann. Em 1825 o Real Arquivo Militar instala sua oficina de litografia com material importado da França. É contratado João Steinmann, suíço tendo estudado litografia com

Engelmann e se aperfeiçoado com o próprio criador do processo, Aloys Senefelder. Findo o seu contrato de professor abre oficina litográfica e continua fazendo estampas de tipos populares”. (DASILVA, 1976, p. 74).

Gradativamente caminha-se para a segunda metade do século XIX, e percebe-se que a gravura vai aos poucos se distanciando do jugo do poder vigente, composto de uma elite ilustrada e poderosa, e vai se instalando com propriedade a relatar as questões cotidianas e sociais das quais faziam parte pela primeira vez tipos à época exóticos e que sempre figuraram em segundo plano – os negros e os índios.

Pode-se também aqui elencar a entrada no país da caricatura, importantíssima para ilustrar o modo como o brasileiro se enxergava como cidadão e como ele interagia com seus pares, com a cidade e com a política vigente. Tinha também a função de ilustrar o processo de corroboração e/ou contestação de governados e governantes.

É importante ressaltar que a cidade-sede da corte brasileira passou a ser o local predileto dos gravadores, portanto “em 1855 o Rio de Janeiro possuía nada menos de treze oficinas litográficas, entre as quais nove de grande importância, a saber, pela ordem de antiguidade: Larée (1832), Heaton & Rensburg (1840), Ludwig & Briggs (1843), Brito e Braga (1832), Martinet (1851), Paula Brito (1851), Cardoso (1851), Leuzinger (1853) e Sisson, justamente fundada no ano em questão”. (COSTA FERREIRA, 1976, p. 366)

Juntas, elas cuidavam de produzir quase tudo que a população desejasse, de etiquetas para boticas, diplomas e bilhetes postais a *addresses*, que nada mais eram do que os nossos modernos cartões de visita.

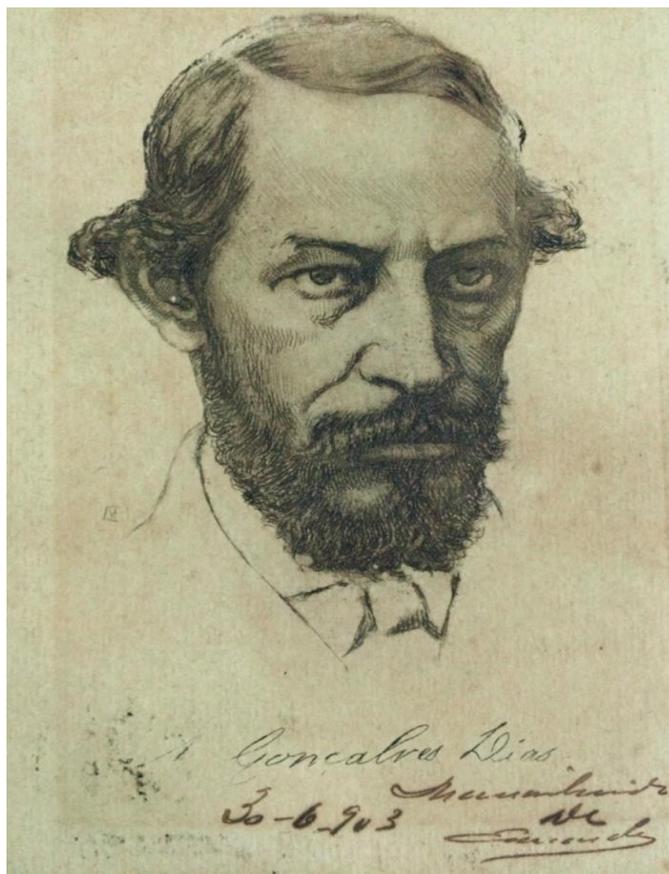


Figura 1 - Modesto Brocos y Gomes (atribuição). Gonçalves Dias (bilhete postal). Gravura em metal, 0,14 x 0,9 cm, 1903. Fonte: Coleção Josafá Vilarouca Jr., São Paulo, SP.

A partir de 1901, o país ganha com a virada do século o que viria a se comprovar como a real efetivação da gravura de arte e/ou estampa de arte. Paulatinamente, vão entrando em cena artistas que formaram a primeira e seminal cepa do que de melhor produzimos em gravura artística à luz no novo século. São eles: Henrique Alvin Corrêa, Modesto Brocos y Gomes, Pedro Weingärtner, Raimundo Cella, Raul Pedrosa, Lívio Abramo, Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Carlos Oswald. Portanto o país passa a contar com, mais que artistas, verdadeiros pioneiros e desbravadores na difícil e ainda incipiente arte de gravar.

Não existia naquele dado momento, nem no Rio de Janeiro nem em outros estados brasileiros, uma só galeria que se dispusesse a comercializar arte gravada ou não gravada. Não havia onde comprar ferramental específico. Não havia livros em língua portuguesa. Não havia informações suficientes sobre gravura nem quem pudesse

dar conta de ensinar a técnica de forma mais aprofundada. Enfim, tudo ainda era muito incerto e ralo no que dizia respeito a esse tipo de expressão.

Em contraponto a esses acontecimentos, já existia a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), atuando desde 1826 no Rio de Janeiro. Fazia parte dos esforços de D. João VI em equipar a cidade com organismos de qualidade e elevar o moral dos cidadãos, mostrando que, depois de sua presença, a próspera cidade iria caminhar a passos largos em direção à modernidade.

Nos 63 anos de sua duração, a Academia foi responsável pelo desenvolvimento das artes visuais, ainda moldadas ao gosto europeu, e configurou-se como a melhor e mais completa instituição de ensino do gênero no país. Em 1840, instituía as afamadas Exposições Gerais de Belas Artes e, cinco anos depois, premiava seus artistas com viagens ao exterior.

Faz-se primordial ressaltar que a gravura passava a conviver nessa época com mais um forte concorrente, a fotografia¹, que entrava na disputa pela preferência das elites, alastrando-se como rastilho de pólvora e ganhando adeptos e consumidores por todo o Brasil.

¹ “É a partir dos 1860 que a fotografia deslança em nosso país, firmando-se, definitivamente, ao ser assimilada e consumida pela elite brasileira, concentrada, em sua maior parte, nas grandes capitais. ” (KNAUSS (ET. AL.), 2011, p. 53)

4 A GRAVURA NO RIO DE JANEIRO - A IMPORTÂNCIA DO LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DO RIO DE JANEIRO NO PANORAMA DA CIDADE

É importante pontuar dados sobre a implantação e criação do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, fundado em 1856 pelo comendador Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1911), sob a égide da Sociedade Propagadora das Belas Artes.

Voltado para homens da classe operária, o Liceu tinha a pretensão de se transformar em um instrumento de pesquisa e difusão das artes aplicadas aos ofícios e à indústria. E foi o que aconteceu. Ao longo dos anos, formou uma verdadeira avalanche de profissionais para servir de mão de obra para a cidade que crescia e carecia de especialização. Não só brasileiros, mas também estrangeiros, serviram-se do Liceu para galgar posições e adquirir conhecimento e currículo. Entre as medidas pioneiras adotadas para a inclusão desses cidadãos, tem-se a adoção das aulas noturnas.

Contam-se entre as matérias adotadas em 1878 as seguintes: “Desenho de figura, desenho de ornatos, desenho de arquitetura naval, português, aritmética, álgebra, geometria, francês, inglês, música, geografia, história das artes e ofícios, estética, mecânica aplicada, física, química mineral e orgânica”. (PAES DE BARROS, 1956, p. 106 a 108). É relevante frisar que, na época, a única instituição afeita às artes presente na cidade, além da Academia Imperial de Belas Artes, era o Liceu, que rivalizava com a AIBA em qualidade de ensino e de técnica.

Em 18 de março de 1882 foi inaugurada a primeira Exposição de Belas Artes nas dependências do Liceu, com a presença ilustre do imperador D. Pedro II. “Dos 408 quadros ali expostos, sendo 286 de pintura a óleo, só um artista, o Sr. Jorge Grim, apresentou 122 trabalhos seus, a óleo e a guache, quase todos excelentes. Entre outros expositores distinguiram-se Décio Vilares, com a sua ‘Fuga para o Egito’, Dona Carolina e Dona Joana de Carvalho, com os seus frutos e parasitas indígenas, e o Sr. Inslei Pacheco, sempre insigne no seu gênero.” (PAES DE BARROS, 1956, p. 197)

Uma observação importante: no mínimo é surpreendente que um dos maiores artistas já presentes no cenário nacional – o alemão Johann Georg Grimm (1846-1887), que introduziu a pintura de paisagem ao ar livre no Brasil, apresente de uma só vez uma quantidade realmente de fôlego de obras em óleo e em guache. Fato que na época o distanciou dos preceitos acadêmicos da AIBA e o fez declinar da cadeira de pintura que por lá ocupava e fundar o grupo Grimm. Portanto, e por esse motivo, é um nome a não ser esquecido.

A atuação de Grimm dentro das dependências do Liceu comprova que a qualidade das iniciativas de seu fundador e primeiro diretor eram sempre um voto de louvor e prontamente aceitas e seguidas por pintores de qualidade indiscutível, como o citado alemão. Na escola também lecionaram Oscar Pereira da Silva (1867-1939), Vítor Meireles (1832-1903), Alfredo Escragnolle Taunay (1843-1899), Rodolfo Amoedo (1857-1941), Oswaldo Teixeira (1905-1974) e Carlos Oswald (1882-1971).

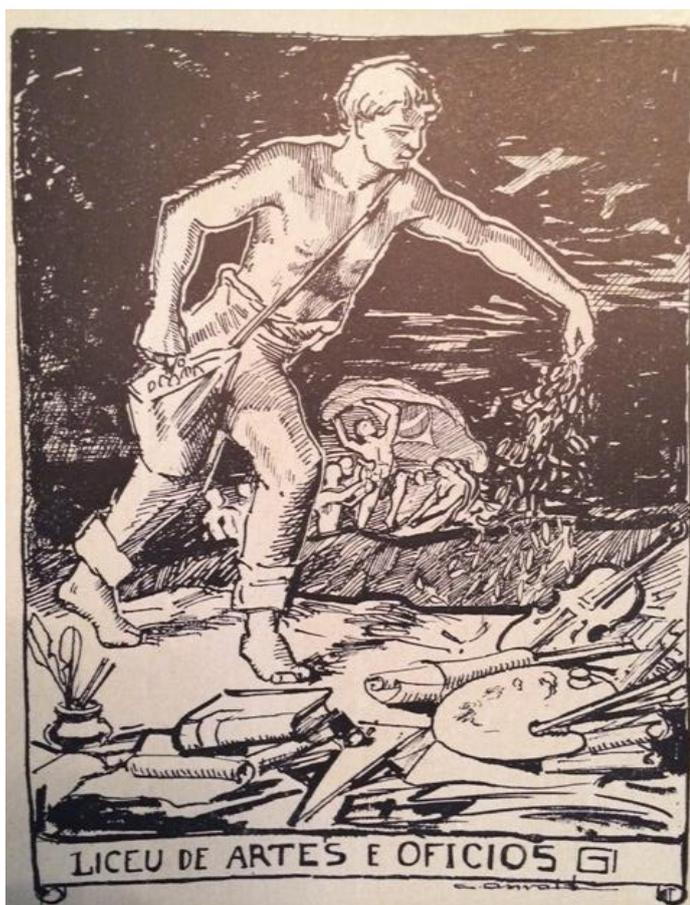


Figura 2- Carlos Oswald. Liceu de Artes e Ofícios. Nanquim, 15 x 11,5 cm, 1956. Fonte: Paes de Barros (1956, p. 309).

Depois da morte de seu fundador, em 1911, o local é assumido por seu filho, Dr. Bethencourt Filho, que institui as oficinas gráficas, de encadernação, de douração e o ateliê de água-forte. “E seguiu-se a criação de oficinas gráficas, para as quais, por intermédio da firma Pirracini & Cia., representantes da indústria gráfica Augusta, de Torino, foram instaladas as mais modernas máquinas desse gênero, no Rio de Janeiro. Além disso foram também adquiridos material para litografia, pautaço, douração, encadernação e, mais tarde um *atelier* de água-forte, o primeiro montado nesta cidade, e ainda oficinas de gravura, cerâmica, clitonagem, essa considerada uma das melhores do País, assim como um *atelier* de xilografia. ” (PAES DE BARROS, 1956, p. 143)

A envolver o Liceu estava a cosmopolita cidade do Rio de Janeiro, em franca expansão capitalista e global na década de 1930. O país era governado provisoriamente pelo ditador gaúcho Getúlio Vargas, e após quatro anos, portanto após a promulgação da Nova Constituição da República, definitivamente por ele. Era o início do Estado Novo e da era populista de Vargas.

Em meio a esses acontecimentos, a cidade contou com o seu primeiro desfile de escolas de samba, em 1932, na Praça 11 de Junho, do qual saiu vencedora a Estação Primeira de Mangueira. Ouvia-se a voz de Carmen Miranda e de Noel Rosa e se formavam as primeiras favelas (como as de Santa Marta e Rocinha) no Rio, oriundas da crescente inflação urbana, à qual as principais cidades brasileiras foram expostas. Os cariocas, em 1931, podiam contemplar o símbolo do Cristo Redentor, só possível graças aos riscos do artista Carlos Oswald, e frequentemente iam ao cinema, escutavam a rádio Nacional e liam as principais notícias dos jornais “A Crítica”, “A Esquerda” e “Diário da Noite”. Tomavam banho de praia, frequentavam a diferenciada e elegante confeitaria Colombo e viam o zepelim sobrevoar a cidade, rendendo-se às belezas naturais daquele lugar.

Importa esclarecer que o Liceu de Artes e Ofícios (LAO), instituição responsável pela formação de milhares de profissionais das categorias mais baixas da população, sofreu dois incêndios, respectivamente em 1893 e 1941, e faliu em 1939, sendo

obrigado a deixar o local de sua fundação por conta de uma dívida não saldada. O terreno foi adquirido pela Caixa Econômica Federal, onde se encontra até hoje. O Liceu só reabriu as portas em 13 de novembro de 1947, em terreno doado pela Prefeitura do Rio de Janeiro em outro local da cidade.

5 O ENSINO DO PIONEIRO – CARLOS OSWALD

A chegada desse artista ao Brasil configura-se como um dos principais estímulos para a história da gravura moderna. Ressalte-se que Oswald já possuía uma relação muito próxima com o país de seu pai, o compositor e maestro Henrique Oswald (1852-1931). Mesmo não tendo nascido aqui (é italiano da cidade de Florença), sua relação de carinho e impulso com o Brasil sempre o atraiu sobremaneira.

O artista nascido em 1882 esteve em terras brasileiras inicialmente em 1906, em uma exposição individual de pinturas no Salão da Escola de Música, na avenida Rio Branco, por insistência e influência de seu pai. Em 1907, antes de seu retorno à Itália, é também participante da 14ª Exposição de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Em Florença, toma conhecimento sobre a arte gravada, tendo aulas com seu único professor nessa técnica: Carl Strauss. Em 1909, envia obras para o Brasil e participa da 16ª Exposição Geral de Belas Artes no Rio de Janeiro, sendo agraciado com uma Menção Honrosa de Primeiro Grau.

Decidido a passar a frequentar o meio carioca após a vinda de sua família para cá, Oswald aporta definitivamente em terras brasileiras em março de 1913, dotado de sólida formação em pintura e, posteriormente, em gravura. Tencionava voltar a Florença na sequência à realização de exposições feitas à época na capital do país, porém a Primeira Guerra Mundial, deflagrada na Europa no ano seguinte, o impediu de concretizar esse intento. Ele permanece no Brasil e dá início à chamada produção plástica brasileira.



Figura 3 - Carlos Oswald prepara painéis em Paris para a realização de Exposição Internacional em Turim, Itália. Fotografia sem medidas informadas, c. 1910. Fonte: Coleção Família Oswald.

O artista diz em depoimento que “em março de 1913 embarquei para o Rio com uma boa coleção de telas e águas-fortes, tencionando ir fazer uma exposição individual e em seguida voltar para a Europa. Deixei até meu *atelier* na Vila Mannelli, em Florença, completamente mobiliado e com o aluguel pago, se não me engano, por muitos meses ainda. O *atelier* de Paris já havia tempo que o tinha liquidado e mandado vir de lá unicamente a minha esplêndida prensa de água-forte, toda em madeira. Eu, porém, não contava com os acontecimentos políticos que iam se complicando terrivelmente na velha Europa. Poucos meses depois de minha chegada aqui, em 1914, é deflagrada a Primeira Grande Guerra, que afastou qualquer ideia de voltar à Europa no momento. Passaram-se aqueles anos terríveis, tudo mudou no velho mundo; aqui me estabeleci, casei e nunca mais voltei à Europa!” (OSWALD, 1957, p. 37)

Em 1914, ele é nomeado professor de gravura pela diretoria da Sociedade Propagadora de Belas Artes, presidida pelo Dr. F. Bethencourt da Silva, e inicia com afinco sua atuação como professor do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

Na realidade, Carlos Oswald veio em substituição a um primeiro convite que simplesmente não foi assumido, apesar de se acreditar que foi aceito, feito ao artista Modesto Brocos y Gomes (1852-1936). “Em 1911, Modesto Brocos foi encarregado, pela direção do Liceu de Artes e Ofícios, de trazer da Europa todo o material necessário para a organização de uma oficina de gravura em metal. Indicado inicialmente para a orientação da mesma, não chegou a assumi-la. Chapas de cobre, tintas, pontas, buris, vernizes, inclusive uma prensa elétrica, seriam a herança que Carlos Oswald receberia intacta para iniciar seu trabalho pioneiro de professor e divulgador da gravura em metal no Rio de Janeiro, em 1914”. (OSWALD MONTEIRO, 2000, p. 87)

Não se pode deixar de fazer alusão à atuação do gaúcho Pedro Weingärtner (1853-1929), que, apesar de não deixar escola nem ter se dedicado somente a essa técnica no sul do país, já produzia gravuras comprovadamente de arte e também de forma pioneira, em datas remotas, como atestam algumas de suas obras datadas, aproximadamente, de 1909. “Pedro Weingärtner foi, portanto, um dos pioneiros desta arte no Brasil, mas relativamente ao Rio Grande do Sul”. (SCARINCI, 1982, p. 26)

Um outro relevante e raro exemplo é a “atuação, em 1850, de Quintino José de Faria, que se ocupou do ensino dessa técnica por volta ainda do século XIX”. (FERREIRA, 1976, p. 307)

De modo que não se pode nem se deve restringir a existência de outros pontos luminosos, em relação à gravura, a acontecer fora da cidade do Rio de Janeiro. O que certamente, em meio à própria evolução da gravura, ainda muito tímida e pouco conhecida quando da chegada de Oswald, culminou no crescimento, inclusive, de sua real definição (como gravura de arte), graças à tenacidade de mestres – entre eles, o próprio Oswald.

A gravura moderna deve muito a esse incansável operário deveras especializado, que a todos tentava convencer da importância dessa técnica e de seu necessário resgate. Foi dele a iniciativa da realização da primeira exposição carioca de gravura

à água-forte, da qual participaram Henrique Bernardelli (1857-1936), Pedro Bruno (1888-1949), Raimundo Cella (1890-1954), Hélios Seelinger (1878-1965) e Leopoldo Gottuzzo (1887-1983), entre outros. “Testemunho da intensa atividade do grupo foi a exposição de águas-fortes levada a cabo em 1919, no próprio Liceu, decerto a primeira no gênero jamais realizada no Rio de Janeiro, talvez no Brasil.” (TEIXEIRA LEITE, 1965, p. 8)



Figura 4 - Carlos Oswald. A visitação. Água-forte e água-tinta, 19,30 x 27,80 cm, 1914. Fonte: Coleção Josafá Vilarouca Jr., São Paulo, SP.

Quando Oswald assume a cadeira de gravura e de desenho do Liceu, conta com a qualidade de um material considerado naquela época único. Esse fato o ajuda a aliar talento e condições muito superiores às mínimas para trabalhar. É importante citar que, quando o artista passa a executar obras gravadas no Brasil, essas são criadas como um segundo conjunto de gravuras, ditas por nós como fase brasileira, o que quer dizer que ele trouxe para o Brasil um conjunto de obras de altíssima categoria executadas na Itália. Entre outras, pode-se citar o conjunto dos “Bois do Forte dei Marmi”.

No ateliê do Liceu, Oswald decide se concentrar nos retratos e nas paisagens. “Afonso Arinos, Elísio de Carvalho, etc. Vultos: Dante, Beethoven, Wagner, Chopin, Carlos Gomes, José Maurício, A. Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Oswald etc. Composições e paisagens como - Concerto, Pierrot, Visitação, Bananeiras e tantas outras que são produções dos primeiros anos de trabalho”. (OSWALD, 1957, p. 44)

Essa intensa produção não significava que o ateliê naquele momento contasse com o ingresso maciço de alunos. Pelo contrário. Oswald precisaria convencer os colegas, em sua maioria pintores e escultores, a fazer gravura. Assim, aceitaram o convite: Henrique e Rodolfo Bernardelli, Adalberto Matos, os irmãos João e Arthur Timóteo da Costa, Carlos Chambelland e muitos outros. Porém, como o artista confessa, a atividade do ateliê diminuiu ao máximo até cessar por completo, ficando Oswald fora dessa atividade, no que se refere ao Liceu, por dez anos. A volta só seria possível nos anos 1930.

Durante o período da Primeira Grande Guerra, e devido às dificuldades de importação de material, Oswald e seus alunos passaram a improvisar e utilizar para a gravura materiais alternativos, fabricando seus instrumentos simplesmente para não interromper as atividades práticas e continuar produzindo, sem depender das remessas do exterior.

Essa prática adotada por Oswald refletiu e agiu de forma positiva no desenvolvimento e na autonomia de cada aluno para com o real uso dos materiais disponíveis ou fabricados, ficando em segundo plano a dependência do que porventura chegasse as suas mãos. Os gravadores iniciantes, portanto, foram inseridos em um mundo quase que artesanal na realização de suas gravuras, o que possibilitou, grosso modo, um resultado expressivo no sentido mais puro do termo.

Assim ocorreu com outros pioneiros que passaram pelas mesmas dificuldades, entre os quais podem-se destacar Lívio Abramo (1903-1993) e Oswaldo Goeldi (1895-1961). “Não existiam ferramentas. Encontrei numa loja uma goiva miserável que me serviu durante anos e anos, com a qual fiz toda a minha série de gravuras sobre os

operários e sobre a Espanha. Depois, o Antonio Alves de Lima, milionário de São Paulo, foi à Europa e me trouxe um estojo com goivas e buris. Mas até ali tudo era de extrema precariedade, não só para mim como para todos os outros gravadores.” (ABRAMO, 1997, p. 47)

No período de 1920 a 1930, Oswald volta a suas atividades de gravuras e se serve da prensa que se localizava na Biblioteca Nacional. Imprime lá a sua litogravura para o livro “A Oração de Natal”, feito para um poema de Aloísio de Castro em 1920. É um dos seus mais raros trabalhos, em comparação à imensa quantidade de obras em metal.

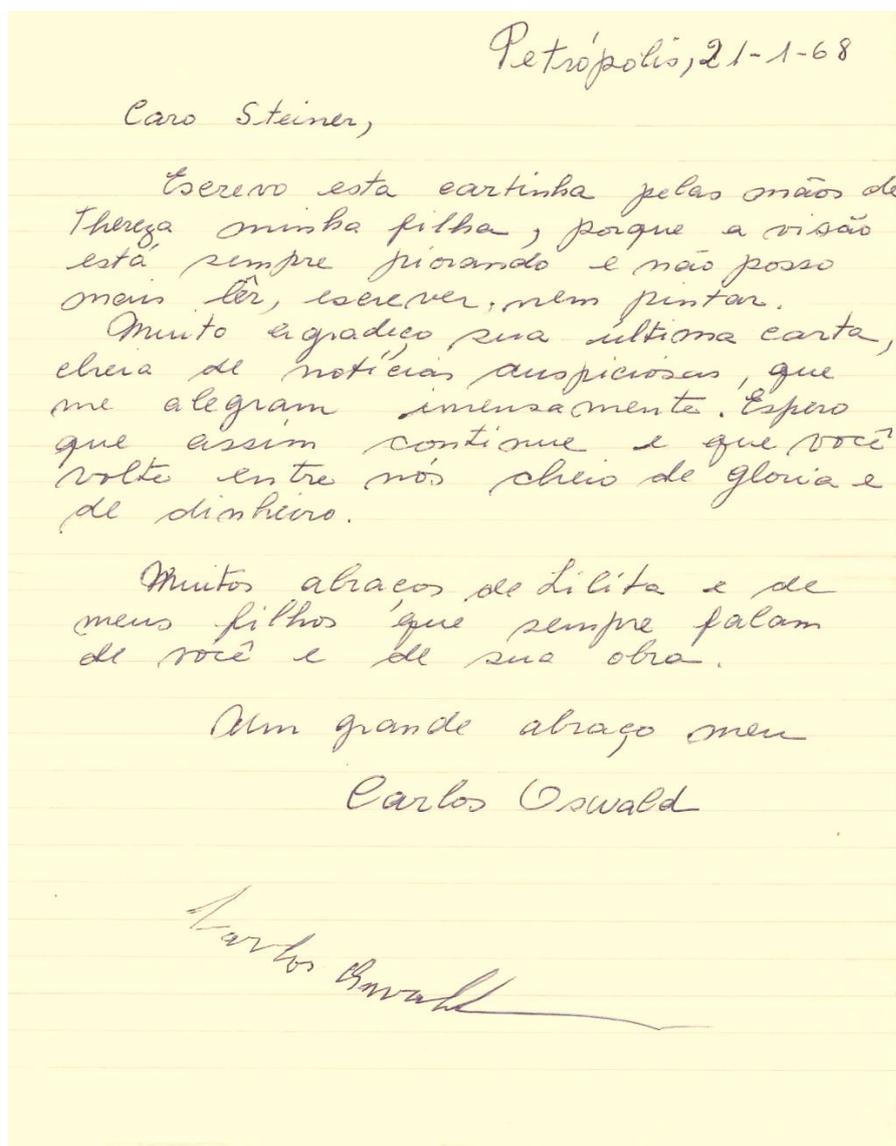
Por volta de 1930, Oswald esclarece que as questões relativas à gravura no Liceu sofreram um real e significativo avanço. “Pondo de lado os primeiros quatorze ou quinze anos de trabalhos e lutas, só por volta de 1930 começou a minha turma a aparecer e firmar-se.” (OSWALD, 1957, p. 96) Nesse período, surge o que se pode denominar de a segunda grande geração de gravadores, todos alunos direta ou indiretamente ligados aos pioneiros. Eram eles: Henrique Bicalho Oswald (filho de Oswald), Percy Lau, Poty Lazzarotto, Darel Valença Lins, Misabel Pedrosa, Orlando DaSilva, Renina Katz, Fayga Ostrower, José da Silva D’Ávila, Erbo Stenzel, Paulo César Vicent, Carlos Geyer e um austríaco de nome Hans Steiner.

Nos quarenta anos que se seguiram, Oswald continuou a se dedicar não só à gravura, mas à pintura mural, às atividades de vitralista, de pintor, de desenhista, de escultor, de articulista e de professor. Nunca esmoreceu em promover a gravura e as artes para quem quer que delas se interessasse.

Para Maria Isabel Oswald Monteiro, sua filha, a paixão pelo ofício de gravador era real, sendo a obra de seu pai dividida em fases. “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: ideia 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.” (OSWALD MONTEIRO, 2000, p. 86)

Oswald ainda produziu um filme sobre a técnica da gravura nos anos 1940. Contou com a ajuda de um à época aluno seu, Hans Steiner, que o auxiliou na impressão. Faleceu em sua casa em Petrópolis (RJ), em 1971.



Petrópolis, 21-1-68

Caro Steiner,

Escrevo esta cartinha pelas mãos de
Therese minha filha, porque a visão
está sempre piorando e não posso
mais ler, escrever, nem pintar.

Muito agradeço sua última carta,
cheia de notícias auspiciosas, que
me alegram imensamente. Espero
que assim continue e que você
volte entre nós cheio de glória e
de dinheiro.

Muitos abraços de Lilita e de
meus filhos que sempre falam
de você e de sua obra.

Um grande abraço meu

Carlos Oswald

Carlos Oswald

Figura 5 - Carlos Oswald. Carta ao artista Hans Steiner. Sem medidas informadas, 1968. Fonte: Coleção Laura Muzzo, Gorizia, Itália.

6 ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE HANS STEINER

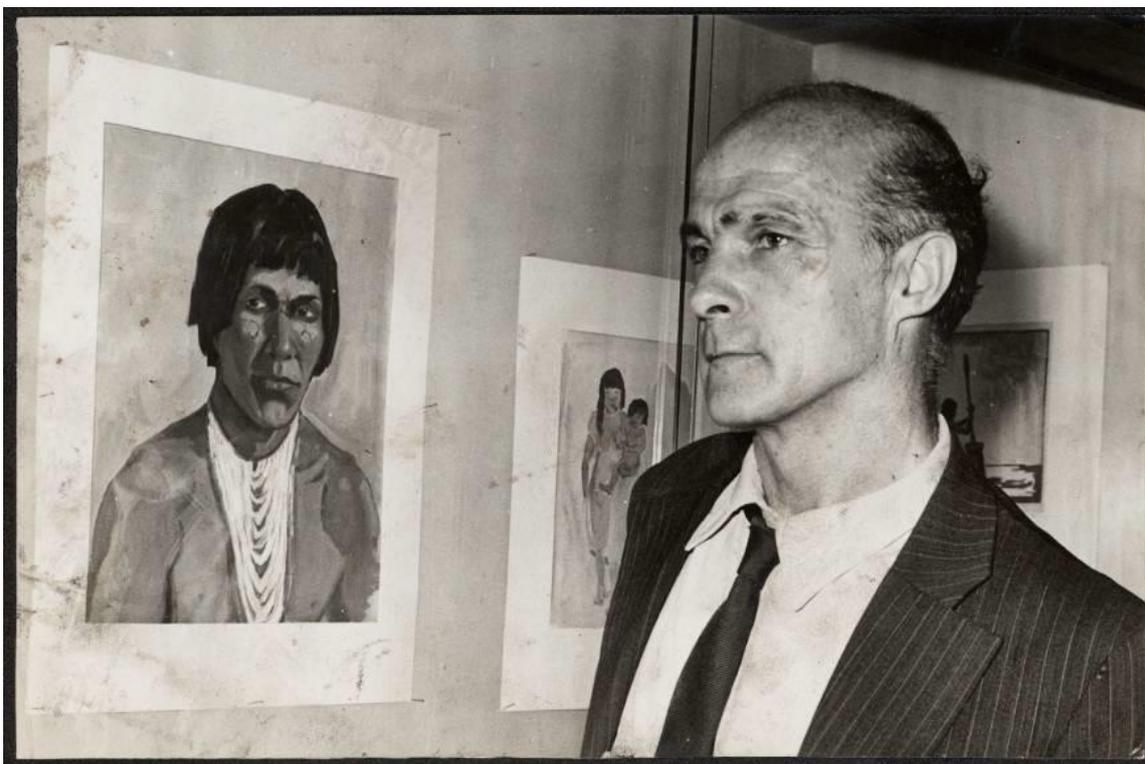


Figura 6 - Hans Steiner. Sem medidas informadas, nov. de 1959, Jornal Correio da Manhã. Fonte: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro.

Hans Steiner chegou em terras brasileiras com 27 anos. Os motivos que o trouxeram ainda são considerados obscuros. O que se conseguiu apurar é que no Rio de Janeiro o artista possuía uma prima, Josefina Drux, e que nessa cidade e na casa dessa parenta, ele esteve hospedado nos primeiros anos de Brasil.

Sua trajetória artística tem início em 1937, quando ingressa no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e passa a ter os primeiros ensinamentos sobre gravura com Carlos Oswald.

Ao longo do processo de ensino, passa a nutrir uma grande admiração pelo então mestre e se torna seu auxiliar, integrando em 1940, inclusive, uma mostra em conjunto no Centro Brasil-Estados Unidos do Rio de Janeiro, onde divide a mesma sala de exposição com Oswald.

A partir de 1943 passa a atuar como professor da técnica de gravura em metal, auxiliando, entre outros, os artistas Frank Schaeffer (1917-2008) e Iberê Camargo (1914-1994).

Por volta de 1946 encontra-se em Minas Gerais, desenhando e registrando aspectos típicos daquela região. O artista se mostrou nessa época muito inquieto; a vastidão das terras brasileiras, a fauna e principalmente a flora o encantavam. Decide catalogar seu trabalho em livro, intitulado no presente trabalho, com a devida liberdade, de “obra gráfica-1937-1970”. Nessa publicação estão manuscritas todas as suas 517 gravuras. A primeira, realizada em 1937; a última, em 1971.

Steiner resolve descobrir o país que escolheu para ser sua casa e viaja pelo Brasil – e também para fora dele. Em 1952, está na Áustria realizando mostras e divulgando seu trabalho. Em 1954, visita o Rio Grande do Sul. Em 1955, passa por São Paulo e, em 1956, faz sua primeira viagem ao Araguaia, com o intuito de conhecer e depois gravar chapas sobre cacicados indígenas que o fascinam. Volta a essa região em 1960, ano em que visita o Xingu. Em 1962, encontra-se novamente no Araguaia e passa pela Ilha do Bananal.

Em 1970, sua obra consta de 500 chapas. Registra em sua brochura as informações de que em 1969 fez sua última viagem ao Brasil, vindo de Gorizia, sua cidade de infância. Passa pelo Rio de Janeiro e por Cuiabá e percorre os rios Arinos, em Mato Grosso, e Jurema, no Pará.

Sua obra é composta primordialmente de desenhos, gravuras em metal e em madeira, aquarelas, litogravura e pinturas em óleo. Morre aos 64 anos, em Gorizia (Itália), em decorrência de complicações advindas da malária, contraída em suas viagens às florestas brasileiras.

7 AS ARTES PLÁSTICAS NA DÉCADA DE 1930 NO RIO DE JANEIRO E A CHEGADA DE HANS STEINER À CIDADE

O ambiente citadino do Rio de Janeiro nos anos 1930 em relação às artes visuais era composto do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), do Liceu de Artes e Ofícios, das Exposições Gerais de Belas Artes, como a XXXVIII – também conhecida como Salão Revolucionário –, promovida pela Escola Nacional de Belas Artes, e de alguns espaços expositivos considerados alternativos. Havia livrarias, cafés, saguões de hotéis e tantos outros que se dispunham a receber arte.

Nesse período, as cidades, não só a movimentada Rio de Janeiro, mas São Paulo e Recife, já contavam com louváveis mostras vindas de fora. “As exposições internacionais de Heuberguer antecederam a mostra que Rego Monteiro trouxe ao Brasil em 1930, na qual reuniu, pela primeira vez no país, obras de artistas pós-impressionistas e modernos em exposição apresentada em Recife, Rio de Janeiro e São Paulo.” (CINTRÃO, 2011, p. 147).

Portanto acredita-se que gradativamente não só o Rio de Janeiro, mas também outras capitais investiam na recepção de exposições de arte, sejam elas quais fossem, no afã de se tornarem *avant-garde* também no setor cultural. A despeito dessas ações, consideradas importantíssimas para que se tenha um melhor panorama da evolução das artes plásticas no Brasil, é crucial ressaltar que a arte moderna não refletia o gosto da maioria da população, familiarizada em reverenciar a arte dita figurativa e próxima ao real. Foi nesse ambiente de embates, principalmente em relação às artes visuais, que no país ingressou o então artista amador Hans Steiner.

Chegado no Rio de Janeiro por volta de 1930 e matriculado em 1937 no curso de gravura do Prof. Carlos Oswald e no de desenho do Prof. Eurico Alves, ambos mestres do Liceu de Artes e Ofícios, o aprendiz, leva-se a crer, deve ter mostrado certa afinidade com a técnica da água-forte, assenhorando-se de tal forma de expressão em muito pouco tempo, mais precisamente no espaço de três anos, pois, segundo conta a notícia de uma mostra feita em conjunto com Carlos Oswald, “em

princípios de 1940, organiza com Steiner uma exposição no Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU). A mostra, inaugurada a 15 de maio de 1940, merece registro por ser provavelmente a primeira na qual o artista expõe fora do âmbito do Liceu, dividindo o espaço com um aluno. Além de cinquenta gravuras suas, participam vinte trabalhos de Hans Steiner”. (OSWALD MONTEIRO, 2000, p. 92)

Após as colocações de Maria Isabel Oswald Monteiro, pode-se concluir que Carlos Oswald acreditou na capacidade do então aluno, a ponto de expor com ele. Steiner àquela época já possuía vinte obras em condição de exposição, o que reflete certo apuro técnico conseguido através do ensino do mestre. Outro fator que se depreende dessa notícia é que em toda a história de Oswald não se tem conhecimento de ele ter dado semelhante chance a outro aprendiz, fato que reforça a convicção na qualidade técnica do artista Steiner.

No mesmo ano, Oswald ilustra o livro “Poema da Virgem”, editado pelo Arquivo Nacional do Rio de Janeiro. Essa publicação foi também produzida em dez exemplares de luxo, que ficavam à disposição de bibliófilos e autoridades. Oswald opta por enviá-los com gravuras dele e de seu aluno Steiner em anexo, acreditando que através dessa atitude a arte da gravura fosse mais bem divulgada. “Do ‘Poema da Virgem’ foram impressos dez exemplares de luxo dedicados ao Papa, ao Presidente da República, Ministros etc. Todos esplendidamente encadernados em couro, executados pelas mesmas oficinas, são enriquecidos por águas-fortes originais e diferentes em cada exemplar, de minha autoria e de meu aluno Hans Steiner.” (OSWALD, 1958, p. 128)

Dois anos mais tarde, em 1942, Oswald dirigiu um documentário sobre a gravura e seu processo de produção e convidou o aluno Steiner para que integrasse as filmagens. “É convidado para a filmagem de um documentário, organizado pelo Instituto Educativo do Distrito Federal, sobre gravura em água-forte, desde o preparo da chapa até a impressão das cópias. Em seu diário, diverte-se com a novidade: Diretor de cena eu! – mocinho: Steiner!” (OSWALD MONTEIRO, 2000, p. 94)

Todos esses acontecimentos coroam com êxito uma carreira que se formava e se moldava para o desenho, para a pintura e para a gravura. Através da formação realizada pelo Liceu de Artes do Rio de Janeiro, o artista Steiner já se sente completamente preparado para o mercado de arte. Ele conta com um antigo professor, e na época também amigo, que o procura e o convida para seus projetos, dando-lhe livre acesso às dependências do Liceu para que produza sua obra. “E defende vivamente o amigo e aluno Hans Steiner, quando o criticam por ter livre acesso à oficina do Liceu de Artes e Ofícios. Confia nele e não participa do clima de preconceito e hostilidade contra os alemães no Brasil, durante a Segunda Guerra, pois sempre soube separar as coisas. ” (OSWALD MONTEIRO, 2000, p. 94).

Pelo vivo interesse nesse aluno, Oswald o toma como assistente e ao mesmo tempo o deixa criar e desenvolver sua nascente obra, que gradativamente vai ganhando corpo e se definindo, não só na potência do desenho, mas na pintura e na gravura.

Steiner, ao longo de seu processo de trabalho, passa a desenvolver alguns temas recorrentes que refletem sua clara predileção. A natureza, usos e costumes do Brasil, paisagem, arquitetura, índios, baianas, gaúchos, urubus e presidiários são alguns dos tópicos que fariam parte de sua obra.

Nestes ambientes – não só no Liceu de Artes e Ofícios, mas na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, já circulavam alunos e professores que em futuro bem breve iriam se tornar grandes referências dentro da história da gravura no Brasil.

Podemos citar entre outros: Oswaldo Goeldi, Raimundo Cella e Axl Leskoschek, todos, na época de Steiner, já atuando ou a caminho de suas atuações como mestres na área da gravura. Certamente, assim cremos, o então aluno passa a conviver com esses artistas e tomar conhecimento de suas relevantes produções e porque não passar a usá-las como referência e inspiração para a criação de sua própria? Steiner estava pronto para receber influências e não é de se estranhar que muitas destas perpassassem pelo contato com obras de outros colegas e de outros docentes atuantes em áreas afins. Aqui podem ser incluídos os então alunos – José

Silveira D'ávila (1924 -1985) e Carlos Geyer (1912-?) ambos se transformaram mais tarde, assim como Steiner, em brilhantes gravadores.

7.1 O Livro de Registro de Hans Steiner

Precisamente em 1937 Steiner dá início a um livro de registro de praticamente toda a sua obra gráfica, que vai, segundo dados do próprio documento, de 1937 a 1970, abrangendo, portanto, trinta e quatro anos de pesquisa e documentação sobre as suas gravuras em metal e em madeira.

Na folha de rosto desse livro consta, entre outras informações, número, título, série, medidas, técnica, material, tiragem, definições diversas, abreviações, técnicas usadas e modo de estampar. Essa atitude reflete certo cuidado do artista em relação ao registro de seu acervo, que iria ao longo dos anos se firmando e, portanto, para seu controle, deveria ser documentado. Tornou-se neste trabalho um documento considerado cabal, pois com todas essas informações pôde-se comprovar o percurso realizado por Steiner, desde a sua primeira gravura até a última.

Em relação ao grupo de obras, faz-se necessário frisar que não é um conjunto homogêneo de informações que seguem da primeira à última folha. Foram notadas algumas numerações sem mais dados sobre a gravura correlata ao seu número específico, principalmente nas últimas folhas do documento, o que não dá 100% de certeza sobre “o que” de fato este artista produziu. Porém o documento foi importante para que se tomasse conhecimento do muito que lá está registrado.

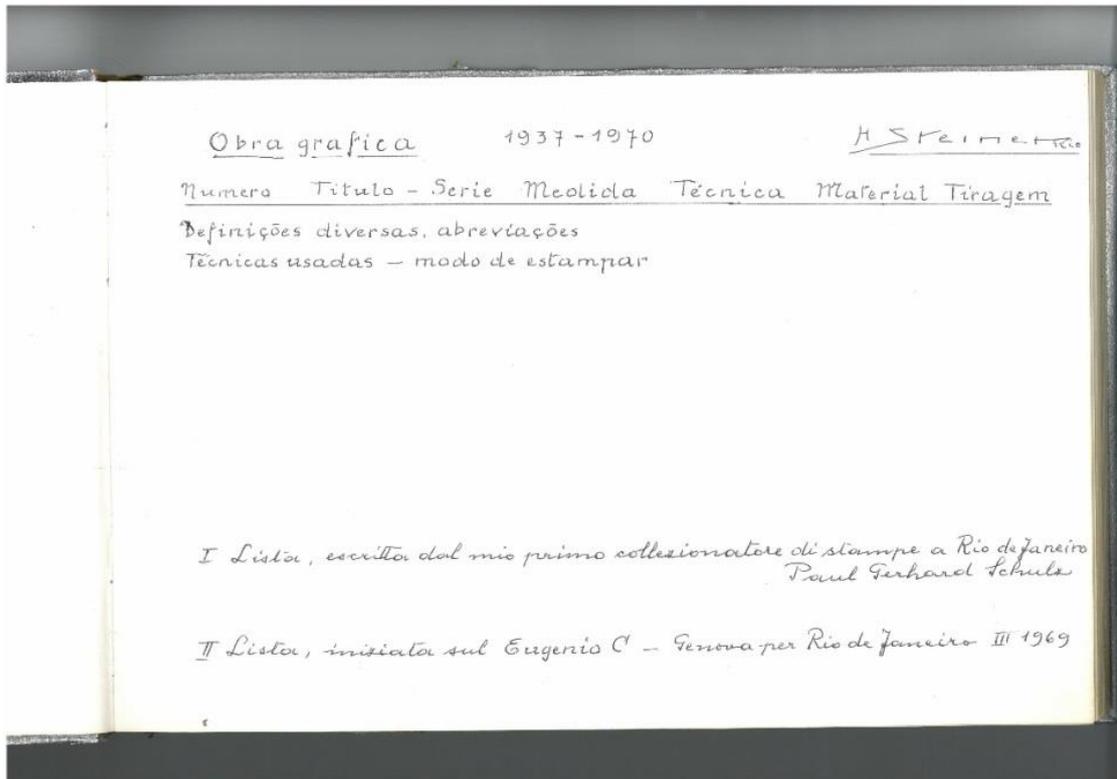


Figura 7 - Livro de registro de Hans Steiner, 1937-1970. Sem medidas informadas. Fonte: Acervo Laura Muzzo, Gorizia, Itália.

Esse livro reforça algumas convicções acerca da obra gravada de Steiner. Uma das mais características é o fato de, como estrangeiro, sentir a necessidade de registrar tudo ao seu redor. Além do próprio documento, que figura quase que como um livro de tombo, em relação ao registro de sua produção gravada nota-se, ao se verificar com mais atenção o verso das provas, uma série de informações acerca do local onde foi feita tal gravura, o número e o tipo de matriz usados quando da produção e o ano de produção.

Em alguns casos registra-se em que momento se deu a produção do croqui que serviu de base para a realização da gravura, bem como o nome científico de algumas espécies vegetais gravadas por ele. Isso comprova um tipo de procedimento muito raro entre os gravadores contemporâneos ao artista: o de documentar em livro tudo o que era produzido por suas próprias mãos.

Também estão descritas no livro informações acerca do aproveitamento da mesma chapa para mais de uma gravura, portanto o seu verso, para a produção de outra obra com um tema diverso. Nas observações estão relatos sobre a produção das

primeiras quinze gravuras presentes na primeira página do livro. “O modo de estampar as provas foi em geral deixando bastante tonalidade – procurando claros com o sistema de pano (limpando).” (STEINER, 1937, p. 1)

É necessário pontuar nessa sua série inicial que todas as provas são tituladas: “Pico da Tijuca-Rio”, “Portão”, “Luar sobre o mar”, “Trecho do Canto do Rio”, “Jurujuba”, “Corcovado”, “Jaqueira-Mulher-Pão de Açúcar”, “Curral de peixe”, “No sertão”, “Pedra da Gávea”, “Praia vermelha-Niterói antigo”, “Parque da Lapa-Rio”, “Rio de Janeiro” e “Caminho campestre”. Todas são gravuras produzidas em tamanhos muito próximos, 12 x 18 cm ou 18 x 12 cm, o que reforça a informação de que algumas chapas foram reutilizadas frente e verso, inclusive com matrizes que por ele foram perdidas, respectivamente as de números 14 e 15.

O artista delimitou uma página ou duas de seu livro para cada ano de produção subsequente, o que se comprova ao se analisar que, por ano, Steiner tinha uma produção de quatorze gravuras diferentes, algumas vezes para mais e outras para menos. Tamanhos e títulos mudam e em relação à tiragem, nesses primeiros anos de produção, há as seguintes informações: gravura número 21, “No sertão”, tiragem de apenas três provas, em contraste com a gravura de número 41, “Rancho do Candinho-Serra dos Órgãos”, da qual são produzidas de 100 a 115 provas.

Em referência à gravura de número 46, “Pão de Açúcar-Rio”, Steiner registra que há cinquenta estampas produzidas sem numeração, pois foram fruto de uma encomenda comercial. Essa obra, produzida na técnica de água-forte, em 15 x 10,5 cm e tendo como matriz o latão, o artista decide deixar sob a ação do ácido em dois tempos diferentes, reforçando a profundidade das linhas na matriz e provavelmente conseguindo um resultado mais dramático.

A gravura número 51, “Vista geral Guanabara Ciclo IX”, realizada em 1940, segundo o que Steiner informa, foi produzida após a execução de um croqui e a realização de uma fotografia produzida pelo próprio artista, no período do crepúsculo do dia. Portanto sabe-se que ele não só usava os recursos clássicos de registro, no caso o

croqui, mas fazia uso da máquina fotográfica e, conseqüentemente, da revelação da foto para a produção de uma gravura.

Outra característica do mestre é fazer uso de uma gravura produzida sob inspiração de um local, em uma certa data, e voltar a ela anos depois, modificando-a, após a restauração do local registrado. É o que acontece com a de número 53, “Baiana Rio – sob o arco do Telles”, produzida em primeira edição em 1940 e refeita em uma edição de 1962-1968, após Steiner constatar que o monumento foi modificado, voltando às características originais através de um restauro. O artista ainda escreve “documentação histórica”, o que reflete claramente a preocupação em ter seu trabalho também como prova fundamental das mudanças pelas quais a cidade do Rio de Janeiro passava.

A primeira xilogravura é registrada em 1943, no número 66, “Ex-Libris Gisela Blank”, com uma particularidade. Essa peça é gravada em cores na medida 7 x 14 cm e não há tiragem para ela. Sabe-se que, em comparação à quantidade de calcogravuras, esse número é considerado bastante reduzido, sendo, portanto, uma obra rara.

Sabe-se também que Carlos Oswald tinha muito apreço por ex-libris e foi produtor de algumas peças. Em sua coleção particular, ele possuía um conjunto de vários ex-libris, que recebeu de outros colecionadores do Brasil e do exterior, tendo inclusive enviado por correio alguns exemplares seus e de alunos para colecionadores pelo mundo. Acredita-se que foi por influência de Oswald que Steiner investiu na produção de várias peças dentro desse gênero, em xilogravura e em gravura em metal.

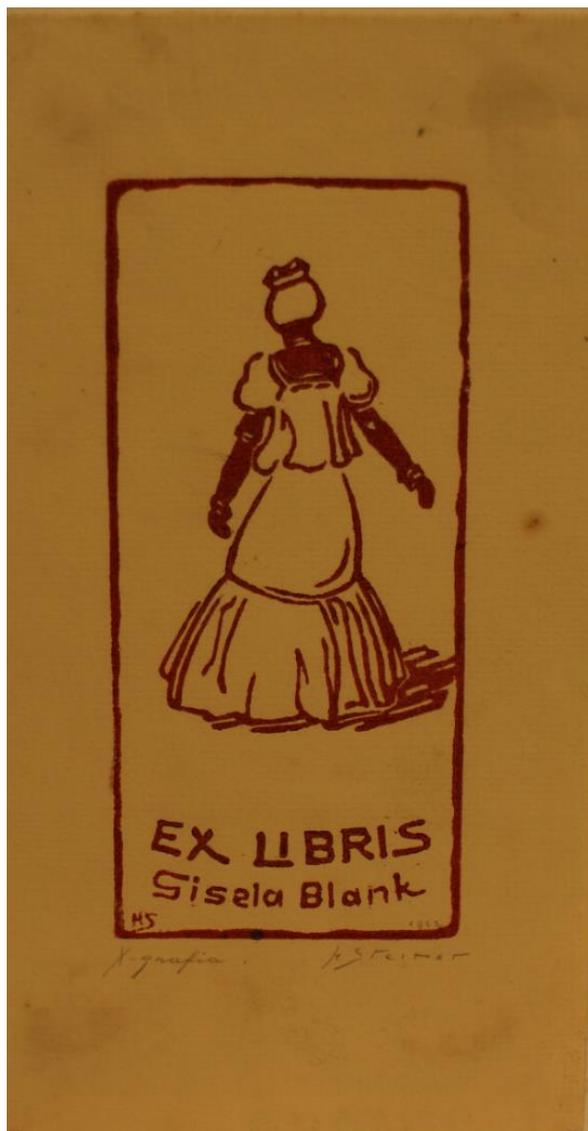


Figura 8 - Hans Steiner. Ex-libris Gisela Blank. Xilogravura, 7 x 14 cm, 1943. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC.

Steiner produz em 1945 uma de suas primeiras gravuras ligadas diretamente a um texto. É a de número 105, “Begônia do Mato, com poesia livre”, água-forte, 9 x 9 cm. É interessante perceber que a poesia é gravada em alemão e, como diz o artista em seu livro, na própria chapa. Essa ação, acredita-se, reflete certa precisão do traço já bastante seguro àquela época e que Steiner faz questão de exemplificar. Esse não é o único exemplo encontrado. Existe também outro trabalho em que o artista grava uma pauta musical próxima à gravura em si, unindo a gravura de arte à própria música.

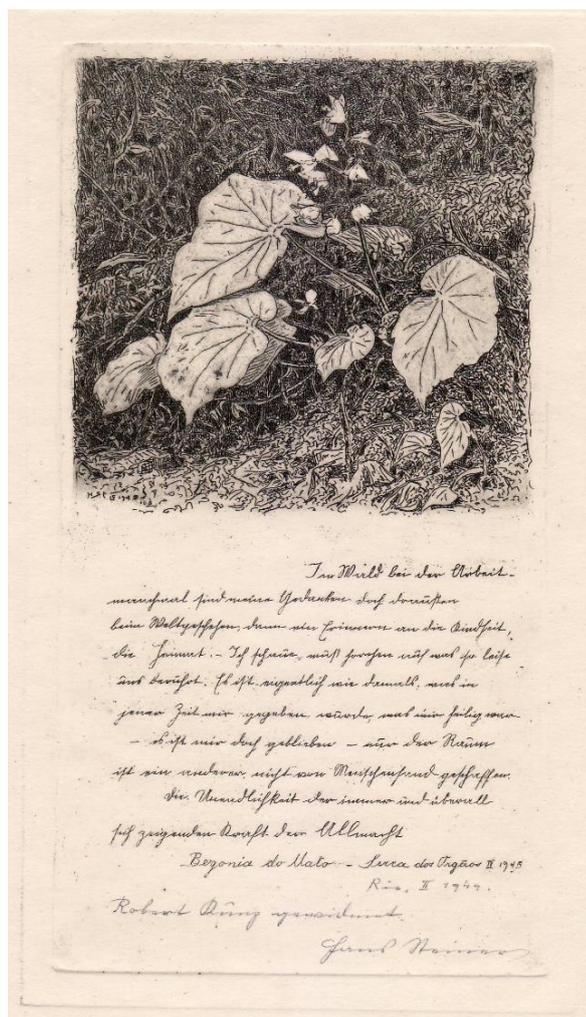


Figura 9 - Hans Steiner. Begônia do Mato, com poesia livre. Gravura em metal, água-forte, 9 x 9 cm, 1945. Coleção Beth Kutz.

Em 1946, Hans Steiner inicia um período de viagens pelo Brasil e para o exterior em busca de novas paisagens e de novas fontes de inspiração para gravar. Nesse ano grava, depois da ida para Minas Gerais, “Monjolo”, “Chapada”, “Curral de gado”, “Cancela”, “Engenho de cana-de-açúcar”, “Urubu” e “Queimada”. Todas as obras foram gravadas nas técnicas de metal, ponta-seca, buril e água-forte.

Seis anos depois surgem novas informações. Steiner, na Áustria, realiza as gravuras 222 a 229. Produz inclusive obra considerada por esta pesquisa como uma das mais dramáticas de toda a sua carreira, cujo título é “Ritmo trágico”. Dois anos depois, em 1954, está no Rio Grande do Sul e inicia o conjunto de temas gauchescos.

No decorrer de todos esses anos, Steiner pontua uma série de ciclos iniciados muito prematuramente em sua carreira profissional e que se sustentam ao longo de todo o seu período de produção – o primeiro está registrado em 1941. Ao todo são oito e possuem os seguintes títulos, relacionados do mais antigo ao mais novo: “Niterói antigo”, “Guanabara”, “Mata Pau”, “Penitenciária”, “Urubu”, “Vegetação”, “Miniaturas” e “Indígena”. Esses ciclos se desenrolam por vezes em itens, sempre descritos em algarismos romanos, ou seja, I, II, III, IV ou mais, dependendo da necessidade do artista de ampliar ou não os ciclos, muitas vezes devido à provável aceitação de reprodução de tal gravura ou conjunto de gravuras pelo mercado consumidor.

Em 1956, inicia-se um longo período de idas e vindas ao Araguaia e ao Alto Xingu realizadas por Steiner. Nesses locais, encantado com a realidade indígena, executa uma de suas mais longas séries: a dos indígenas brasileiros.

Em 1960, encontra-se o primeiro indício no livro pelo qual se comprova a ligação do sobrenome do artista à palavra Rio, ou seja, *Steiner-Rio*, nome pelo qual ele também passa a ser conhecido.

Em 1970, atinge a marca de 500 chapas impressas. Um ano depois, algumas poucas e incompletas informações ainda são encontradas, entre outras, “em 1969 a última viagem do autor no interior do Brasil, Rio de Janeiro, Cuiabá, Gleba, rio Arinos e rio Jurema, Pará”, (STEINER, 1971, p.56)

Sua obra nesse momento é composta de 517 chapas. Sua última é uma gravura em ponta-seca, gravada na matriz de alumínio, intitulada “Cruzes do Mato Grosso”, sem medidas descritas.

8 HANS STEINER NO CAMPO DAS ARTES VISUAIS - ATUAÇÃO EM OUTRAS TÉCNICAS

O desenho é inerente e necessário ao processo de construção da gravura, não só de um artista-gravador, mas de qualquer artista. Por isso é importante se debruçar um pouco mais sobre os principais aspectos do desenho de Hans Steiner. Como processo de desenvolvimento da mão, é necessário que se faça uso quase que exaustivo do desenho para o treino do traço, para a segurança do que se quer representar e para que, através deste, conclua-se na prática uma dada ideia.

Steiner inicia a evolução de seu traço tendo aulas com o professor do Liceu de Artes e Ofícios Eurico Moreira Alves, carioca, nascido em 21 de outubro de 1884, no município de Valença. Ele foi seu mestre nas questões que envolveram inicialmente o aprendizado das técnicas do desenho artístico. “Durante seu longo período, na cátedra de desenho e pintura no Liceu, preparou, para o desempenho dessa bela profissão, uma plêiade considerável de artistas que desfrutam de grande e merecido conceito, muitos deles vivendo da atividade profissional que deleita e dignifica.” (PAES DE BARROS, 1956, p. 334). Após essas observações fica claro que Alves foi também mestre de Steiner na linguagem da pintura, visto que o artista possui raríssimos exemplos de pintura em óleo. Em relação ao seu desenho, muito pouco foi descoberto. Pode-se analisar seu traço em alguns exemplares alocados em museus e em coleções particulares, o que possibilitou percorrer um leve caminho nas inquietações relativas ao traço do artista.

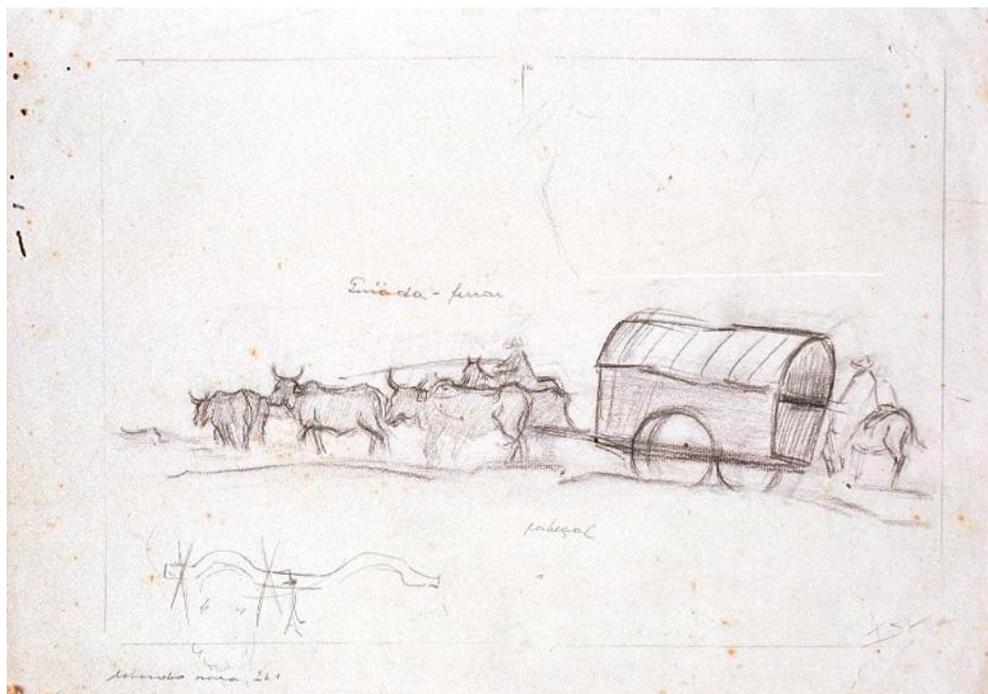


Figura 10 - Hans Steiner. Sem título. Desenho a grafite, 35 x 48 cm, sem data. Acervo: Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, MARGS.

Embora Steiner tenha concentrado seus esforços no desenvolvimento da gravura, em relação ao trabalho acima exposto fica claro que o desenho é decisivo para que este chegue à realização da obra final, inclusive em outras linguagens, como a gravura, a aquarela e a pintura. Percebe-se nesse caso um traço realizado de modo a dar conta das primeiras ideias de uma cena que, acredita-se, processou-se em algum momento em que o artista se encontrava no sul do país, visto que os mantimentos e a própria sociedade eram transportados por bois e eram bastante comuns nos estados sulistas – o que demonstra certa predileção do artista por temas de tônica folclórica e bem típicos do universo brasileiro.

À volta do desenho principal há algumas anotações, numerações e detalhes da cena, como no canto inferior esquerdo, onde se vê a típica “cangaleta” ou arreio e que, pelo traço, deveria ser em madeira. A peça é registrada no papel em um plano frontal, apesar de o desenho levar à certeza de que a gravura será produzida em clara perspectiva. A cena corre da direita para esquerda e o próprio carro de boi parece sumir no horizonte. A proporção não escorrega, pelo contrário, é completamente proporcional ao conjunto em si.

Não existe uma linha de horizonte clara na cena, há apenas a linha do solo irregular que parece aglutinar todo o conjunto. O que se percebe é um leve sugerir de horizonte próximo ao vaqueiro a conduzir a parelha de bois ou mesmo podendo ser o chicote que reaparece na gravura a ser produzida futuramente.

O traço se mostra seguro, o que foi fundamental para a construção da gravura que viria na sequência. Steiner chama atenção para o desenho com hachuras no fundo da carroça, nos bois e no primeiro vaqueiro. Esse simples processo, considerado até bem clássico no desenho de observação, puxa a composição para o solo e lhe dá melhor consistência. A peça, mesmo com problemas de conservação, já é assinada, vendo-se no canto inferior direito as letras HST.

Um outro ponto que reforça as convicções sobre a vinda de uma gravura é a delimitação das áreas onde deveria entrar a matriz. Percebem-se linhas muito precisas a cercear o conjunto e a delimitar onde o artista poderia atuar e onde não poderia. Em 1954, a gravura está pronta. No processo final, um dos vaqueiros é suprimido e o arreio é completamente descartado.

A gravura, nesse caso específico, ganha certo clima e colorido dramáticos de final de tarde. Surge um céu denso e ao mesmo tempo com um forte e espaçado ponto de luz acima da cena principal, o que contribui para a beleza, a potência e o equilíbrio do conjunto em si.



Figura 11 - Hans Steiner. Rumo à Fronteira II. Gravura em metal, ponta-seca e água-tinta, 27,5 x 39 cm, 1954. Acervo: Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, MARGS.

No mesmo ano, o artista mostrava-se visivelmente interessado em registrar as belezas naturais da região de Teresópolis, onde se encontrava. A obra a seguir reitera a necessidade de Steiner em usar o desenho, pelo menos nesse primeiro momento, e não como uma obra em si, finalizada. Seu traço é sempre subordinado a um fim estabelecido pelo gravador, ou seja, servir de base para a produção de uma gravura.

Nesse novo trabalho o artista mantém a sua necessidade de registrar por escrito o máximo de informações possíveis, e se percebe o avanço do traço apenas nos primeiros planos, refletindo o que de fato estava no centro de interesse do mestre.



Figura 12 - Hans Steiner. Rio Garrafão. Teresópolis, desenho a grafite, 32 x 22,1 cm, 1954. Acervo: Museu Castro Maya, Rio de Janeiro, RJ.

Na comparação entre os dois trabalhos de desenho realizados por Steiner presentes neste estudo, o que representa a Mata Atlântica é bem mais detalhado. Alguns fatores devem reforçar essa afirmação. Além do fato de se encontrar a vívida diferença no traço entre um e outro, como a presença de hachuras que se acumulam nas pedras e no próprio tronco atacado por parasitas, essa obra, depois

transformada em gravura, integrou o conjunto significativo de impressões da então recém-fundada Sociedade dos Amigos da Gravura, entidade encabeçada pelo industrial e mecenas Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968), no Rio de Janeiro, e que tinha como objetivo principal difundir o gosto pela técnica, fomentando a necessidade de colecionismo. Participaram do projeto, além de Steiner, Oswaldo Goeldi (1895-1961), Lívio Abramo (1903-1993) e Fayga Ostrower (1920-2001).

Steiner foi convidado a integrar esse seleto grupo de profissionais e imprimiu 100 gravuras suas para a Sociedade. Os Museus Castro Maya contam atualmente com diversas provas em bom e mau estado de impressão, só possíveis graças ao desenho acima exposto. A obra final, depois de todos os testes concluídos, passou a se chamar “Amanhecer”, gravura em metal, buril, 39,5 x 29,5 cm, assinada na chapa HSTEINER e datada, segundo informações da atual curadora dos Museus Castro Maya, Sra. Anna Paola Baptista, de 1954.

É pertinente citar que o artista também se exercitou na técnica da aquarela. Ao longo dos anos em que se foi permitido focar nesta pesquisa, algumas peças vieram à luz. Um certo número de obras ainda está em poder de colecionadores particulares; outras foram vendidas em leilão e têm, portanto, seu paradeiro desconhecido.



Figura 13 - Hans Steiner. Sem título. Aquarela, dimensões não informadas, sem data. Coleção Beth Kutz, Porto Alegre, RS.

O que chama a atenção nesta obra é, em primeiro lugar, a mão extremamente sensível e precisa do artista para a aquarela. Percebe-se na visualização da composição que o necessário respiro entre as cores para que a aquarela aconteça é deixado de forma proposital. As áreas brancas do papel contribuem de forma crucial para que se tenha um trabalho extremamente leve e de agradável visualização.

Nessa paisagem que ora lembra uma praia, ora lembra um deserto, Steiner brinca com tremenda categoria com as cores e deixa que elas se mesquem e se fundam ao próprio trabalho, e criem composições por vezes inusitadas, porém não distantes do real – propósito final de praticamente toda obra analisada.

Fica claro que o céu toma conta de mais da metade da composição, o que aumenta consideravelmente a sensação de vastidão e liberdade presentes nessa peça. Vê-se, além da assinatura, as linhas de contorno do desenho que balizaram Steiner no mapeamento do trabalho, e parece que isso não o perturbou, visto que foram deixadas de forma bem visível à volta da aquarela.



Figura 14 - Hans Steiner. Begônia. Aquarela e/ou óleo aquarelado, dimensões não informadas, 1949. Coleção Beth Kutz, Porto Alegre, RS.

Nesse trabalho tornam-se evidentes algumas características nas aquarelas executadas por Steiner. A evidência da mão leve e precisa, a perspectiva correta na construção da composição, o uso das regiões de branco do papel em favor de uma obra mais leve e mais arejada, o equilíbrio no conjunto e a profusão de cores, que constata a destreza com que o artista percorre os meandros da técnica sem nenhuma hesitação.

Entre todas as técnicas postas em análise, a aquarela, sem sombra de dúvida, figura como uma das que mais liberdade mostram na fatura do trabalho em si. Com exceção, obviamente, da gravura em metal, que se põe sempre em primeiro lugar.

Como já registrado, o artista, além dos ensinamentos recebidos em relação à técnica da gravura, também recebeu aulas de pintura. No que concerne a essa técnica, muito pouco foi localizado, com o que se leva a concluir que não era uma

linguagem de predileção de Steiner. Ao contrário do observado com seu professor Carlos Oswald, raríssimas pinturas em óleo foram encontradas em seu conjunto artístico, e esse fator o coloca como um artista gravador em sua essência, tendo encontrado nela (gravura) prazer e satisfação.



Figura 15 - Hans Steiner. Sem título. Óleo sobre tela, 44 x 59 cm, 1944. Coleção Maria Cristina Gama da Silva, Rio de Janeiro, RJ.

Steiner se inspira para a criação dessa peça nas pinturas executadas por seu professor e mentor Carlos Oswald. Um dos indicativos que corroboram essa afirmação é o fato de esses cocos, assim como os de seu professor, sempre figurarem partidos e vertendo água. “Cocos – óleos de vários tamanhos, em geral 0.60 x 0.45 cm –, mais de vinte, todos originais, foram executados nesta década (1930 a 1940). Serve esta nota para todos os quadros deste assunto, vendidos no Rio e São Paulo. O centro da composição é sempre um coco quebrado, saindo água, o resto é constituído de garrafas de champanhe, ou espigas de milho, ou nozes, ou peixes etc.” (OSWALD, 1957, p. 224)



Figura 16 - Carlos Oswald. Cocos. Óleo sobre tela, 70 x 78 cm, c. 1930 a 1940. Ex-coleção de Evandro Carneiro Leilões, Rio de Janeiro, RJ.

Percebe-se que a composição de Steiner, se comparada à de Oswald, mostra-se um pouco carregada e quase empastada, o que demonstra certa gestualidade que parece impregnada da falta de fluidez para as pinturas em óleo sobre tela.

De um modo geral, a obra está correta e se mostra bem iluminada e bem dividida no conjunto geral a que se propõe, ou seja: equilíbrio, configuração, forma, desenvolvimento, espaço, luz, cor, dinâmica e expressão. Porém nota-se que essa pintura não transpira o brilho característico de quem, como Oswald, expressa-se tão bem na pintura em óleo e em outras técnicas, como na gravura. Talvez pela falta de costume, o trabalho parece temer escorregar em algum quesito formal e se mantém firme nos preceitos da boa pintura, sem alcançar, entretanto, a liberdade devida.

Em 1955, Steiner nos indica em seu livro de registro uma única litogravura, relacionada sob a prova de número 299, intitulada “Arrotino 1”, sem medidas estipuladas. Informa que ela foi executada com base em um desenho realizado em Teresópolis e nada mais esclarece.

9 O ARTISTA E O PROFESSOR DE GRAVURA - O CASO DE IBERÊ CAMARGO

A década de 1940 pode ser considerada promissora para Hans Steiner. Certo de que sua gravura daria frutos, e passando a viver exclusivamente dessa técnica, o artista ministra as primeiras aulas no Rio de Janeiro aos interessados. Frank Schaeffer é um de seus alunos. Steiner registra em seu livro a boa companhia do amigo: “Prova número 112 – Jurubayba (praia clara), execução direta da chapa, em boa companhia do Frank Schaeffer”. (STEINER, 1945, p. 17). Esses ensinamentos devem ter durado até 1948, pois o então aluno segue para Europa e tomará aulas, dessa vez, em Paris com Fernand Léger (1881-1955) e André Lhote (1885-1962).

Nesse mesmo período, precisamente em 1942, chega ao Rio de Janeiro o gaúcho Iberê Camargo, então com 28 anos de idade. No ano seguinte, é apresentado pelo mineiro Schaeffer ao professor Steiner e passa a tomar aulas com ele.

Nesse dado momento, é importante fazer alguns esclarecimentos. Mesmo recebendo constantemente informações de que Iberê teria tido ensinamentos acerca de arte gravada de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), é fundamental esclarecer que, ao contrário do que se possa supor, Steiner tem sim participação nas experiências adquiridas por Iberê no que diz respeito à gravura em metal. Indo além, o aluno aceita inclusive dividir com o professor algumas gravuras produzidas e assinadas por ambos, localizadas no Rio de Janeiro, conforme três obras hoje presentes no acervo da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre.

É de estranhar que nomes como o de Steiner continuem a passar em branco quando se trata de um ícone como Iberê. Parece perfeitamente possível que o então aluno tenha dividido ensinamentos com os dois professores e não com apenas um. O próprio Iberê afirma: “Recebi as primeiras noções de gravura em metal de Hans Steiner (1943)”. (CAMARGO, 1999, p. 31).

Os trabalhos que se seguem são os únicos em toda a carreira de Steiner nos quais há por escrito a participação de um então aluno e na mesma gravura. Nem Carlos

Oswald, em todos os anos de amizade e ensinamentos, optou por esse tipo de produção conjunta.



Figura 17 - Hans Steiner e Iberê Camargo. Rezando. Gravura em metal, buril e água-tinta, 16,3 x 21,4 cm, c. 1960. Acervo: Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, RS.

Essa gravura tem certos pormenores considerados pela pesquisa como de cunho incomum. Está entre as poucas em que podem ser apontadas com certa segurança, através de seu título, algumas particularidades referentes à obra. O próprio Steiner diz: “360 – fé católica, rezando no avião da F.A.B – buril e água tinta”. (STEINER, 1960, p. 41)

De todo o conjunto analisado no livro de registro, só duas gravuras possuem a palavra “rezando”. Uma das obras trata de um pajé rezando e afugentando doenças de um índio, sendo descartada neste trabalho.

É interessante perceber que a gravura em questão foi inspirada em uma freira católica que, orando, encontrava-se dentro do avião, a caminho do Alto Xingu, na presença do artista. Steiner fez algumas viagens a aldeias indígenas, o que lhe rendeu um conjunto magnífico de águas-fortes.

Para dividir essa prova com Iberê, o artista deve ter cedido, entre outras coisas, o próprio processo de preparação da gravura, ou permitiu que Iberê atuasse no fundo da gravura, onde são identificadas possivelmente duas pessoas, sendo uma delas uma mulher de costas, na companhia de alguém e de uma cadeira, com o encosto vazado, e algo como se fosse uma viga em fuga para o infinito.

A gravura passa, portanto, a ter dois centros de interesse. A imagem da freira rezando e a cena que é impressa no fundo. O ponto a chamar a atenção está concentrado na freira a rezar, compenetrada.

A obra também deixa transparecer quatro diferentes tonalidades, desde o bem negro, presente no hábito da freira, até o bem branco de seu chapéu. Para as mãos é escolhido um tom intermediário, assim como para a cena mais ao fundo.

A luminosidade no trabalho é unilateral e se concentra na cabeça da mulher e em um pontinho de seu hábito, ficando a massa mais escura com o restante de sua vestimenta. As linhas de contorno dessa gravura são bastante visíveis e contribuem para aumentar a leveza do conjunto.

Para que o equilíbrio da composição estivesse correto, optou-se por manter o chapéu da religiosa em branco e em grande formato, tomando quase toda a parte superior da gravura. Esse recurso foi usado para que ela não tombasse apenas para a direita por conta da massa de cor escura e densa que faz parte do lado oposto da obra. A prova está assinada no canto inferior direito pelos dois artistas, é titulada e é localizada: Rio.

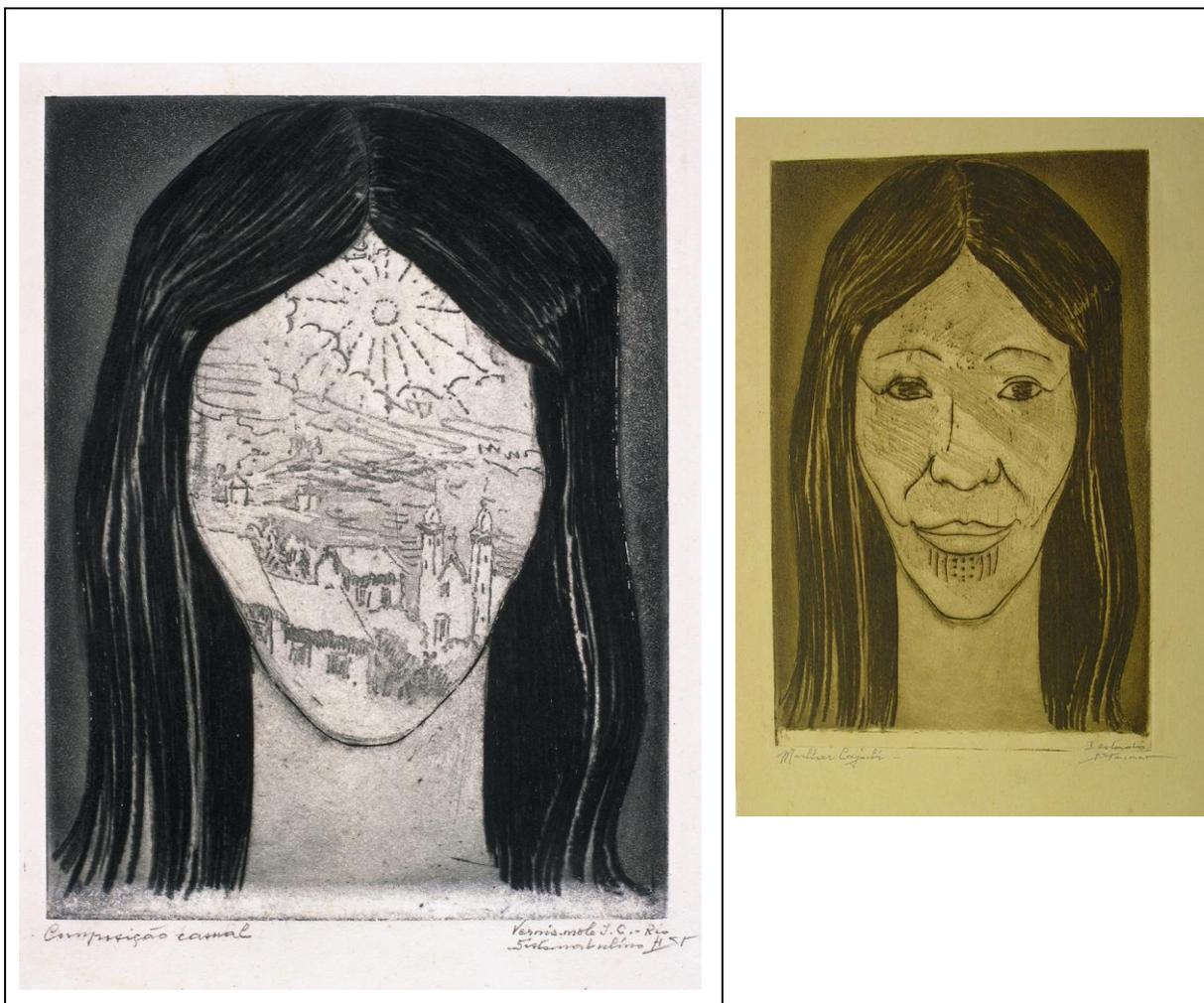


Figura 18 - Hans Steiner e Iberê Camargo. Composição Casual. Gravura em metal, buril e verniz mole, 21,4 x 16,3 cm, c. 1951 a 1955. À direita, gravura em metal de Hans Steiner, Mulher Cajabí, 24,8 x 29,4cm. Pertencentes ao Acervo: Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, RS.

Para esse trabalho foram propostos dois momentos diferentes. Steiner mantém as características de uma outra gravura sua, a “Mulher Cajabí”, ou seja, o pescoço, os cabelos e o próprio contorno do rosto permanecem na obra para que Iberê interfira com uma paisagem, assim se supõe, na qual se notam, entre outros elementos, igreja, casas, céu e sol.

Nessa obra percebe-se certo aumento da atividade do gravador Iberê Camargo, que se vale de uma composição que acaba por tornar o trabalho quase que surreal e contribui para a riqueza do conjunto.

O rosto, apesar de ser emoldurado por cabelos escuros, permanece em segundo plano, visto que o ponto focal e luminoso passa a ser a paisagem em perspectiva,

criada no centro da composição. A gravura convence e imediatamente atrai. Nossos olhos passam a percorrer os detalhes da paisagem e a descortinar suas facetas quase líricas.

Essa obra cresce em luminosidade se comparada com a primeira. Percebe-se uma grande região de luz na parte inferior da cena, talvez fruto de uma impressão em processo. Mesmo estando assinada pelos dois artistas, titulada e localizada, Steiner expõe apenas as suas iniciais, H.S.T, assim como seu colega, I.C.

A gravura em questão mostra que os artistas conseguiram um final satisfatório quanto ao resultado da mesma.



Figura 19 - Hans Steiner e Iberê Camargo. Mistério. Gravura em metal, buril, 17,7 x 10 cm, c. 1951 a 1955. Acervo: Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, RS.

Percebe-se nesse trabalho que o clima deveras surreal continua presente e, entre todas as obras apresentadas e produzidas em conjunto, essa figura como um exemplo em que supõe-se contar com maior interferência de Iberê Camargo.

Essa afirmação prende-se ao fato de Steiner ser um artista figurativo em sua essência, e Iberê, um artista que deu vazão às características de liberdade só possíveis por quem de fato acreditava no abstracionismo.

A obra convida a embarcar em um clima de, como está em seu título, mistério. A gravura é densa, porém ao mesmo tempo cria um ambiente em que o espectador é capturado pelo ponto de atenção criado pelo círculo na parte superior esquerda na cena. Linhas luminosas são inseridas para que os olhos do espectador escorreguem para baixo. Ao mesmo tempo algo lúgubre como a sombra presente atrás do ponto luminoso se faz presente e compete com essa luz.

Os planos vão se superpondo, ficando em primeiro lugar os elementos mais abaixo na cena, seguidos pela forma longilínea com o ponto de luz e, por último, a sombra envolta em uma bruma mais clara. A cena parece se passar em um ambiente onírico ou em uma floresta noturna. O fato é que todas essas linhas irregulares e sinuosas contribuem para um conjunto elegante e cheio de potência.

A gravura também está assinada por ambos os artistas, com uma leve diferença: H. Steiner volta à assinatura convencional e Iberê registra apenas as iniciais: I. C.

Essa feliz reunião foi fundamental para que se possa ter em mente que Steiner comprovadamente foi professor de poucos alunos. Era um artista bastante tímido, não possuía filhos e não se casou. Nunca foi contratado por nenhuma instituição importante brasileira, até onde se sabe, para ministrar aulas de gravura em metal – apesar de ser capacitado para tanto. De qualquer forma, estava sempre pronto a ajudar quem quer que fosse com informações sobre a técnica, não só em relação a sua teoria, mas sobretudo a sua prática. A afirmação é corroborada por uma das últimas amigas ainda vivas e hoje fiel depositária de sua obra, a italiana residente na cidade de Gorizia, Sra. Laura Muzzo.

10 A DESCOBERTA DE STEINER DENTRO E FORA DO PAÍS (ANÁLISE DE ALGUMAS COLEÇÕES)

A pesquisa realizada por longos anos em relação ao paradeiro das obras de Hans Steiner apontou alguns fatos relevantes para que se pudesse mapear onde elas estão depositadas. É importante relacionar todas as instituições museológicas ou universidades onde foram encontradas uma ou mais obras do artista, pelo fato de até a presente investigação nada se ter de forma concreta referente a esse assunto.

Essa ação permitiu supor que, assim como seus dados biográficos ajudaram a esclarecer, foram locais onde o gravador esteve e/ou fez doação ou venda de suas obras. Importante frisar que podem também ter chegado a esses paraderos como fruto de aquisição de terceiros, ação comum ao universo dos museus. São eles:

- Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, MNBA, RJ (c.111 obras);
- Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, BN, RJ (conjunto de quatro pastas, contando gravuras e documentação, número não conferido);
- Museu Castro Maya do Rio de Janeiro, RJ (c. 21 gravuras e desenhos, todos relacionados à obra “Amanhecer”);
- Museu Metropolitano de Arte de Curitiba, MUMA, PR (3 obras);
- Museu Júlio de Castilhos, Porto Alegre, RS (2 obras);
- Fundação Universidade Regional de Blumenau, FURB, SC (12 obras);
- Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, MARGS, RS (12 obras);
- Fundação Iberê Camargo, RS (4 obras)
- Instituto Martius - Staden, Fundação Visconde de Porto Seguro, São Paulo, SP (3 gravuras)
- Pinacoteca do Estado de São Paulo, PESP, SP (1 obra);
- Museu Albertina, Viena, Áustria (3 gravuras);
- Academia de Belas Artes, Viena, Áustria (74 gravuras);
- Museu Etnológico de Viena, Áustria (34 gravuras).

À luz desses acontecimentos consegue-se perceber que, no que concerne às coleções de Steiner, há um número significativo de obras concentradas no Sudeste

e no Sul do país, não havendo até o presente momento descobertas de trabalhos do artista no Norte, Centro Oeste e no Nordeste, pelo menos no que diz respeito a coleções alocadas em museus. Existiram, ao longo da análise das gravuras de Steiner, algumas repetições de obras, porém, como era de se esperar, com tiragens diferentes.

Ao cruzar as informações, concluiu-se que o Rio de Janeiro permanece em primeiro lugar em número de obras, seguido por Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo e Curitiba. No exterior, a Áustria figura como o país com maior volume.

Muitos museus foram contatados por carta e por e-mail; alguns responderam às solicitações e outros não. Portanto não foi possível mapear com certeza se obras ainda se escondem em reservas técnicas, em locais ainda desconhecidos por esta pesquisa, o que deixará este capítulo em constante processo de ampliação e resgate.

Há um fato que não pode deixar de ser esclarecido em relação ao assunto. Durante a realização desta dissertação, este pesquisador foi contatado pela diretora do Pflanzensoziologisches Institute da Áustria, informando que a instituição teria suas atividades encerradas e, portanto, não encontrou outra maneira de liquidar a coleção de Steiner que havia uma vez sido doada ao local; ou seja, como não houve museus na Áustria que se interessaram em acolher essa coleção, a diretora decidiu então se desfazer do acervo por um preço simbólico e a ofereceu para o autor desta pesquisa. Por conseguinte, ela foi agraciada com 59 obras a mais e pôde inserir uma nova ótica à que até então tinha sobre a produção do artista, contando com um panorama diferente e mais amplo do que até então se tinha conhecimento. Acasos como esses são preciosos e bem-vindos em um resgate como o que se propõe.

Importa informar também que praticamente todas as imagens de obras pedidas anteriormente foram enviadas por e-mail, vindas das coleções dos museus brasileiros e internacionais e de universidades nacionais, em um intervalo que durou muitos anos.

Hoje, é de conhecimento desta investigação um número relevante de obras. Existem, porém, dois grandes hiatos que ainda se mantêm: as coleções da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e da Academia de Belas Artes de Viena, que não estão aqui dissecadas pois ambas cobram para enviar imagens para os interessados.

É válido pontuar que atualmente há conhecimento de obras preservadas em coleções particulares e que vão surgindo conforme a descoberta desta pesquisa; outras vezes, são oferecidas obras diversas do mesmo artista em leilão e que, apesar de conhecidas, não foram quantificadas neste capítulo, pois costumam mudar de colecionador e pulverizar-se com certa frequência.

11 O CONJUNTO PLÁSTICO DE UM ESTRANGEIRO, PORÉM QUASE BRASILEIRO (ANÁLISE GERAL DA OBRA)

É verídico afirmar que Hans Steiner dedicou muitos anos de pesquisa, produção e catalogação de sua obra ao nosso país. Como estrangeiro, deixou-se tomar pelas matas e pelos tipos populares do Brasil sob sua muito particular ótica e nos trouxe uma realidade que ainda é desconhecida e rara até a atualidade: o mundo indígena.

Ele deslumbrou-se com essa realidade e, tomado de coragem e espírito aventureiro, bem ao estilo dos estrangeiros, embrenhou-se pelo interior das nossas regiões mais virgens e identificou uma realidade que hoje, cerca de 40 anos depois de seu falecimento, parece não se perder no tempo e não deve permanecer calada.

Veza por outra inspirou comentários sinceros, generosos e felizes, como foi o caso de Álvaro Paes de Barros: “A nossa oficina recebeu elogios até de universidades da América no Norte, ocasionados por troca de gravuras de alunos; elogios que se concretizavam em palavras como estas: *Não temos em nossas turmas de alunos de gravuras ninguém que se possa comparar com seu aluno Steiner*. Por isso, começo com Hans Steiner a lista dos mais ilustres artistas gravadores que passaram pelas nossas oficinas. Hans Steiner é austríaco de nascimento, mas carioca como artista, pois tudo deve aos ensinamentos do Liceu. Alcançou vários prêmios no Salão Nacional de Belas Artes; fez inúmeras exposições de gravura no país e na terra natal, em Viena, onde suas gravuras foram apreciadíssimas e postas na lista da *Galeria Albertina*, a maior honra que um gravador possa ter na Áustria. Quando voltou ao Brasil, há dois anos, declarou que nada tinha aprendido a mais nos grandes centros europeus e que a técnica da gravura ensinada no Liceu era a mais pura. Este artista vive exclusivamente de seu trabalho de água-fortista”. (PAES DE BARROS, 1956, p. 331)

Nota-se que essas observações são importantes para que se tenha em mente que Steiner, pelo menos na década de 1950 – período de produção do livro sobre o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro –, era um artista de renome e muito bem conceituado, encabeçando a lista de alunos nobres a passar por aquela instituição.

Segundo a relação, estão na sequência Poty Lazzarotto (1924-1998), Percy Lau (1903-1972), Fayga Ostrower (1902-2001), Orlando DaSilva (1923-?), Darel Valença Lins (1924-), Henrique Carlos Bicalho Oswald (1918-1965), Renina Katz (1925-) e muitos outros.

Quatorze anos antes, o teórico e artista paraense Theodoro Braga (1872-1953) lhe dedicou algumas linhas, relacionando exposições das quais o artista participou em 1940, 1941 e 1942, o que ajuda a reputar a publicação “Artistas Pintores no Brasil” como uma das mais antigas no país a relacioná-lo.

José Roberto Teixeira Leite (1930-) fará observações sobre o artista vinte e quatro anos depois, na década de 1960. “(...) no Brasil efetuou todo o seu aprendizado artístico, tendo tido Carlos Oswald como único Mestre. A despeito de sua técnica verdadeiramente excepcional, tem escrúpulos de documentarista incompatíveis com a sensibilidade moderna. De uma viagem de estudos ao Araguaia trouxe, contudo, em 1959, uma série de chapas, representando paisagens, espécimes da flora e da fauna da região, muito apreciáveis não só pelo apuro técnico, quanto por um senso até então mal pressentido de fantasia.” (TEIXEIRA LEITE, 1966, p. 8)

Temos então um artista que está no foco dos críticos de forma muito incipiente se comparado com outros gravadores contemporâneos a ele. Todos foram, acredita-se, muito certos em suas definições, mas nenhum deles se propôs a aprofundar dados além de um ou dois parágrafos sobre o objeto deste estudo. Percebe-se, assim, que tão vasta obra passou despercebida durante todo esse tempo.

Steiner pontuou suas obras em uma realidade que o cercava e comovia. Preocupava-se em representar o Brasil, e suas mais variadas facetas, sempre de uma maneira poética, pois ele não vê, ou não se preocupa em ver, a cidade moderna e que crescia – prédios de última geração, automóveis, multidões e gente desfavorecida nunca foram sua prioridade.

Procurou sempre representar o lado positivo da vida e se preocupou de forma menos evidente com as questões relativas à dor e à morte. Mesmo quando tratou de

semelhante tema, mostrou um trabalho em gravura de grande competência e de extrema segurança, não só no traço, mas no resultado final da prova em si, o que de fato o classifica como um gravador de grande perícia e sensibilidade.

Entre os pontos altos de sua carreira, encontra-se muito cedo a importância dada aos ciclos de gravuras, que permearam desde sempre os temas ligados à sua obra. Que nada mais são do que conjuntos de gravuras diferentes que versam sobre o mesmo tema. O artista se debruça mais e melhor sobre algumas temáticas em detrimento a outras, o que permite vislumbrar certa predileção por aspectos muito próprios da realidade nacional. Há como exemplo, entre outros ciclos a serem posteriormente descritos, o mata-pau.

O primeiro dos ciclos de que se tem conhecimento foi iniciado em 1940 e se chamava Ciclo Niterói Antigo (gravura água-forte, nº 43, produzida sobre chapa em latão, 36 x 50 cm – de 20 a 45 provas).

Steiner tem um conjunto bem interessante de gravuras sobre o Rio. Foi verdadeiramente a cidade que ele habitou e com a qual se identificou, e o local de moradia de seu mestre predileto: Carlos Oswald. E na qual, a poucos passos de distância do seu centro antigo, podia-se estar em contato com a mata virgem, sentindo o cheiro da natureza, da terra umedecida pela chuva, em uma paisagem que o tocou desde muito cedo e de forma profunda.

O artista não deixa claro por que divide seus ciclos em I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X e XI. O motivo mais plausível é porque conforme e no decorrer do tempo vão acontecendo as vendas, ou as obras são dadas de presente a terceiros, esgotam-se e se finalizam as edições. Ou seja, uma nova edição é sequencialmente iniciada em um algarismo romano subsequente. Steiner retoma o assunto, por vezes muda a gravura, porém mantém o tema.

Um outro ponto que ajuda a compreender o seu processo de trabalho é o que acontece com a gravura nº 47, “Onda-praia vermelha em Niterói”. Steiner confessa ter produzido tal obra através da sua própria foto, clicada por ele em 1935 (portanto, antes de estar matriculado no Liceu de Artes e Ofícios). Certamente muitas de suas

gravuras, assim como essa em questão, tiveram como base a fotografia e não somente o croqui. A referida obra faz parte do Ciclo Guanabara, o segundo ciclo de gravuras a pertencer à poética de Steiner. E que, como se pode perceber, é composta por motivos ligados à natureza. Também foi iniciado em 1940.



Figura 20 - Hans Steiner. Niteroy - Praia Vermelha. Gravura em metal, água-tinta, 10 x 15 cm, c. 1935-1940. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC, RJ.

O terceiro ciclo por ele produzido é o Ciclo dos Mata-Paus. Steiner dedica bastante tempo a esse tema, iniciado em 1941, pelo fato de serem encontrados mata-paus diferentes e indicados nas sequências I, II, III, IV,V,VI,VII,VIII e IX, o que comprova total dedicação do artista a um fato que para ele era novo e/ou desconhecido, mas desenvolvido em grande variedade de gravuras e de maneiras diversas.

O primeiro conjunto de gravuras, sendo a primeira iniciada pelo nº 55, deixa claro que, conforme relata Steiner em seu livro de registro, foi desenvolvida nas matas da Urca no Rio de Janeiro, gravura em água-forte e buril, com a seguinte denominação sequencial: *Ficus moraceae*. Trata-se, sem dúvida, do afloramento de seu lado botânico, ao também registrar o nome científico das tipologias vegetais pesquisadas e gravadas posteriormente.

Steiner dedica um longo conjunto de gravuras, não só aos mata-paus, para reverenciar a natureza. É um artista que se atém a detalhes e busca inserir em suas obras o pormenor do que deseja representar. Sua relação com as formas naturais se deu de forma muito específica, analisada com muita atenção, como se vista pelas lentes de uma lupa – porém sem perder a qualidade do traço, o que lhe fez de fato um mestre. Assim como Oswald, o artista capta a força da luz brasileira e a transporta para a obra gravada com grande profusão de detalhes e força de expressão. Sua obra é luminosa no ponto certo e densa quando precisa e há necessidade de ser.

Em 1943, inicia-se o quarto ciclo presente na obra de Steiner, o Ciclo Penitenciária, no qual ele se transporta para um ambiente em que não há grades e resgata algo de digno nos representados. Homens – não há mulheres – estão lendo, trabalhando na roça ou em descanso. Esse tema, tomado para servir de inspiração a um gravador, a princípio nos pode parecer deveras inusitado na produção de quem sempre procurou o lado poético e leve da vida. Ocorre que não há nesse ciclo sofrimento, nem morte, nem dor. Steiner se concentra apenas nas atitudes de quem representa, sem, contudo, o aprisionar. O homem de Steiner é livre em sua gravura e se comporta como tal. Torna-se escravo apenas da forma, das cores, dos gestos, da luz e da sombra. A figura humana é um elemento próprio e adequado para a representação e serve de inspiração para a execução de uma gravura – e não passará disso. Em 1953, ele volta ao tema e imprime uma única gravura, intitulada “Adeus de mãe”.

Nesse ciclo está um dos únicos autorretratos de que se tem conhecimento realizado pelo artista. Steiner se vê e faz croqui de si próprio à noite, produzindo um esboço seu em apenas uma sombra e por trás de algo que parece ser arame farpado. Posteriormente, faz a gravura. Nessa obra, sim, temos um artista cerceado e escondido. Na sombra.

O próximo ciclo surge em 1944 e se chama Ciclo Urubu. Também esse torna-se um tema desenvolvido de forma bastante especial, pois segue uma sequência ainda maior, indo do I ao XI. Steiner representa o animal como ele é: ao voar, na praia, pousado, alimentando-se de carniça, enfim, lhe dá (no caso do urubu) certa

importância apenas comparada a de um colega contemporâneo seu, e não se descarta o uso dessas obras como fonte de inspiração. O referido artista é Oswaldo Goeldi.

Steiner volta a esse tema e segue as suas representações de urubu pelos anos seguintes: 1946, 1947, 1952, 1955 e 195? – provavelmente 1956, pois não está grafado em seu livro o último dígito. Mas existe uma particularidade: no livro, observa-se uma nova assinatura: STEINER-RIO.

Um novo ciclo se inicia em 1945, o Ciclo Vegetação. Como já foi posto em pauta, sempre houve um grande apreço de Steiner pela natureza brasileira. Esse ciclo é realizado na chapada da Serra dos Órgãos. A gravura nesse caso chama-se “Vegetação-paredão”, é relacionada como a de nº 97 – em 1968, o artista volta ao tema e imprime uma nova prova, em Gorizia, na Itália – e, segundo palavras dele, a leva à perfeição. Com essa observação, nota-se que o artista é um profissional que está em constante processo de aprendizado e não se dá por satisfeito, procurando sempre melhorar e se aprimorar em seu *métier*.

Em 1946, depois de seu regresso ao Rio de Janeiro, vindo de regiões como Minas Gerais, Steiner inicia o Ciclo Miniaturas. Como o nome sugere, são gravuras de pequeno formato e que, curiosamente, não têm medidas descritas em seu livro de registro. O que se pode depreender desse ciclo é que o conjunto é composto de 17 gravurinhas, produzidas em ponta-seca, buril, água-forte e água-tinta, em provas que vão de 7 a 13 exemplares, dependendo de cada gravura. Esta pesquisa teve acesso a algumas poucas provas do conjunto em questão, três ao todo, que foram vistas no acervo de Instituto Martius-Staden, em São Paulo (capital) – há outras poucas agora em poder deste pesquisador.

Em 1948, o artista volta a esse ciclo e imprime mais oito gravurinhas, também sem especificar suas medidas. Uma observação: as gravuras de número 196 e 199 são feitas em Santa Catarina.

Em 1949, ele imprime mais nove pequenas gravuras, com tiragens que vão de duas a onze provas. O número de provas muda dependendo de cada gravura escolhida

ou selecionada por Steiner. Em 1955, imprime quatro novas gravuras, dessa vez com inspiração gaúcha.

Em 1956, Steiner já está no Araguaia e decide criar o Ciclo Indígena-Primitivos do Brasil. Esse tema o toma de forma muito específica, pois o artista, afeito a essas populações, faz várias viagens ao interior brasileiro para se familiarizar com uma realidade completamente adversa da sua e que ao mesmo tempo o atrai.

Esse ciclo encerra o conjunto de ciclos específicos, pois se estende até a década de 1960. O que se vê depois disso são gravuras realizadas com outras inspirações e não mais presas aos ciclos.

No que concerne ao Ciclo Indígena, é pertinente deixar claro que alguns cacicados foram visitados, entre eles, Karajá, Xavante, Tapirapé, Camaiurá, Cajabi, Caiapó e Waurá. Todos esses povos serviram como base para as suas gravuras em metal e para as suas xilogravuras, que, pela quantidade localizada por esta pesquisa, em comparação à primeira técnica, são bem menos frequentes. Steiner possui também desenhos e aquarelas, bem como monotipias, dentro desse tema que foi de sua predileção.

Ao todo serão oito ciclos distintos, que ajudam a esclarecer o que de fato foi importante para Steiner em terreno nacional. Mesmo assim, a sua ótica não se restringe a isso. Entremeados aos ciclos já explicitados, notam-se também temas voltados a representações, dentre outras, da figura humana. O dia a dia de gente comum, soltando balão e colhendo água na bica ou mesmo vendendo acarajé ou fazendo churrasco, é um dos muitos temas de inspiração. Steiner chega ao ponto de produzir uma gravura intitulada “A piada”, em 1955, o que reflete certo bom humor do artista para com certos temas de suas gravuras.

Há uma curiosa gravura em metal chamada “Ego”, na qual se vê uma figura sentada no chão, bem estilizada – mãos na cabeça em profunda frustração –, e, logo ao lado, ele grava um instrumento de buril, que mostra o quanto é árdua a luta dos artistas contra a matéria bruta em busca da gravura perfeita.

As últimas informações ditas no livro de registro cuidam de como Steiner denomina 1971, ano de motivos sociais e, portanto, contam-se algumas gravuras com os seguintes temas: “A pesca do velho”, “Sem luz”, “*Charitas* – átrio de um mercado de escravos”, “Deixa eu em paz”, “Cruzes do Mato Grosso”.

Esse momento final, em matéria de informações, é bastante lacunar. Faltam medidas e falta o número de provas, permanecendo apenas a numeração geral das gravuras e os temas escolhidos. Ainda não está claro o que teria motivado o artista ao não preenchimento dos dados. Nada no livro ajuda a entender o que aconteceu. De qualquer forma, a sua obra possuía um vivo olhar de estrangeiro que se esforçou, durante todos esses anos, para falar do Brasil com a máxima propriedade, maturidade e qualidade visual.

Steiner também foi responsável por um guia para impressores, que tinha como objetivo ensinar a técnica da gravura aos europeus. O guia está em italiano e é assinado, mas não datado, o que leva a crer que foi feito para a cidade de Gorizia, local que o artista escolheu para passar os últimos anos de sua vida, quando, por problemas de saúde, saiu do Brasil.



Figura 21 - Hans Steiner. Encarte, brochura. Sem medidas informadas, sem data. Coleção Laura Muzzo, Gorizia, Itália.

12 A POÉTICA NA OBRA DE HANS STEINER - ALGUMAS GRAVURAS SELECIONADAS

Conforme enfatizado até o presente momento, Hans Steiner fez das artes visuais o seu ganha-pão. Desde os idos anos de 1937, quando se inscreve para as aulas de desenho e gravura, o então aluno se aproxima do que viria a fazer parte de forma indissolúvel por toda uma vida: a linguagem plástica desenvolvida como meio de expressão por meio da gravura em metal e de outras técnicas.

Neste capítulo busca-se descortinar o universo artístico de Steiner, versando sobre algumas gravuras selecionadas em meio a um conjunto considerado de relevante importância, visto que houve acesso, ao longo desses últimos anos de pesquisa, a uma reunião de mais de 125 obras.

No conjunto já reunido e quantificado em outros momentos, por vezes foram localizadas calcogravuras semelhantes em diferentes instituições, porém neste trabalho está reproduzida apenas uma gravura referente a uma mesma imagem; não há duas imagens iguais e sim gravuras que se aglutinam por pertencer ao mesmo tema.

Optou-se por se ater, em primeira instância, às gravuras pertencentes aos oito principais ciclos descritos pelo artista em seu livro de registro e que estão sequencialmente elencados em capítulo anterior. E, em segunda instância, foram selecionadas obras julgadas muito emblemáticas no decorrer da vida prática de Steiner, mas que não se encaixam nos diferentes ciclos e, portanto, estão descritas no final no conjunto selecionado. Todas as obras serão analisadas uma a uma e de forma pormenorizada.

É pertinente citar que foram utilizadas, sempre que possível, as informações descritas a lápis na parte posterior de cada prova. Essa particularidade deveras incomum no mundo dos gravadores passou a ser aliada, principalmente quando se pretende resgatar o máximo acerca da obra do objeto de estudo.

Sobre esse aspecto ficou claro que o artista tinha uma forma muito própria de descrever o que gravava, registrando data, número de chapa (matriz) e local. Vez por outra, explanava sobre o seu processo de trabalho, como em “Execução direta de croqui na mata da Urca”. Esse procedimento é recorrente na obra do mestre, chegando a ser uma marca quando da análise de suas obras.

Em relação às suas assinaturas, Steiner possuiu ao longo de todos os anos de produção apenas quatro: a primeira, e mais incomum, era HS; em um segundo momento encontra-se HSTEINER; em uma terceira etapa, HST; e posteriormente, vez por outra, STEINER-RIO, alusão direta à cidade de sua morada e incontavelmente reproduzida pelo artista.

Não foram encontradas provas de gravura sem a marca de Steiner. Gravuras não assinadas são poucas, mas foram localizadas algumas, pertencentes a algumas instituições museológicas. Gravuras sem a marca do artista, cunhadas quando de sua produção, são raríssimas. Essa marca localizava-se no canto superior direito e/ou esquerdo e no canto inferior direito e/ou esquerdo – sempre muito discreta e muitas vezes a se confundir com a própria imagem gravada, porém presente de forma bastante frequente.

O papel usado pelo artista era de boa qualidade. As gravuras hoje guardadas com este pesquisador são prova disso. Não há marca do fabricante, mas são papéis especiais de boa gramatura e que aceitaram bem a gravura em metal e a xilogravura.

Pouquíssimos exemplares foram reconhecidos com problema de fungos ou com algum tipo de marca proveniente de deterioração do papel. De uma forma geral, as imagens das obras a que se teve acesso estão em muito bom estado – mesmo as que estão em instituições nacionais e internacionais –, o que reflete o cuidado do artista com o adequado uso de seu material.

A gama de cores de sua gravura é vasta. Há obras compostas com o uso de ocre, verde, vermelho-escuro, passando pelo marrom, pelo preto quase puro e, mais raramente, azul. Cores sempre aplicadas de forma precisa e com grande

propriedade e parcimônia. Dentre as técnicas usadas para o metal, temos água-forte, água-tinta, buril e ponta-seca. Por vezes encontram-se várias técnicas aplicadas em uma mesma gravura. Steiner também faz uso, em menor escala, da xilogravura e produz três gravuras com temáticas indígenas em litogravura. Realizou monotipias em pequeníssima quantidade e constam em seus catálogos de exposição obras em *crayon*, pastel, bico de pena e aquarelas.

12.1 Da Série Niterói Antigo



Figura 22 - Hans Steiner. Praia Vermelha - Niteroy antigo. Água-forte e ponta-seca. Sem medidas descritas, 1942. Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC, RJ.

Na obra “Praia Vermelha - Niteroy antigo” (figura 22), observa-se um artista preocupado com a representação da natureza, elemento que por muito tempo foi alvo de suas gravuras e fonte de inspiração. Aqui se visualiza mar, rochedos, praia, céu e, ao longe, pássaros voando. A gravura está dividida em quatro planos: o primeiro corresponde à praia, areia e suas ondas; o segundo cuida do primeiro e mais escuro conjunto de rochedos; o terceiro compõe-se de rochas mais esmaecidas pela distância do olhar do observador; e o quarto e último envolve o céu e os pássaros.

Steiner reproduz na gravura, de forma bastante visível nesses primeiros trabalhos, certa precisão do traço que o acompanhou na brutal maioria dos trabalhos aqui analisados.

Existem na composição elementos da fauna e da paisagem mais trabalhados e/ou menos sugeridos, o que confere leveza ao conjunto. Pontos de interesse são dados pelo branco das ondas a sugerir movimento em contraste com o escuro das pedras, em constante luta de elementos líquidos e sólidos.

É uma obra com alguns pontos de atração, entre outros, o negro das pedras e o branco da areia e do céu. A gravura tem duas áreas de luz: a primeira é dada pela branca praia, localizada no canto inferior esquerdo, e a segunda, pela região exatamente oposta, ou seja, a povoada por duas pequenas gaivotas a voar em um espaço sem nuvens.

A composição é horizontal e propõe uma atmosfera de tranquilidade dada pela representação desse litoral. Percebe-se que o artista já domina com bastante propriedade as noções da correta gravura – os elementos são claramente percebidos e há a diferença formal e tonal entre eles. Nota-se também, no canto da gravura (chapa), a sigla HS, seguida do ano de sua produção, 1942.

12.2 Da Série Guanabara

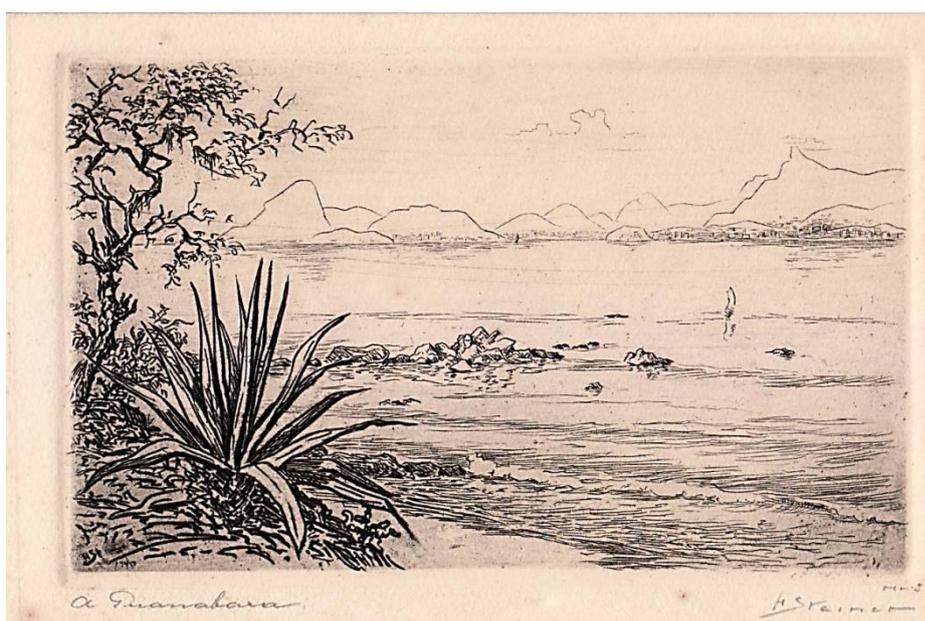


Figura 23 - Hans Steiner. A Guanabara. Água-forte e ponta-seca. 9 x 13,5 cm, 1940. Fonte: Coleção Betty Kuntz, Porto Alegre, RS.

Na obra “A Guanabara” (figura 23), percebe-se que o artista passa a se ocupar novamente de um tema muito recorrente em todo o seu conjunto gravado: a paisagem. A gravura se divide em três planos bastante delimitados: o primeiro diz respeito à vegetação, tratada com grande propriedade, localizada no canto inferior esquerdo da obra; o segundo ocupa-se do mar e das ondas que, em certo momento, envolvem um grupo de pedras, notando-se mais ao longe um veleiro e sua sombra refletida na água; em terceiro plano, os contornos das montanhas do Rio de Janeiro e de seu céu.

A obra de uma forma geral é bem equilibrada e, apesar de a maior e mais escura massa de imagens estar localizada à esquerda, esse conjunto denota equilíbrio pela presença das pedras mais ao centro da gravura e pelas montanhas que ao longe tomam todo o fundo da gravura. Steiner mostra o quanto se preocupava com as questões relativas ao detalhe, pois ao observar mais ao fundo vê-se outra embarcação impressa de forma muito diminuta e ralos detalhes da cidade do Rio de Janeiro, que se desenvolvia do outro lado da baía. O céu ocupa pouco na composição – é representado por duas pequenas linhas à ponta-seca, a descrever as nuvens.

O artista detalha com certa preocupação as ondas do mar que vêm se encontrar com a praia e a própria cidade, que, de forma proposital, está melhor descrita na lateral direita superior da gravura. A imagem é leve e parece evocar tranquilidade, pois não há elementos perturbadores na obra em questão. Steiner concentrou-se somente em fixar o momento, o que permite descrever essa imagem como bastante iluminada na extrema-direita da gravura e menos na esquerda. A composição é horizontal e realizada em traços precisos, firmes e decididos. Está impressa no conjunto, no canto inferior esquerdo e de forma discreta, a sigla HST, bem como a data, 1940.

No livro de registro do artista, encontra-se no ano de 1940 a gravura de número 49 com as seguintes informações: *Rio, vista de Niterói, C. Guanabara, execução de desenho VII, água forte (dois tempos), cobre, 14 x 9 – 27 a 65 provas*. Esses dados permitem perceber que a obra foi realizada a partir de um croqui, sendo a matriz

banhada em ácido por duas vezes, tendo como base uma chapa de cobre. O número de provas não é baixo – alcança a tiragem de 65 impressões.

Cerca de dez anos depois de seu primeiro contato com a gravura, Steiner já chegava à numeração de 49 provas – o conjunto é composto de cerca de 50 peças. Um número relevante para um artista jovem e iniciante. O “C.” corresponde à palavra ciclo, que no caso é o Guanabara.

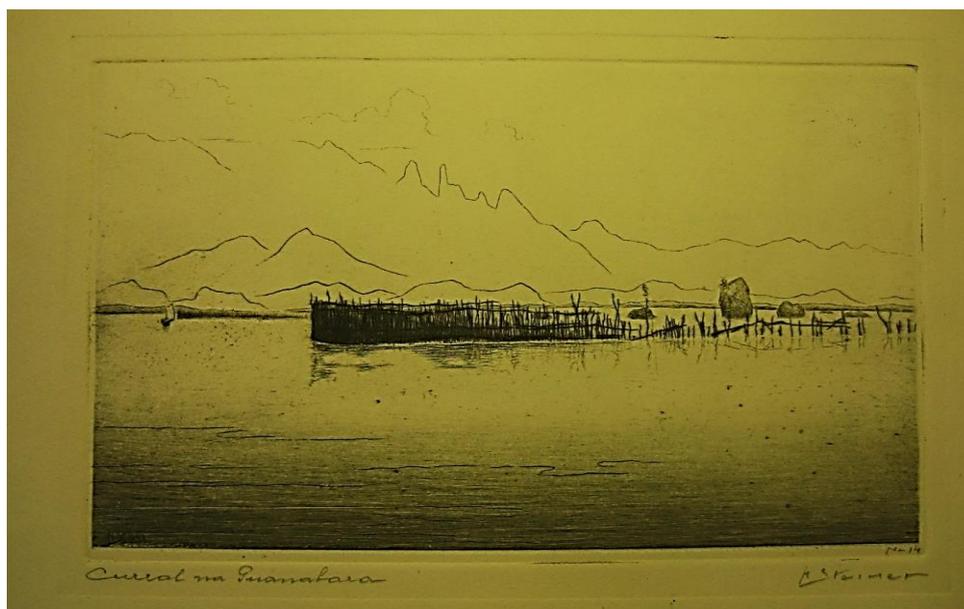


Figura 24 - Hans Steiner. Curral na Guanabara. Ponta-seca e água-forte, 14,5 x 24,5 cm, 1942. Fonte: Acervo Museu de Etnologia de Viena, Áustria.

Na obra “Curral na Guanabara” (figura 24) está presente o olhar bastante peculiar do artista quanto aos elementos típicos da realidade brasileira. Essa armadilha para peixes é um recurso bastante comum, usado por pescadores do norte ao sul do país, não passando despercebida ao olhar atento de Hans Steiner.

A obra é construída em três planos distintos: o primeiro é o mar e o próprio curral; o segundo cuida das linhas a sugerir uma paisagem de montanhas, bem próprias do Rio de Janeiro; no último, levíssimas nuvens a pontuar o lado esquerdo da gravura. O foco continua sendo a natureza, sempre posta de forma leve e tranquila. O mar está calmo e pouquíssimo encrespado. Vê-se ao fundo uma embarcação a vela e, mais à frente, o reflexo nas águas da própria construção, feita de gravetos trançados.

A composição é horizontal e em contraste com essa baía, tão densa e calma, está um céu muito cheio de luz. Steiner mostra uma paisagem plácida e cheia de reflexos. Os elementos são poucos: água, céu, montanhas, rochas, nuvens e a construção desse meio de subsistência do homem, o curral.

Não se pode deixar de notar que nessa obra o artista segue seu mestre, Carlos Oswald, e procura representar a natureza de forma constante e variada, porém com objetivos muito pessoais, retirando do entorno o que este lhe oferece – e de forma bastante peculiar e até curiosa para um olhar de estrangeiro.

Esse novo modo de ver as coisas, que aqui é evidenciado através do trabalho em questão, legou mais que uma obra gravada; perpassa por mais uma forma de reconhecer e relembrar nossos costumes por intermédio do olhar tão peculiar do artista. Na parte posterior do trabalho encontram-se as informações descritas a lápis: *57 – gravura ponta seca – chapa 57 – 1942, prova 14, execução de aquarela*. Esses dados provam que Steiner não usava apenas croquis a lápis ou fotos suas como base para suas gravuras, mas fazia uso de aquarelas para posteriormente servir de base para futuras gravuras. Esse processo auxilia a esclarecer um pouco mais sobre como essas obras eram construídas.

12.3 Da Série Mata-Pau



Figura 25 - Hans Steiner. Mata Pau. Água-forte e água-tinta, sem medidas descritas, 1943. Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC, RJ.

Na obra “Mata Pau” (figura 25) é reconhecido um dos grandes ciclos de interesse do objeto de estudo. Esse tema é tratado por Steiner com muito cuidado e com redobrado interesse, o que comprova certo fascínio do mestre com certas características da natureza brasileira. Muitos foram os tipos de mata-pau gravados por ele, de diversas formas e em vários momentos de sua vida.

Esses parasitas típicos das florestas tropicais foram tratados sempre em gravuras verticais, em composições mais e menos elaboradas, mas sempre muito apreciáveis pelo fato de, no papel de artista, Steiner ter redobrado interesse pela botânica nacional.

Deve-se ressaltar que muitos outros, antes dele, mergulharam nesse tema e deixaram exemplos brilhantes do que foi o país sob a ótica de forasteiros, como também foi Steiner, que, depois de muitos anos por aqui, mostrou se integrar perfeitamente à sociedade da época e se definiu como um artista focado nas

questões sobre a arte do e no Brasil, mesmo que sob aspectos muito próprios – um exemplo é a flora nacional.

A obra em questão não tem planos diversos. Possui apenas um, e o centro de atenção é o tronco de uma árvore qualquer que é abraçado pelo parasita. O tronco não tem copa, o que reforça o fato de não ser o centro de interesse do artista. Seu foco está, sim, nesse abraço de um vegetal a sugar a seiva de seu hospedeiro até liquidar a vida do mesmo. Percebe-se que há uma área de luz e uma de sombra. A de luz vem da direita e atinge a árvore por essa mesma direção; a outra é de sombra e atinge o vegetal pela esquerda.

Percebe-se que o lado esquerdo da árvore está coberto de outros hospedeiros, que se parecem bromélias e outras plantas do gênero. A composição é enriquecida na lateral direita da gravura com um broto vegetal que surge do solo, buscando a luz, e parece mostrar, através do traço de Steiner, o quanto é exuberante a floresta tropical brasileira e como ela tem o poder de sempre se renovar. Vida e morte estão convivendo, segundo o artista, na mesma gravura.

Nota-se, no canto inferior esquerdo, a informação “1º estado”, e, no canto inferior direito, a assinatura. Pode-se depreender disso que houve na sequência outros estados da mesma gravura. Na chapa está localizada também, e de forma rara, a sua chancela e o ano de produção – é única imagem encontrada na qual Steiner a coloca no canto superior esquerdo.



Figura 26 - Hans Steiner. Mata Pau. Água-forte, 38,5 x 19,4 cm, 1945. Fonte: Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.

“Mata Pau” (figura 26) exibe características responsáveis por enriquecer a obra, entre outras, a utilização de um fundo que “puxa” a árvore, o elemento principal, para o solo. O primeiro plano é preenchido pelo próprio mata-pau e o vegetal aprisionado por ele. Enriquecendo a gravura, vê-se outros parasitas, bromélias, raízes e plantas e brotar próximas ao elemento principal da cena. A composição tem uma imagem central que atrai o olhar, porém é também possuidora de elementos secundários que preenchem e compõem o trabalho.

Um fato que não pode ser desconsiderado ao se analisar com um pouco mais de tempo essa composição é Steiner não optar por preencher suas obras com detalhes desnecessários. Isso quer dizer que se notam, em algumas regiões da gravura em questão, apenas linhas sugeridas, sem o preenchimento completo da forma a ser representada, o que lhe confere certo aspecto moderno no *modus* de tratamento da imagem. Regiões de pura sombra, de penumbra e de intensa luz são percebidas na

obra, o que lhe aumenta o impacto. Steiner brinca com os elementos da natureza com tremenda propriedade e lhes dá vida.



Figura 27 - Hans Steiner. Mata Pau. Água-forte, 30 x 20 cm, 1951. Fonte: Coleção Josafá Vilarouca Jr., São Paulo, SP.

Essa obra “Mata Pau” (figura 27) é considerada um dos mais relevantes exemplos já localizados em todo o conjunto de gravuras do mestre Steiner sobre esse tema. Nela o artista demonstra todo o seu potencial plástico em relação à técnica da gravura e se debruça demoradamente na execução desse trabalho. Essa afirmação pode ser comprovada de diversas formas, entre as quais a proximidade visual na representação do tronco atacado pelo mata-pau e o tratamento quase fotográfico que é dado ao conjunto plástico.

Pela primeira vez, o artista parece estar atirado ao chão na execução do croqui para a posterior realização do trabalho. A visão parece ser de baixo para cima, e o conjunto parece estar circunscrito em uma lente de aumento, como se analisado por um profissional de botânica. Para perceber isso, basta visualizar pormenores do tronco hospedeiro, do próprio mata-pau, da vegetação brotando à volta dessa ação,

de um pé que nos parece de bromélia ou outro parasita da parte superior do tronco central e de um proposita broto vegetal que surge no lado esquerdo da gravura, a preencher o vazio na imagem analisada. A composição é rica e exuberante, tais quais as florestas muitas vezes visitadas pelo artista. Ele não se descuida, inclusive, em lançar luz frontal a atingir o conjunto. Em contraponto são vistas regiões de sombra e penumbra coroando com êxito os elementos a serem representados. Não há planos nesse trabalho. O foco é dado de forma total ao mata-pau e ao que está ao seu redor, e nada mais interessa a Hans Steiner. Segundo Laura Muzzo, muitas vezes o gravador oferecia e dedicava suas obras aos seus contemporâneos. É o caso da obra agora enfocada, oferecida ao Prof. Almeida Cousin. Além desse fato, vale lembrar que o artista condensava muitas informações na parte posterior de suas obras, o que reforça seu caráter documentarista, de investigação e preservação das informações sobre seu trabalho e em relação a algumas espécies da mata brasileira. Portanto parece relevante transcrever o que consta no verso da obra: *gravura, água forte (em 1º estado) Chapa 55 – 1941 – Prova – (1958) Execução direta, mata da Urca, ciclo mata pau I (até IX, 1958) Ficus Moraceae, prova dedicada ao estimado prof. Almeida Cousin.*²

² José Coelho de Almeida Cousin nasceu em Sacramento, no Estado de Minas Gerais, em 15/12/1897, filho de Leão Coelho de Almeida e de Maria Sebastiana Alves Moreira Coelho de Almeida. Poeta, trovador, cronista, ensaísta, crítico, jornalista, farmacêutico e advogado, aprendeu as primeiras letras com a avó francesa, Victorine Cousin. Coursou o Ginásio Mineiro e o Colégio Pedro II, em Belo Horizonte. Formou-se em Farmácia, pela Universidade de Ouro Preto (1920), e em Ciências Jurídicas e Sociais, em Vitória-ES, em 1936. Foi empregado de fazenda, balconista, escriturário, farmacêutico. Na década de 1930, foi redator da revista "Vida Capixaba" e colaborou em vários órgãos da imprensa do Espírito Santo. Mudou-se para o RJ, onde militou nos meios jornalísticos e como professor de História do Colégio Pedro II. Foi catedrático de Química Analítica da Faculdade de Farmácia e Odontologia de Vitória, no Ginásio do Espírito Santo. No Liceu Nilo Peçanha, em Niterói, lecionou História e foi professor de Literatura no curso complementar pré-jurídico. Ocupou a cadeira nº 16 da Academia Espírito-santense de Letras, cujo patrono é Francisco Antunes de Sequeira. Membro do Pen Clube do Brasil e do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, que em sua homenagem criou o prêmio "Almeida Cousin" e dedica-lhe hoje a Coleção Almeida Cousin, de livros de poetas capixabas. Foi correspondente de várias entidades culturais. Publicou teses de concurso, crônicas, ensaios e conferências. Morreu no Rio de Janeiro, em 11/3/1991.

12.4 Da Série Penitenciária

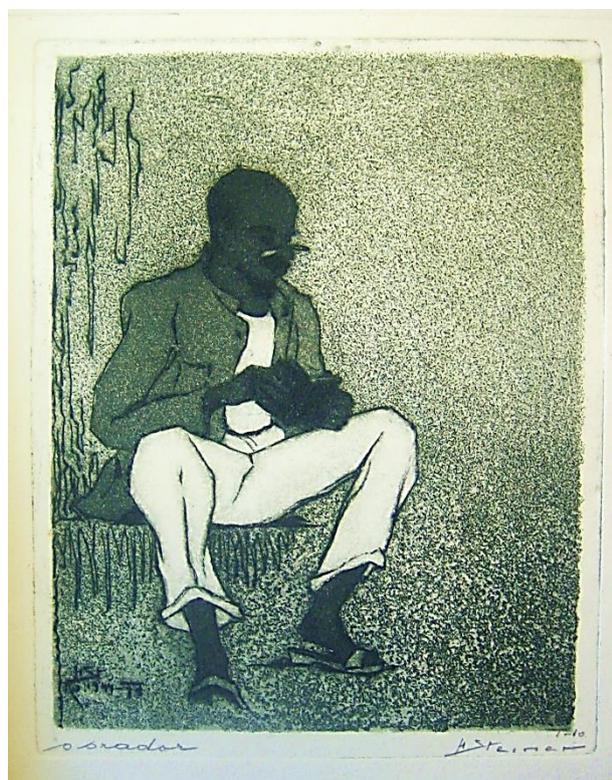


Figura 28 - Hans Steiner. O Orador. Água-forte, 30 x 20 cm, 1951. Fonte: Coleção Josafá Vilarouca Jr., São Paulo, SP.

Na obra “O Orador” (figura 28), verifica-se um artista a buscar inspiração em locais considerados pouco prováveis na cidade do Rio de Janeiro. Ao observar de forma mais atenta esse trabalho, Hans Steiner, antes de mais nada, preocupou-se com a representação da figura humana. O homem que lhe serviu de modelo está concentrado, provavelmente tendo nas mãos um livro de seu interesse, e, atento, permanece absorto em seu mundo.

Em todos os ciclos enfocados por Steiner, este é o único que foge ao que se poderia supor sobre um artista poético e quase lírico no enfoque dado à sua obra. Porém aqui não se vê algo de cruel em permanecer encarcerado. O que toma o artista é o gesto, a forma, a cor e o momento. Steiner não se preocupa com o fundo, ou seja, a gravura possui apenas um primeiro plano e sugere algo como se fosse um segundo plano, dado pela parede em que se encosta “o orador” – esta tem a mesma textura do local onde ele se senta, o que leva a imaginar um assento de cimento ou

concreto, por exemplo. A luminosidade da obra é dada pela calça, pela camisa, por um detalhe dos óculos e por algumas páginas do livro, postos de forma singela e em contraste com os planos escuros da gravura.

O acesso a essa ocorreu de forma a não a analisar com moldura ou vidro, mas nota-se uma particularidade em relação ao acabamento pretendido pelo gravador. Para conseguir o devido ponto de luz presente na calça do modelo, Steiner opta por raspar com uma lâmina as partes escuras do interior do tecido, possibilitando que a luz brote no conjunto através do papel virgem. Esse fato é comprovado pois se percebeu que a superfície da gravura nessa região deixou leves rebarbas, só conseguidas por uma lâmina cortante e bastante afiada, o que reforçou a teoria.

De forma clara também se vê no canto inferior esquerdo a sigla HST, seguida de sua localização, Rio, e da data, 1944. Na gravura também consta a sua numeração no conjunto total da obra: 77. Em seu livro de registro o artista escreve: *O orador, negro com livro, execução desenho, ciclo penitenciária IV, ponta seca e água tinta, cobre, 12.5 x 16 cm, tiragem 5-15.*



Figura 29 - Hans Steiner. A Sombra. Água-tinta, 16 x 13 cm, 1944. Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC, Rio de Janeiro, RJ.

“A Sombra” (figura 29) se faz importante pois é uma das únicas obras em que o artista se representa (autorretrato). Apesar de não estar claro esse fato no título da gravura, em seu livro de registro Steiner confessa que essa era a sua própria sombra.

A gravura é produzida com base em um croqui noturno, o que é comprovado porque, nessa interessante composição, vê-se uma luz indireta que passa pela figura do artista, que está sentado, e se projeta como sombra no chão por entre o arame farpado. O caso parece um claro relato de uma situação casual, na qual Steiner viu a possibilidade de o momento ser propício à realização de uma obra. E assim o fez.

Chama a atenção o fato de a construção desse trabalho ser produzida com linhas diagonais, o que aumenta a beleza e a sensação de movimento do conjunto.

A sombra densa do artista se confunde com a do poste em que ele se encosta. Aqui se vê certa perspectiva na composição, pois o elemento vertical leva a crer que é um poste de iluminação, fugando da parte inferior da gravura para a parte superior. A base do trabalho é sombra pura – tudo se confunde. Homem e poste são um só nessa obra, e a atmosfera da gravura revela um artista preocupado tanto com o que é percebido de dia quanto com os elementos plásticos da noite, e deles retira o máximo de possibilidades.

Esse olhar, bem como o corte nos elementos mais relevantes, mostra um lado muito pouco divulgado do artista. Steiner também era fotógrafo, e se vê aqui, para além de um artista, certo olhar presente também em quem fotografa, suplantando elementos desnecessários e editando o que de melhor faria parte de sua gravura. Essa edição comprova que Steiner já possuía um olhar moderno em relação à gravura, fugindo ao lugar-comum.

O ângulo escolhido se mostrou diferenciado e pronto a se tornar cenário de uma das mais incomuns obras em todo o conjunto conhecido de Steiner. Mesmo que essa obra tenha sido resultante de um croqui, parece plausível revelar certa inquietação

toda vez que se depara com um tipo de gravura em que nem todos os elementos são revelados – Steiner deixa, por exemplo, subtendido de onde viria a real fonte de iluminação a causar a sombra da figura humana. Esse tipo de subterfúgio alça o trabalho desse gravador a um patamar incomum, o definindo como alguém, já naquele momento, cheio de audácia e senhor de uma técnica na gravura em metal de fato profissional e moderna em todos os sentidos.



Figura 30 - Hans Steiner. Lampião na cocheira. Ponta-seca e água-tinta, 9 x 13,5 cm, 1944. Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC, Rio de Janeiro, RJ.

“Lampião na cocheira” (figura 30) é uma obra que é tratada pelo artista como caricatura, de acordo com os escritos em seu livro de registro. Pela primeira vez vê-se uma obra de gravura que, segundo a escolha do próprio Steiner, transformou-se em algo mais leve e bem-humorado.

A obra em si tem características que lhe conferem certa busca em seu desenvolvimento de um trabalho livre de amarras e que brinca com as formas a ponto de transformá-las em algo muito distante da atmosfera pesada de uma penitenciária – local onde ela foi captada. Steiner transforma a cena e grava um homem de costas e abaixado. Suas formas são construídas sem excesso de

detalhes, assim como as de uma caricatura. As linhas de contorno são realizadas de forma que esse modelo humano parece ser feito não de carne e osso, mas quase que construído na massa de modelar.

Suas pernas formam um arco, o que, pela posição apresentada, sugere uma gravura que flerta com a necessidade típica de quem usa a caricatura como uma forma de crítica do momento – ou distorção da realidade. Aqui se vê certo exagero e bom humor.

Esse trabalho é dividido em planos: o primeiro é o do homem; o segundo é dado pelo muro a sustentar um singelo chapéu e servir de refúgio ao animal maior; e o terceiro cuida do leitãozinho que se nota mais ao fundo e em um entorno sem detalhes.

É uma gravura pouco detalhada, mas que deixa descortinada a luz intensa na camisa do homem e a sombra intensa derramada sobre o porco maior, que se esconde atrás do muro.

O texto e mesmo o título da obra estão gravados na própria matriz. Esse procedimento é uma característica a mais na obra de Steiner, uma vez que ele a utiliza em outras gravuras, com temas diversos. Essa gravura, portanto, aglutina pela primeira vez texto e imagem em prol do trabalho em si.

Ao longo da pesquisa foram notados não só títulos gravados em seus trabalhos, mas pautas musicais, poemas e o uso de seu próprio nome, assim como o das pessoas que lhe encomendaram ex-libris. Todos esses elementos foram inseridos aos trabalhos como forma de enriquecer o conjunto, construído através não só da imagem, mas também das palavras – algo que se tornou fundamental na carreira do artista mais adiante.

12.5 Da Série Urubu

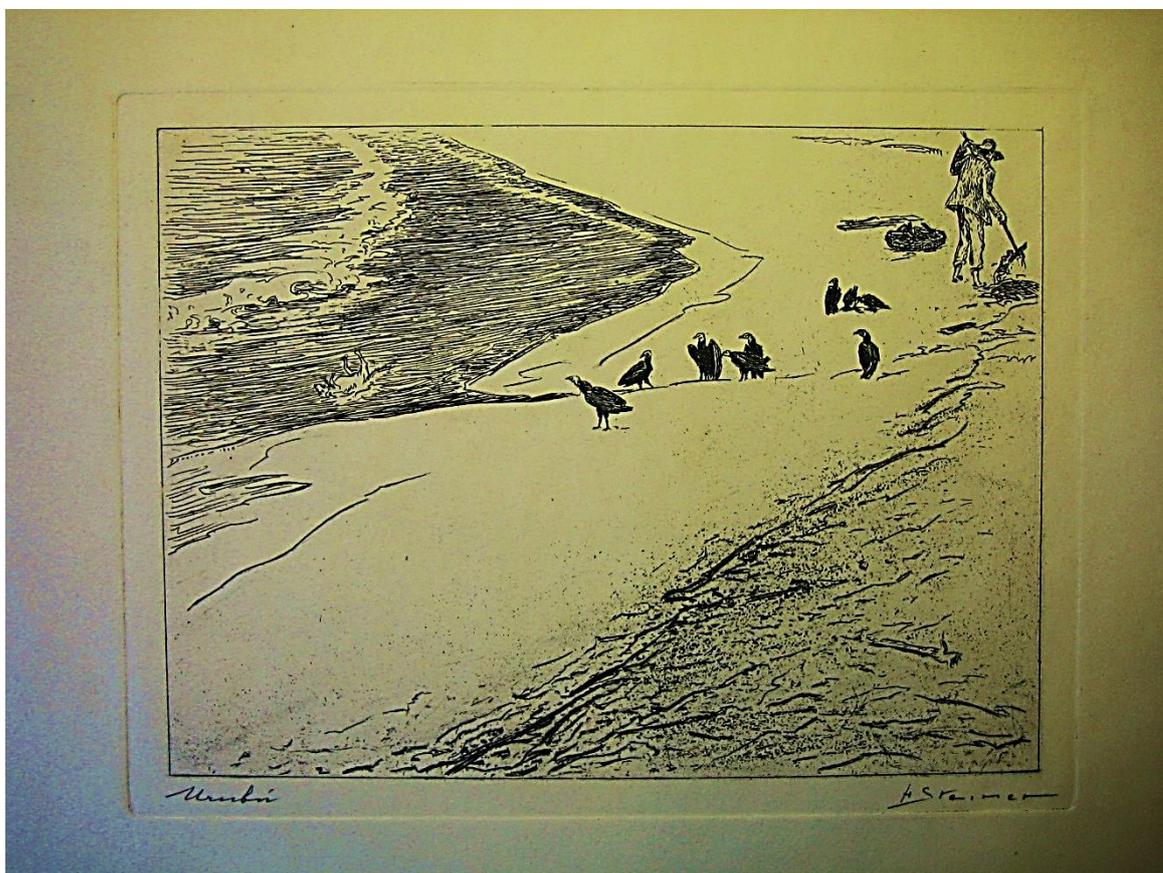


Figura 31 - Hans Steiner. Urubu. Ponta-seca e água-tinta, 17,7 x 23,5 cm, sem data. Fonte: Coleção Monica e George Kornis, Rio de Janeiro, RJ.

Na obra “Urubu” (figura 31) há a possibilidade de vislumbrar um artista que se sentiu seguro a ponto de abrir um ciclo, em seu conjunto gravado, apenas para representar esse animal carniceiro. Nota-se que Steiner foi admirador dessa ave e do que ela representa para a natureza, pois a coloca em diversas situações, nas mais diferentes gravuras eleitas para esse tema.

Nesse caso, alguns elementos são evidentes. Em primeiro lugar, a questão da necessidade de alimentação do homem, focado ao capturar mariscos na praia e reuni-los em um cesto. Em segundo lugar, e não menos importante, é a espera dos urubus, que dividem o mesmo espaço e aguardam a chance de se alimentar de um cachorro morto.

Ora, essa temática de vida e morte e o enfoque dado a esse animal, no caso o urubu, foi alvo de um também gravador contemporâneo de Steiner que não pode ser aqui olvidado: Oswaldo Goeldi. É provável que o artista, que sabemos frequentador do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, tenha tido acesso às gravuras de mestre Goeldi e decidido criar a sua própria série.

No caso da gravura em questão, as massas mais escuras e cheias de textura da obra são divididas pela luz a incidir na areia branca da praia. Steiner cria diagonais e aumenta a dramaticidade da cena. O homem é visto no canto superior direito da gravura e em perspectiva. A visão do todo no trabalho parece vir de cima para baixo e os pontos a chamar a atenção são os nove urubus a pontilhar de negro a faixa clara e principal da gravura.

É uma obra muito bem resolvida do ponto de vista do equilíbrio, elemento do qual nunca o artista se descuidou. Detendo-se um pouco mais o olhar, regiões de claro e escuro bem delimitadas são identificadas, casos das ondas, a se encontrarem com a areia da praia, e do mar, representado como uma reunião de linhas gravadas de forma muito próximas e mais escuras. Há uma nova área de luz, representada pelo litoral arenoso, e, na sequência, uma nova região escura, com os detritos que o mar expulsa de suas águas. Esses elementos de composição intercalados conduzem o olhar do espectador da esquerda para a direita da gravura e criam uma atmosfera na obra reconhecidamente marcante e de efeito visual bastante agradável.

O conjunto plástico, da forma como foi concebido, parece querer puxar quem observa a obra para uma perspectiva ainda maior, através dos planos sugeridos pela grande diagonal em “v” criada pelo gravador. Fica claro também que Steiner – como estrangeiro – vê um animal comum ao nosso dia a dia como algo digno de representação, tocando em questões próprias ao seu exotismo. Esse tipo de abutre e/ou predador é próprio de climas tropicais e conseqüentemente acaba por entrar no grupo de elementos a bem representar não só o Rio de Janeiro àquela época, mas o país como um todo, legitimando o que foi defendido anteriormente nesta pesquisa.

Steiner se obrigou a entender o local que escolheu para viver e não se furtou em representá-lo ao seu modo – em muitas gravuras, de forma quase poética; em outras, de forma bem mais crua. Não negativa, e sim dramática, com o que é o caso da série agora enfocada.

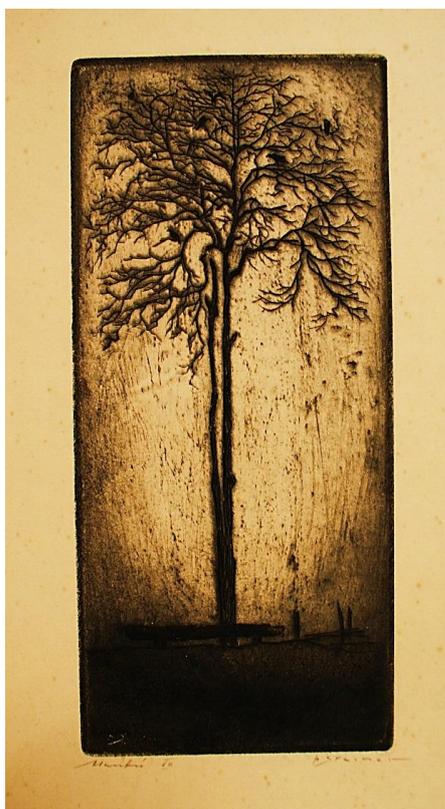


Figura 32 - Hans Steiner. Urubu. Ponta-seca e água-tinta, 22 x 10 cm, 1947. Fonte: Coleção do Pesquisador, São Paulo, SP.

Nesta obra “Urubu” (figura 32), salta aos olhos o caráter sombrio e evidentemente vertical das formas. É uma paisagem árida e seca. Os únicos seres vivos são os urubus, pousados de forma quase que sinistra nos galhos mortos da árvore a figurar no centro da composição. O ambiente é hostil e nada convidativo. Há uma atmosfera de quietude que parece não querer ser desfrutada ou desvendada. O artista brilhantemente cria um clima quase que fantasmagórico e de perturbadora solidão. Não há pessoas nessa obra. O banco que parece ser de madeira permanece vazio e, pelo fato de a gravura não contar com planos, causa certa sensação de que só existem aqueles ralos elementos, mais nada.

Em relação ao conteúdo formal, nota-se certa luminosidade muito incipiente a brotar atrás da árvore. A gravura é densa e carregada de tons escuros. O solo quase que se confunde com o banco que lá está. Próximo a este, veem-se alguns tocos de árvores mortas. A que permanece no centro da obra está partida e escurecida, o que aumenta a sua dramaticidade. No campo superior da composição estão os urubus, a pontilhar de negro os galhos do vegetal já sem vida.

É um trabalho que parece esperar certa reflexão do espectador. A massa ao mesmo tempo leve e pesada do corpo central preenche a cena e toma conta da gravura. Dessa árvore não brotam mais flores, folhas ou frutos. Ela parece permanecer ali apenas à espera do tempo implacável que a esgote por completo. Em contraponto a toda essa densa composição estão os animais, carneiros por natureza e cheios de vida e paciência, a aguardar comida. Steiner é muito feliz ao jogar de forma subliminar com os elementos da vida e da morte em uma gravura tão econômica de elementos e tão rica de interpretações.

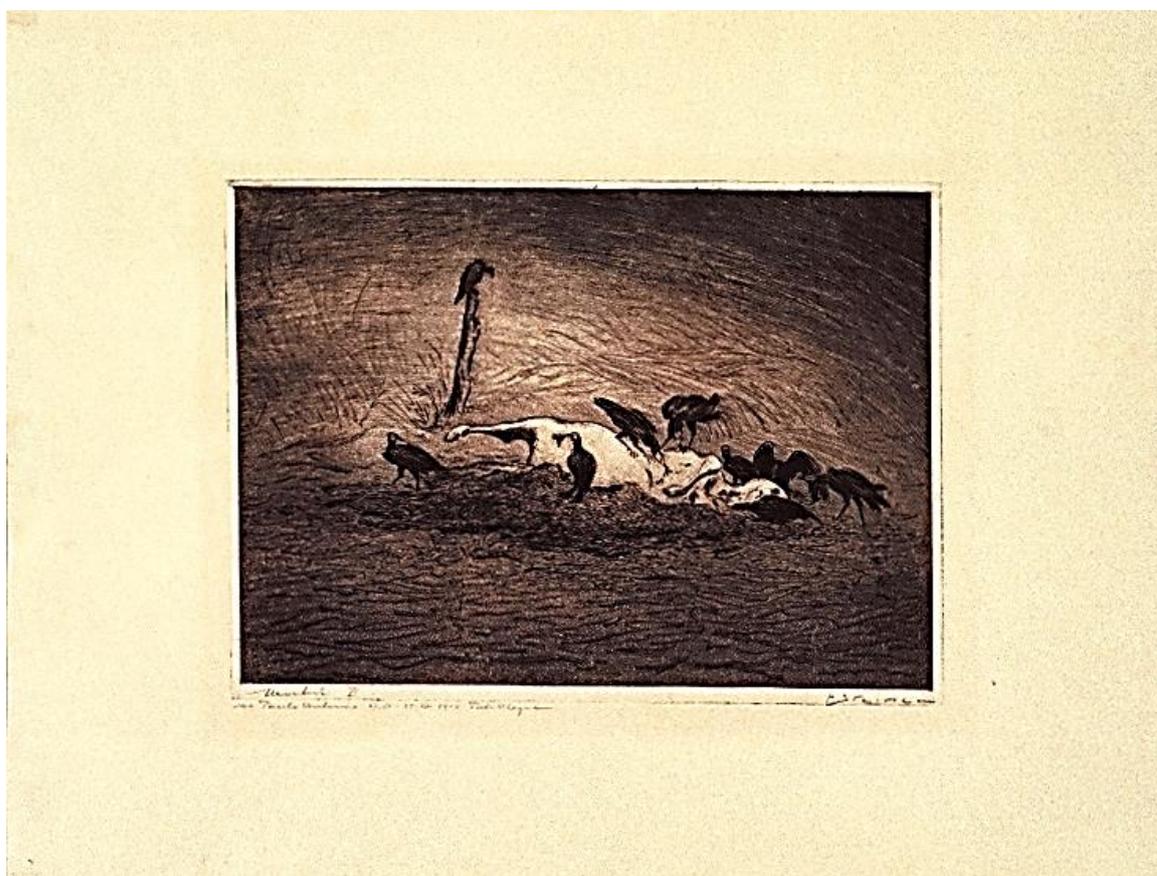


Figura 33 - Hans Steiner. Urubu. Ponta-seca e água-tinta, 22 x 10 cm, 1947. Fonte: Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.

Encontra-se nessa obra “Urubu” (figura 33) o ponto mais alto a que o artista chegou nesse ciclo. O drama da morte é posto às claras e torna-se bastante evidente, figurando como foco central. Nada mais resta. Uma vida se foi e outras se alimentam dela. A crueldade da cena revela um artista também muito preciso quando intenciona descortinar os meandros profundos e indigestos de quem tem fome. Steiner é muito bem-sucedido nesse intento. Criando uma atmosfera de regiões cheias de escuridão, penumbra e luz, o gravador carrega na dramaticidade da cena e convence.

Para tanto, vê-se que o maior ponto de luz é dado pelo bezerro branco, morto e já em decomposição. Aqui criam-se várias situações. A carnificina se dá no solo, e os urubus disputam o grande prêmio que é a carniça em si. Porém, no alto, na parte superior da gravura, um animal está à espreita, o que de alguma forma tira o olhar da principal cena e a desconstrói, enriquecendo a composição. Não há outro ponto de luz, quase tudo está em uma escuridão intensa e proposital. Steiner quer que a ação dos abutres a dilacerar a carne seja vista – todo o restante é vedado conhecer. Não há nada para além da fome, da morte e do impacto da cena, ou tudo isso misturado.

É um trabalho de irresistível categoria e de tremenda expressividade. Um artista joga-se sem medo no campo da dramaticidade em seu maior grau de dor, de sofrimento e de tristeza. Ao mesmo tempo também está presente algo ainda maior que essa constatação, a de que Steiner estava apto a atingir qualquer assunto, sendo este agradável ou desagradável, plácido ou perturbador, definido ou indefinido.

O gravador chega à maturidade com esse e com outros trabalhos que se seguirão. Sua obra nesse momento ultrapassa as 80 matrizes e ganha ainda mais força e precisão no traço. Tanto dentro como fora dos ciclos de gravura, Steiner não esmorece e lega trabalhos de relevante categoria entre as 437 obras que viriam a fazer parte de seu conjunto gravado.

12.6 Da Série Vegetação



Figura 34 - Hans Steiner. O Galho. Água-forte, 16 x 6 cm, 1945. Fonte: Acervo Museu de Etnologia de Viena, Áustria.

Na obra “O Galho” (figura 34) percebe-se um artista deslumbrado com o detalhe. Steiner capta desse elemento da natureza toda a riqueza só possível por quem se dispunha a visitar a Mata Atlântica, local onde ele foi buscar inspiração para a produção do trabalho analisado. Segundo palavras do artista em seu livro de registro, esse galho foi encontrado próximo ao rio Garrafão, na Serra dos Órgãos.

O pedaço de tronco já atacado por parasitas fornece combustível em grande profusão para que o artista o representasse em toda a sua exuberância. Ervas daninhas, plantas de outras espécies, típicas de uma floresta quente e úmida, enchem os olhos de Steiner e o provocam a ponto de pará-lo para registrar – primeiro em croqui e depois na própria linguagem da gravura.

A composição parece ser vista de baixo para cima, pois na parte inferior da obra nota-se um volume maior de vegetação e esta vai fugando, rareando e diminuindo de tamanho em direção à parte superior.

Não há a presença de fundo, portanto conta-se com o primeiro e único plano, bem trabalhado, rico em texturas e profusão de formas, em contraste com o fundo desprovido de qualquer elemento. Esse recurso, muitas vezes usado por Steiner, possibilita que o foco de atenção esteja somente no elemento principal e muitas vezes central do conjunto, e nada mais. Nota-se no canto inferior direito o título gravado: o galho.

12.7 Da Série Miniaturas



Figura 35 - Hans Steiner. Sem título. Água-forte, sem medidas descritas, 1947. Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC, Rio de Janeiro, RJ.

Nessa obra (figura 35) vê-se um artista testando suas habilidades para a gravura de tamanho diminuto. Esse trabalho faz parte de um pequeno cartão de Natal, provavelmente realizado em série pelo gravador, com os seguintes dizeres: *Os meus sinceros votos de felicidade e prosperidade para a sua estimada família, Hans Steiner, Rio, 12, 1947.*

É uma gravura rica de planos e de simbologia. A imagem católica do Cristo parece estar à beira de uma estrada, em um nicho de madeira, a abençoar quem dele se aproxime. Percebe-se que da imagem emana um conjunto de raios de luz vindos da região superior direita, em direção à região inferior. O filho de Maria não é visto por completo – sua figura é apenas sugerida.

É importante ressaltar os vários tipos de tratamento dado às mais diversas texturas de céu – que está em contraste, em regiões mais claras e mais carregadas –, da vegetação que se vê ao longe e do tronco onde está posicionada a imagem sacra – neste último caso, todos têm a mesma gradação de cor. Fatores como esses corroboram com as premissas desta pesquisa.

Steiner se testava e imprimia a técnica de seu traço também à gravura de pequeno formato. Essa série de pequeninas gravuras o tomará por um certo tempo, a partir da década de 1940. Dela surgirá uma profusão de temas: baianas, árvores em flor, paisagens, riachos, montanhas, barcos etc.

12.8 Da Série Indígena

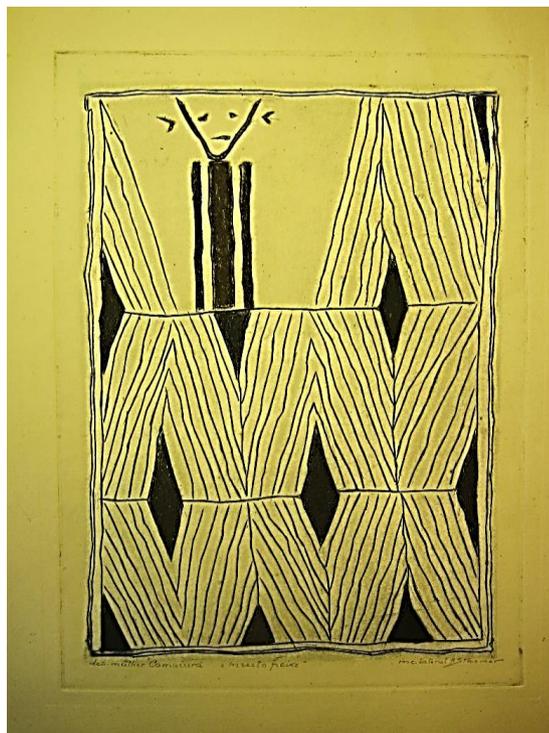


Figura 36 - Hans Steiner. Desenho de mulher Camaiurá – muito peixe. Água-forte e ponta-seca, 34 x 26,5 cm, sem data. Fonte: Acervo Museu de Etnologia de Viena, Áustria.

É curioso notar, na obra “Desenho de mulher Camaiurá – muito peixe” (figura 36), que o artista opta por reproduzir em sua gravura o desenho executado por outra pessoa. Nesse caso, o de uma integrante da tribo Camaiurá. As interpretações para essa imagem são muitas, visto que, apesar de não haver familiaridade com o rico repertório indígena, é possível supor que as linhas vistas no desenho podem ser de uma rede de pesca, e que o rosto, no alto da gravura, refere-se a um indígena do sexo masculino a realizar o ato.

É relevante lembrar que esse tipo de ação é exclusivo dos homens, ficando o preparo dos alimentos e a confecção de utensílios com as mulheres. Outra característica vista nessa obra é a quase obsessiva tendência dos índios pelos padrões uniformes de linhas e de cores.

É exatamente o que se observa na gravura. As linhas verticais e horizontais seguem um padrão uniforme e repetitivo. Além disso, Steiner deixa escrito a lápis, no canto inferior direito da gravura, “inc. Lateral H Steiner”, indicando claramente que o artista, após colher o desenho da mulher indígena, foi o responsável pelo contorno ao desenho dela, pois a mesma não tinha colocado limites nele.

A gravura como um todo é constituída de três planos, nesse caso superpostos. Lembremos também que os indígenas não dominam a linguagem da perspectiva no que concerne ao desenho, o que forçou Steiner a seguir em sua obra a mesma ideia. Os únicos respiros ao conjunto de linhas são dados pelos triângulos negros e losangos – e em última instância, na parte superior esquerda da gravura, pela representação deveras esquemática da figura, possivelmente o rosto de um pescador.

Pode-se ainda esclarecer que Steiner volta a criar, guardadas as devidas proporções, uma gravura que não é totalmente advinda de suas interpretações pessoais, mas fruto da convivência com um grupo totalmente novo e adverso de seu universo – fascinante, portanto, para um estrangeiro.

Ao se embrenhar em direção à mata fechada e aos interiores do país, Steiner não é apenas um artista. Ele assume o mesmo papel do primeiro viajante que por aqui chegou e, curioso, passa a fazer contato com as populações uma vez desconhecidas, integrando-se e causando estranhamento em si e aos que o recebiam ante tão imensa novidade. Essa experiência o faz voltar seguidas vezes em visitas aos diversos povos indígenas brasileiros alocados em variadas regiões do país.

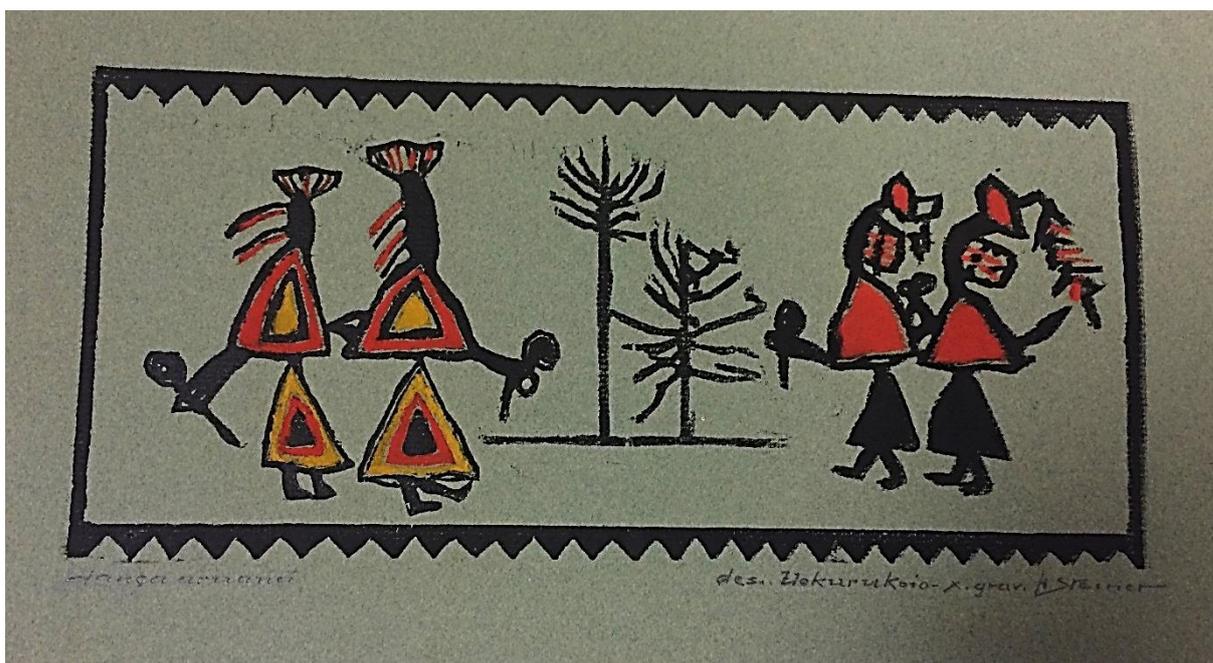


Figura 37 - Hans Steiner. Dança Aruanã. Xilogravura, 12 x 25,5 cm, 1959. Fonte: Coleção Josafá Vilarouca Jr., São Paulo, SP.

“Dança Aruanã” (figura 37) é um dos únicos exemplares que esta pesquisa obteve da obra de Steiner na técnica da xilogravura. Como se pode notar, a composição congrega poucos elementos e é bastante simplificada, como se apresentaram outras obras em xilogravura.

Possui um primeiro plano e um segundo, sugerido por duas árvores produzidas de forma assimétrica e no meio da composição. As formas permitem perceber que são postas de maneira bem mais livres e sem excesso de detalhes, o que comprova que os traços nesse trabalho são construídos a buscar moldes geométricos. Nota-se, por exemplo, a vestimenta dos índios em sua cerimônia.

Um fator que reforça essa intenção é ser essa uma obra baseada em desenho de terceiro, assim como diz o artista em texto preso ao encarte protetor da obra em questão: “Dança Aruanã – interpretação em lápis de cor pelo menino Karajá Uokurukoio (12 anos) entalhado em madeira e impresso por H. Steiner-Rio 1959”. Essa dança é feita pelos índios em homenagem a uma boa colheita, conforme as informações colhidas no verso da obra.

Outro dado encontrado e que não pode passar despercebido é quanto à fatura nas bordas da xilogravura. É curioso perceber que uma criança de 12 anos não se preocupa em criar bordas em seu desenho, o que deve ter levado o artista a investigar uma forma coerente de produção. Encontramos no trabalho de Antonio F. Costella, “Introdução à gravura e história da xilografia”, a seguinte imagem:

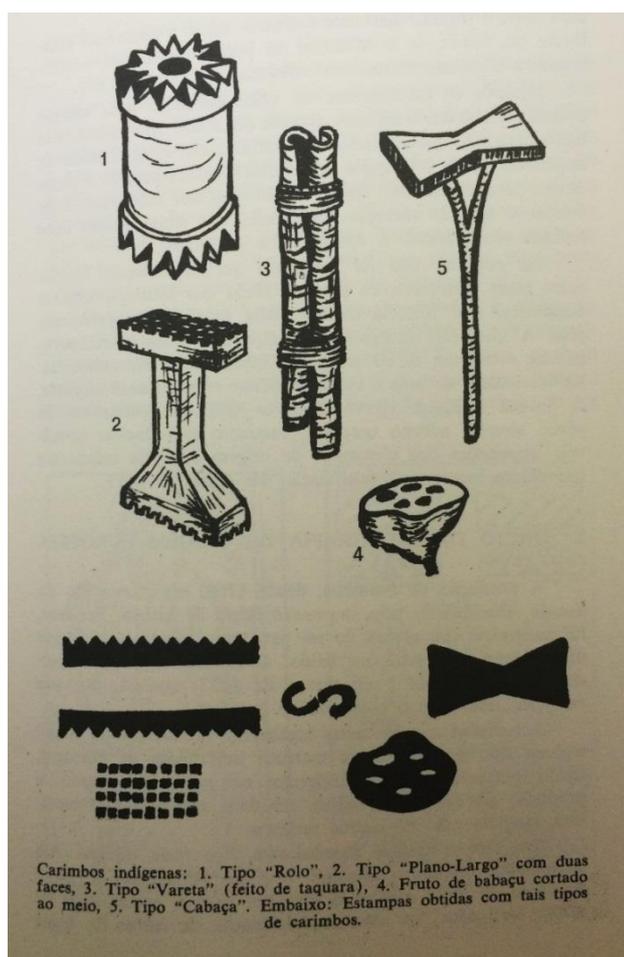


Figura 38 - Carimbos indígenas. Fonte: Costella (1984, p. 85).

Na comparação dos dois trabalhos, ou seja, o de Antonio Costella e a xilogravura de Steiner, encontra-se um caminho revelador sobre o que de fato inspirou o artista. O tipo de carimbo dito como em forma de “rolo” permite esclarecer que ele certamente viu essa forma de impressão em suas visitas aos povos Karajá e terminou por usá-la como modelo de impressão para suas xilogravuras. Em relação às cores, foram usados apenas o preto, o vermelho e o amarelo, elementos que, quando conjugados, dão certa força cromática ao trabalho, ampliando de forma positiva seu impacto visual.



Figura 39 - Hans Steiner. Urucum. Gravura em metal, 38,5 x 30,8 cm, 1961. Fonte: Coleção Josafá Vilarouca Jr., São Paulo, SP.

“Urucum” (figura 39) é indubitavelmente uma obra com imensas características modernas. Nesse trabalho, a representar a cabeça estilizada de um índio, percebe-se, em primeiro lugar, a força dada à gravura pela cor vermelha em contraste com a preta e, em segundo lugar, o próprio ângulo inusitado como o que se vê, de cima para baixo, deixando clara a intenção de evocar a beleza do desenho cristalizado através da gravura e que, na realidade, é conseguido por mãos habilidosas na composição (de caráter decorativo) nessa forma de expressão dos indígenas.

Não se pode deixar de notar o relevante equilíbrio na composição como um todo conseguido, inclusive, pela divisão das cores. Ela é toda composta em tons de preto e vermelho quase puro. Na realidade, o ponto focal e principal do trabalho corre para o centro da cabeça, como se essa fosse um alvo possuidor de três círculos distintos: um maior, mais grosso e equidistante do centro; um médio, que divide com o maior uma rica composição de círculos produzidos provavelmente com as pontas dos dedos de uma índia; e um menor, ainda próximo à região onde nasce o cabelo.

Essa ação prova que existe uma clara intenção em valorizar uma região do corpo do indígena que muitas vezes passa despercebida, porém, nesta peça e através do ângulo dado na obra em análise, é claro o quanto é diferenciada e rica de possibilidades. Um outro ponto que reforça o caráter de modernidade da imagem é a representação apenas sugerida dos olhos da figura. Essa parte do rosto está em segundo plano em relação à composição dos desenhos da cabeça, mas figura como elemento fundamental para a compreensão de seu todo. Os olhos estão ligados à cabeça e parecem contribuir para arrematar de forma virtuosa o impacto geral da gravura. Estão no centro de algo que parece uma pintura corporal geométrica composta por formas em negro intenso e de modo magnífico brilham, a querer clamar a atenção. Para a moldura da cabeça em si, foram escolhidas linhas escuras e de fatura bem mais grossa a envolver o tema principal (cabeça de índio), e em seu fundo contrastam cores de cinza mais denso e ranhuras à ponta-seca, criando interessantes texturas próximas ao testemunho da obra em si.

Portanto parece claro que esse trabalho se distancia, e muito, dos conjuntos de gravura analisados e conhecidos até então. Esse distanciamento reflete certo

conhecimento das vanguardas modernas mundiais e já conhecidas dos meios culturais brasileiros na década de 1960.

O que se vê é um trabalho claramente ligado a essas novas correntes, sendo inclusive apontado como um dos melhores do artista em toda a sua carreira – como uma obra livre de amarras, na qual se percebe certo compromisso com a forma, porém sujeita apenas como passagem para a livre expressão. Estamos diante de um exemplo invulgar de gravura de arte e que sintetiza o que de mais caro ela – a obra – buscava: ser fruto direto da mão e do intelecto de quem a produzia.



Figura 40 - Hans Steiner. Sepultura Tapirapé. Gravura em metal, 23 x 15 cm, 1958. Fonte: Acervo Museu de Etnologia de Viena, Áustria.

Vislumbra-se em “Sepultura Tapirapé” (figura 40) uma obra totalmente focada em uma realidade adversa daquela vivenciada pelo homem branco. O que isso quer dizer? Que essa gravura se prende ao fato de ser uma feliz representante das

imagens criadas com intenções documentais. Vê-se um exemplo do que se via logo que os primeiros colonizadores aqui chegaram e tomaram conhecimento de outros modos de vida que não os dos europeus. Logo houve uma corrida encabeçada pelos artistas para registrar tudo que viam. Assim foi feito de norte a sul do país. O trabalho em questão reflete e nos evoca todo esse tipo de costume, em que representantes e representados unem-se para o nascimento de uma obra de arte.

Vê-se um raro exemplo do que é postulado nesta pesquisa. Steiner era um tipo de artista muito afeito às realidades diferenciadas que o cercavam – e a indígena estava bastante presente nesse foco. Como estrangeiro, sempre buscou o novo, o diferente, o inusitado e, por que não, o exótico para servir de base e inspiração à sua obra. Alguns pontos na construção dessa peça não podem ser negligenciados; entre outros, pode-se notar que na elaboração do conjunto está presente a intencional e correta perspectiva, que vai fugando do canto inferior direito ao canto superior esquerdo da gravura.

Há um jogo interessantíssimo de claros e escuros concentrados no ponto de maior interesse do trabalho, no caso, a sepultura em si. Para tanto, chama-se a atenção para os punhos da rede gravados de forma a representar estarem presos em troncos de madeira; logo em contraste, é aplicado um negro bastante denso a puxar a obra para cima, enchendo-a de dramaticidade.

Ao centro, abaixo da trave do meio, está a sombra do tronco refletida na forma circular da rede, o que demonstra a perícia tanto da gravura em si quanto de seu observador, atento aos menores detalhes.

Em volta da rede se nota a cova escura que, da forma como foi construída – através de hachuras –, abre a possibilidade de imaginar que, assim como em vida, os indígenas da tribo Tapirapé, em Mato Grosso, eram sepultados em suas próprias redes, de forma que, mesmo depois de mortos, tinham seus corpos a não tocar o chão.

Em volta da cova se vê o chão, construído em poucos detalhes, mas não livre de grafismos, produzidos de forma bem presentes e localizados em sua maioria no canto inferior esquerdo da obra. Esse recurso, bastante comum entre os gravadores, é utilizado objetivando-se trazer veracidade à cena, não permitindo que o elemento focal e central da gravura, no caso a rede, flutue desconectado do restante da composição.

13 GRAVURAS PONTUAIS E ESPECIAIS PARA A ANÁLISE (NÃO INSERIDAS NOS CICLOS DE GRAVURA DO ARTISTA)

Este capítulo é dedicado a uma série de gravuras presentes na poética de Hans Steiner e que, pela opção do próprio artista, fogem da relação de obras descritas como participantes dos ciclos de gravura. Os temas são variados e foram escolhidos e selecionados para estarem aqui pois demonstram que o espectro usado como modelo de inspiração dele era bastante vasto, não se prendendo a um só assunto.

O período abrangido estende-se aos anos de maior e melhor produção do artista, ou seja, de 1940 a 1970. Portanto são cerca de 30 anos de produção ininterrupta, enlaçando o que de mais característico Steiner verificou em nossa sociedade e, por que não, em outras sociedades, visto que o artista também produziu fora do Brasil.

Em relação às técnicas, está presente apenas a de gravura em metal, pelo simples fato de, como já dito, haver um número de obras nessa técnica muito superior ao de outras, entre elas, o desenho, a aquarela, o pastel, o nanquim e o óleo sobre tela.

Foram utilizadas como tônica, obras em que se percebe mais uma vez o reflexo da técnica apurada, de certa profusão de elementos, que conferem um alto grau de complexidade ao conjunto e, em última instância, auxiliam a compreender o que Steiner buscava representar com o seu trabalho. Esta investigação não se preocupou em estar cerceada a cronologias ou privilegiar coleções; buscou ser abrangente, em primeira instância, à multiplicidade de temas e ao real lirismo, ou mesmo à dramaticidade que algumas gravuras deixam transparecer.

Este conjunto também não reflete todos os braços de inspiração alcançados pelo artista, pois existem gravuras muito singelas e de pequeníssimo formato que também devem ser consideradas, mas postas a conhecimento em um outro momento. Portanto foram elencadas apenas cinco gravuras a mais do conjunto descrito e analisado em outros capítulos e que cuidarão de ilustrar um pouco melhor o que tem sido escrito.



Figura 41 - Hans Steiner. Paisagem Romântica. Gravura em metal, 33 x 28 cm, 1955. Fonte: Coleção Eros Cosatto, Gorizia, Itália.

Encontra-se na obra “Paisagem Romântica” (figura 41) um conjunto que reflete um pouco mais do que esta pesquisa insiste relatar – este trabalho sintetiza a que ponto a gravura de Steiner alcançou, no que concerne a sua apurada técnica. Também flerta com certas características estilísticas das obras do período romântico brasileiro, estilo vigente por aqui na segunda metade do século XIX e que perdurou até o início do século XX. Ou seja, mesmo que a obra tenha sido produzida de forma anacrônica, pode-se reconhecer certo drama ou mesmo apelo emocional na composição.

Suas cores são reunidas de forma a contribuir expressivamente com o impacto cromático e de luz e sombra, presentes no conjunto, o que reforça a convicção de que esse é um exemplo de gravura que bebeu e conheceu as principais

características dessa expressão plástica e, por conseguinte, prendeu-se a ela de forma bastante significativa.

Fica também visível que o artista se esmera ainda mais nos aspectos técnicos da gravura em metal e, além disso, possui perspectiva de caráter brilhante, notando-se claramente primeiro plano, segundo plano e terceiro plano.

Um outro ponto que não pode ser esquecido é o fato de serem percebidas valorações tonais de preto, cinza e branco que conferem a essa peça posição de destaque dentre todas as produzidas pelo mestre. A figura humana está só e parece percorrer um caminho infinito de solidão e angústia.

Ao contar essa história, a obra parece querer cativar o observador, trazendo-o para seu interior. Existe apenas um silêncio de mata fechada, e uma tempestade parece se aproximar para futuramente desabar sobre a terra e sobre quem nela está. Não há esperança, apenas melancolia espalhada pelo ambiente. A gravura, por fim, conta com intenso contraste entre um clarão branco na parte superior do trabalho, que parece ser só possível por um trovão, ficando a parte inferior da obra com a mata escura, escuríssima, que contribui para reforçar o discurso em relação à qualidade do conjunto.



Figura 42 - Hans Steiner. Figueira Branca. Gravura em metal, 41,7 x 28 cm, 1941. Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC.

A obra “Figueira Branca” (figura 42) provoca e instiga a supor o artista em meio à mata, realizando croqui da majestosa árvore encontrada na floresta. A cena induz ao pensamento de que o cenário foi visto por Steiner e que, na sequência, ele quis registrá-lo em uma gravura.

Alguns elementos formais dessa obra não podem deixar de ser enfocados. Percebe-se que todo o conjunto – que é de alta complexidade – leva o espectador à visualização de uma figueira, que toma grandes proporções e que é vista cheia de luz, provavelmente vinda de uma clareira em meio à vegetação.

Da forma como esse trabalho é construído, o ponto focal e de maior interesse de fato é a figueira, banhada em sol. Mesmo com toda essa luminosidade, percebem-se todas as reentrâncias e detalhes do tronco, o que mostra o quanto a peça foi executada de forma parcimoniosa e quase que fotográfica. Isso é dito, pois a composição não se prende só à figueira, pelo contrário – há aqui uma profusão de detalhes tão grande que, após a análise feita da planta principal, passa-se a olhar em volta e perceber que houve na gravura um laborioso trabalho de preenchimento das matas em volta do elemento central, como se fossem reproduzidos pós-foto.

Não se pode deixar de ressaltar que o senso de equilíbrio de toda a gravura é bastante apurado – em contraponto à luz incidida na figueira há uma interessante jaqueira em sombra. Os frutos dessa planta gravada de forma mais escurecida são vistos ainda no tronco e parecem que esperam o momento certo para se desprender e cair. Além disso, nota-se uma imensa variedade de folhas, galhos, brotos e parasitas a agarrar-se aos troncos hospedeiros, e todos esses elementos reunidos tomam conta da obra, enriquecendo-a sobremaneira.

Esse tipo de atitude reflete um artista afeito aos detalhes, cuidadoso no uso das cores, dispostas de forma a causar efeitos de luz e sombra sempre preocupados em atingir com eficiência os melhores resultados.

Mesmo com um relevante número de obras em que se notam regiões da matriz deixadas sem a ação de um buril ou ponta-seca (geralmente alguns céus) ou

regiões de intensa luz, também há, em contraponto a tudo isso, gravuras em que praticamente todo o espaço da chapa é recheado de imagem, e essa obra é definitivamente um exemplo do que se busca ressaltar.



Figura 43 - Hans Steiner. Não pare na pista. Gravura em metal, água-tinta, 24 x 30 cm, 1955.
Fonte: Acervo Universidade Regional de Blumenau, Santa Catarina.

Na obra “Não pare na pista” (figura 43) nota-se um trabalho que buscou, mesmo sem intenção comprovada, aproximar-se das formas geométricas e angulosas do Art déco. É uma peça que busca, através dos traços sintéticos de sua construção, ser o mais limpa possível, o que quer dizer que não há excesso de detalhes. Toda a composição parece conversar e apoiar o contexto em que está – o conjunto é muito coeso e liga-se à própria estrada sem destoar de suas formas nada rebuscadas.

O viaduto, as montanhas e o céu se agrupam em uma massa uniforme, e os únicos elementos a quebrarem essa composição são os pássaros a voar – postos de forma proposital como recurso a diminuir a frieza do tema.

É crucial ressaltar que a obra faz uso da língua portuguesa em seu benefício, o que reflete certo apego não só à imagem, mas à necessidade do uso da palavra como elemento a mais a contribuir com o todo na arte da gravura.

Esse trabalho também guarda características muito próximas às da pintura metafísica, típica do século XX e que teve como protagonistas os artistas estrangeiros Giorgio de Chirico (1888-1978), Carlo Carrá (1881-1966) e Paul Delvaux (1897-1994), que pregavam a representação de trabalhos onde existissem espaços urbanos com imponentes construções em acentuadas perspectivas e com intensa participação de contrastes de luz e sombra. O contexto das obras é sempre frio, vazio e pouco convidativo, causando uma certa sensação de estranheza e desconforto. Todas essas características estão presentes aqui e, em última instância, acredita-se que vêm para agregar valor à obra em questão.

Steiner coloca em seu livro de registro a seguinte observação: *chapa 289 – Rio-São Paulo, autoestrada, exec. impressões na viagem – 1955, água tinta, 6 tempos – 2 grãos*. Portanto fica claro que foi uma peça pensada em trânsito entre as estradas que ligam as duas grandes cidades, no interior do ônibus ou do, na época, automóvel em que se encontrava o artista, à procura de temas para suas obras.

O texto impresso na gravura soa como se fosse um aviso: “Não pare na pista”. Que nada mais é do que um gentil conselho para que todos tenham cuidado redobrado nas viagens.

É interessante como aparecem gratas surpresas em obras que a princípio fogem por completo do que usualmente se encontra sobre esse artista no mercado de compra e venda de gravuras. Porém essas exceções confirmam o quanto é gratificante descobrir e descortinar um gravador plural como o que agora está em análise.



Figura 44 - Hans Steiner. Sem título. Gravura em metal, 32,6 x 24,6 cm, 1955. Fonte: Acervo Museu de Etnologia de Viena, Áustria.

Depara-se nessa obra (figura 44) com um enfoque novo dentro do que até então é conhecido sobre a poética de Steiner. É um trabalho completamente focado na arquitetura oitocentista carioca e de forma inusitada, pois se concentra em retratar o interior da construção. Isso se afirma pois foi encontrado no livro de registro do artista uma alusão a um prédio titulado *Charitas*, antigo mercado de escravos.

Outro dado que não pode deixar de ser exposto é que na parte posterior do exemplar há palavras em latim e em português: *Charitas*, seguida de *Niterói e Rio de Janeiro*, escritas a lápis e próximas a outras informações em alemão também constantes na região do verso da gravura. Ou seja, sem dúvida, trata-se de um prédio já há muito construído na época em que o artista esteve em Niterói e, como se vê, de acentuado gosto colonial.

A gravura apresenta uma *loggia* sustentada por um magnífico conjunto de colunas em estilo dórico, postas de forma que se pode perceber uma abertura por onde adentra a luz do sol. Esta, a claridade, projeta-se no fuste das colunas, localizadas no lado direito da gravura e no piso rústico. Todo o conjunto demonstra claramente a precisão da obra, criada de forma a sustentar a perspectiva do prédio de maneira soberba e sem hesitações.

O rigor dos planos nessa gravura fica por conta da perspectiva das colunas maiores e menores e as portadas de arco abatido localizadas na parte esquerda da gravura. Todo o conjunto parece evocar solidez e antiguidade. Alguns detalhes peculiares são postos em evidência, entre outros, a luz intensa que surge do teto da construção e a porta entreaberta localizada no térreo do prédio, bem como a figura que parece se dirigir para uma porta de saída, vista em movimento e ao fundo do trabalho.

Tudo isso demonstra um senso de equilíbrio muito preciso na construção dessa obra de arte. Cor, textura, forma, linhas e planos são alguns dos elementos compositivos que convergem para que tudo se una de maneira agradável e correta, mantendo presa por tempo prolongado a atenção do espectador no interior do espaço arquitetônico.



Figura 45 - Hans Steiner. Ritmo trágico. Gravura em metal, água-forte e água-tinta, sem medidas descritas, 1952. Fonte: Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC.

A obra “Ritmo trágico” (figura 45) surpreende com um trabalho deveras denso, de caráter claramente social e expressionista. Todo o conjunto evoca o resultado trágico de uma guerra e seus resultados desastrosos para o homem e para tudo que está a sua volta.

O cenário vislumbrado é cheio de pesar, de dor – física e emocional –, no qual o homem e as árvores estão irmanados na tristeza, na saudade, na mágoa e na morte. Não há esperança, o que existe é apenas resiliência e desassossego. Todo o ambiente está envolto em uma bruma pesada, o que aumenta a sua carga de dramaticidade e impacto.

Percebe-se em um primeiro olhar uma rua, e pessoas transitam em meio aos troncos mortos. Todos estão amputados, árvores e homens – incompletos, quase inutilizados e ensimesmados em seus pensamentos. A gravura nos agarra e puxa para essa atmosfera, a perspectiva vai nos levando do lado direito para o esquerdo do trabalho e, assim como as pessoas, sentimos como se sumíssemos em meio à neblina. A luz disputa com a sombra a atenção do observador. A pouca claridade se encontra no céu e no solo, ficando a sombra com os seres humanos e a natureza.

Brilantemente posta em evidência se vê uma grande sombra que se projeta pela calçada como se fosse produzida por um foco artificial vindo da extrema-esquerda da gravura, o que reforça a convicção de que é uma obra produzida tendo como base ou inspiração uma imagem noturna.

Essa peça está entre as que foram produzidas pelo artista fora do país. No livro de registro de autoria de Steiner estão as reveladoras informações: *in namen des lebens, água forte e água tinta, latão, 1952, impressão pós-guerra, 3 granulados*.

O que de fato depreende-se dessas informações é a evidência de que em solo europeu temos um outro gravador, já interessado em temas próximos à realidade nada animadora do pós-guerra. Há o uso de dois tipos de técnicas: a chapa (matriz) adotada foi o latão e a peça é feita em exatos sete anos depois do final da Segunda Grande Guerra na Europa, o que demonstra que, na visão do artista, a população daquele continente ainda estava se refazendo moral e financeiramente do ocorrido.

Em relação à granulação, pode-se dizer que a chapa foi deixada por três vezes na caixa de resina em pó, provavelmente para que o efeito final da peça fosse mais evidente e, conseqüentemente, plasticamente melhor.

É relevante, por fim, traduzir a frase em alemão, descrita e fixada em cartazes nos troncos moribundos das árvores reproduzidas na gravura: “Em nome da vida”.

14 OUTRAS GRAVURAS EXISTENTES

Aqui são relacionadas algumas gravuras que integram um conjunto de mais de 125 obras de Hans Steiner, encontradas no decorrer desta pesquisa.

Essas peças encontram-se atualmente em instituições museológicas nacionais e internacionais, universidades e em coleções particulares brasileiras. As imagens estão dispostas por ordem de chegada às mãos deste pesquisador, o que significa que não foram necessariamente amarradas por temas, formato ou ordem cronológica.



Figura 46 - Ex-libris - Floriano B. Teixeira, s/d Gravura em metal 13,3 x 9 cm. Fonte: Acervo MARGS - Porto Alegre, RS



Figura 47 - Sem título, 1948. Nanquim e aquarela sobre papel 17 x 12,5 cm. Fonte: Acervo MARGS - Porto Alegre, RS
Figura 48 - Sem título, 1948

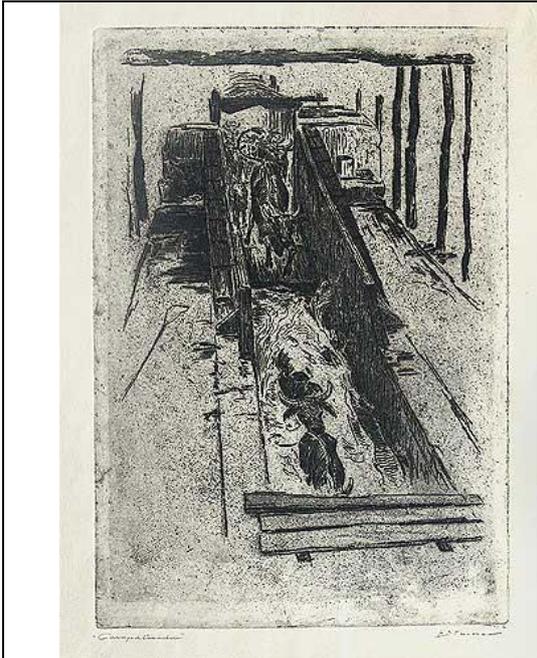


Figura 48 - Carrapaticida, 1954. Gravura em metal 64,5 x 47,5 cm. Fonte: Acervo MARGS, Porto Alegre, RS

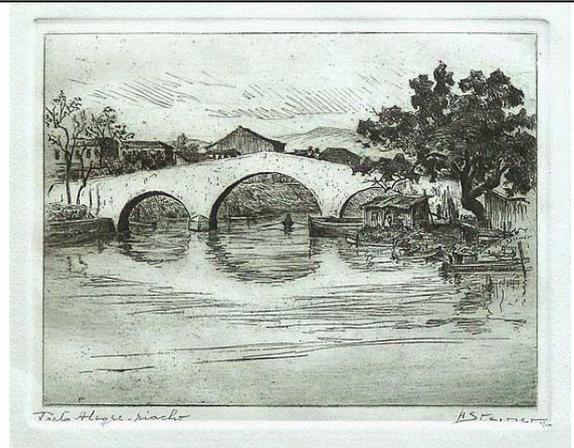


Figura 49 - Porto Alegre - Riacho, 1949 Gravura em metal 26 x 36 cm. Fonte: Acervo MARGS, Porto Alegre, RS

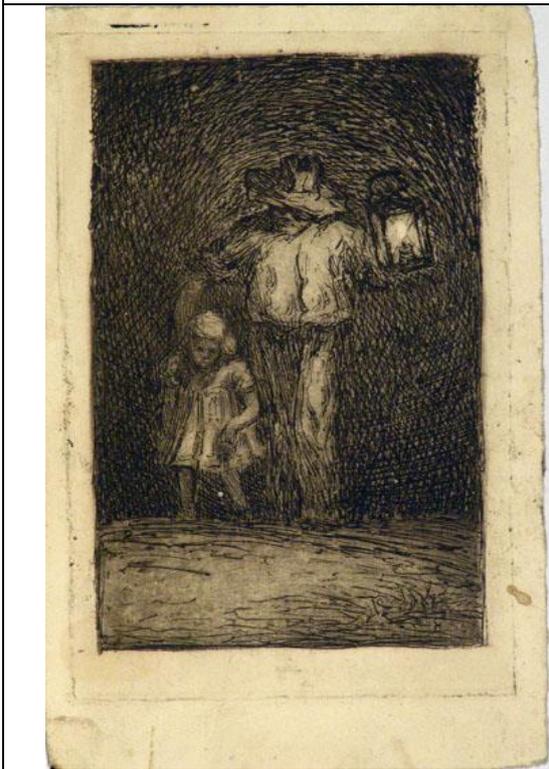


Figura 50 - Sem título, s/d Gravura em metal 12,5 x 7,3 cm. Fonte: Acervo MUMA, PR

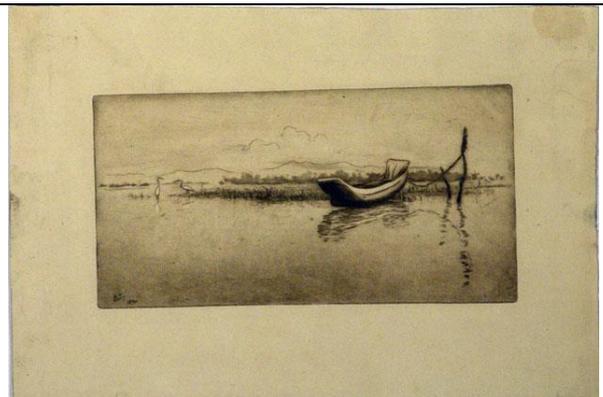


Figura 51 - Sem Título, 1946 Gravura em metal 22 x 33 cm. Fonte: Acervo MUMA, PR



Figura 52 - São Francisco, 1946 Gravura em metal 5,7 x 8 cm. Fonte: Acervo Fund. Iberê Camargo, RS

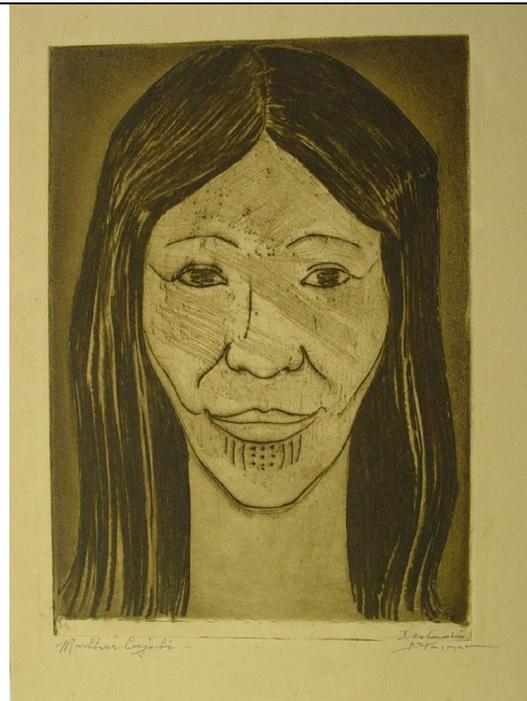


Figura 53 - Mulher Cajabí, 1942/1950 Gravura em metal 24,8 x 29,4 cm. Fonte: Acervo Fund. Iberê Camargo, RS



Figura 54 - Paisagem Rio Grandense, Moradias, s/d Aquarela sobre papel 22 x 31,7 cm. Fonte: Acervo Fund. Museu Julio de Castilhos, RS

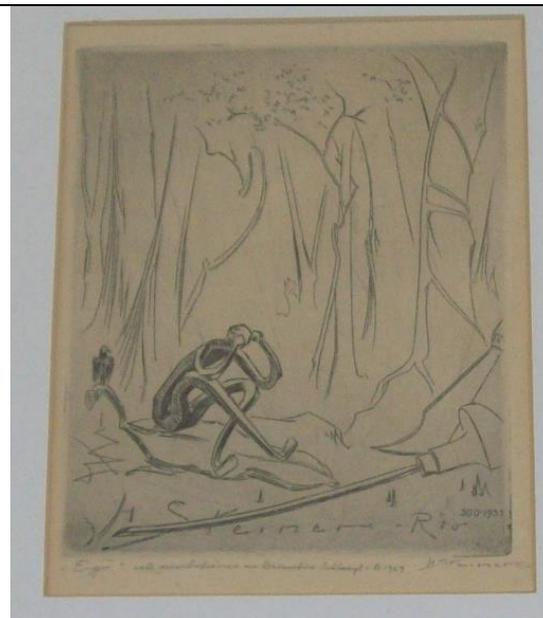


Figura 55 - Ego, 1969 Gravura em metal 21 x 17 cm. Fonte: Acervo Universidade Regional de Blumenau, SC



Figura 56 - Moça Carajá, 1965 Xilogravura
28,5 x 20 cm. Fonte: Acervo Universidade
Regional de Blumenau, SC

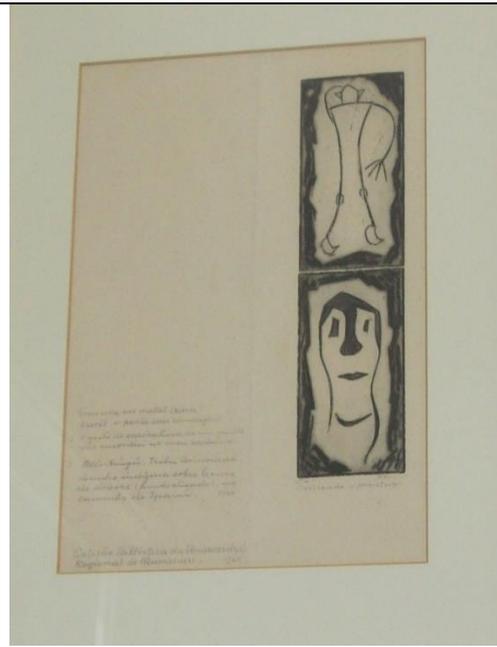


Figura 57 - Eu Civilizado e Primitivo, 1960
Gravura em metal 28 x 22 cm. Fonte: Acervo
Universidade Regional



Figura 58 - Seiva II, s/d Gravura em metal 23
x 17 cm. Fonte: Acervo Universidade Regional
de Blumenau, SC

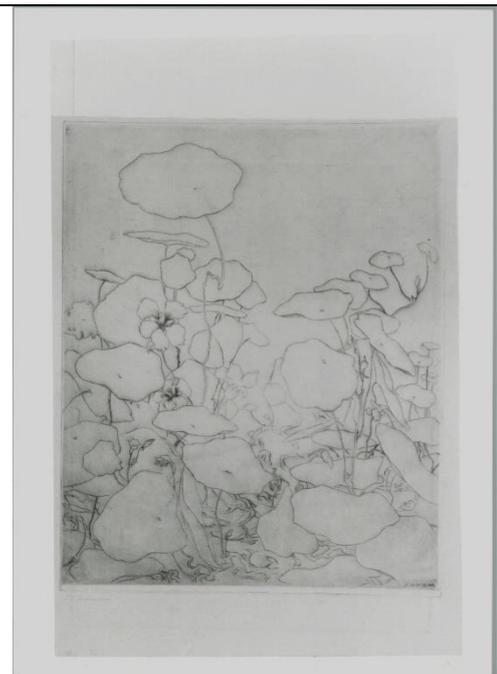


Figura 59 - Folhagens Butil (1º estado)
46 x 36 cm. Fonte: Acervo Museu Castro Maya,
RJ

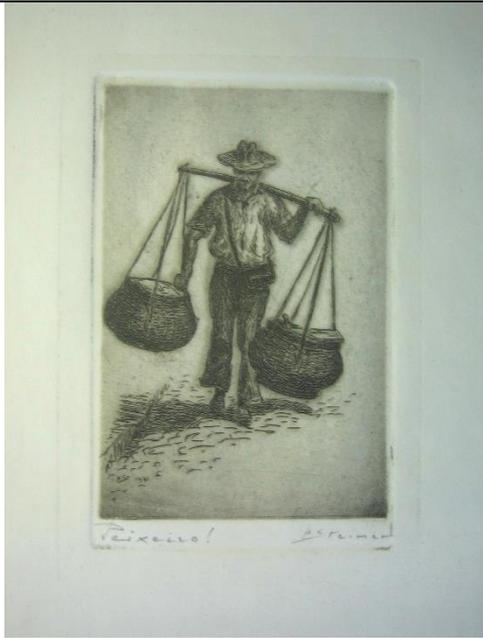


Fig. 60 - Peixeiro!, s/d
Gravura em metal
14 x 9,5 cm.

Fonte: Acervo Museu de Etnologia de Viena

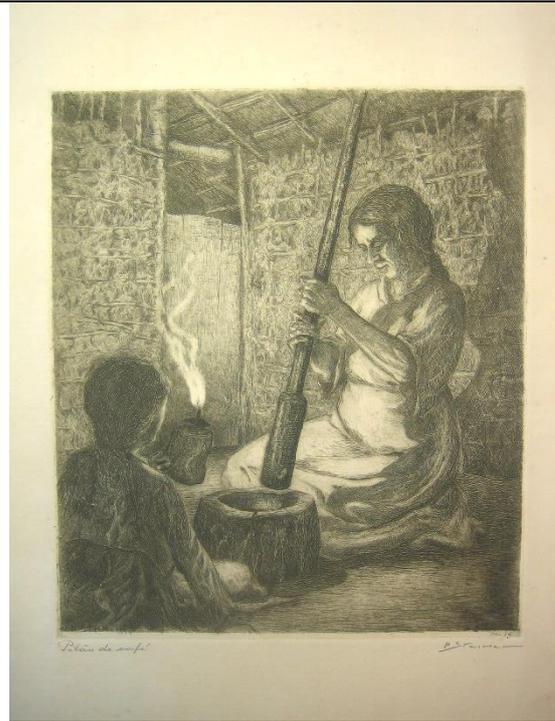


Fig. 61 - Pilão de Café, s/d
Gravura em metal
28,5 x 23 cm.

Fonte: Acervo Museu de Etnologia de Viena

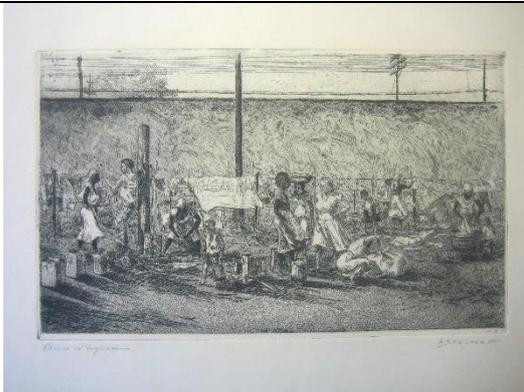


Figura 62 - Bica d'água, 1946 Gravura em metal 17,5 x 29,4 cm. Fonte: Acervo Museu de Etnologia de Viena



Figura 63- Tio Ambrósio, 1954 Gravura em metal 18,6 x 14,5 cm. Fonte: Acervo Museu de Etnologia de Viena



Figura 64 - Vista da Baía da Guanabara, 1940 Aquarela sobre papel 23 x 34 cm. Fonte: Coleção particular, Rio de Janeiro



Figura 65 - Praia do Arpoador, 1947 Aquarela sobre Papel 22 x 31 cm. Fonte: Coleção particular, Rio de Janeiro



Figura 66 - Baiana no Arco do Teles, 1941 Gravura em metal 17,5 x 11,5 cm Fonte: Coleção particular, Rio de Janeiro

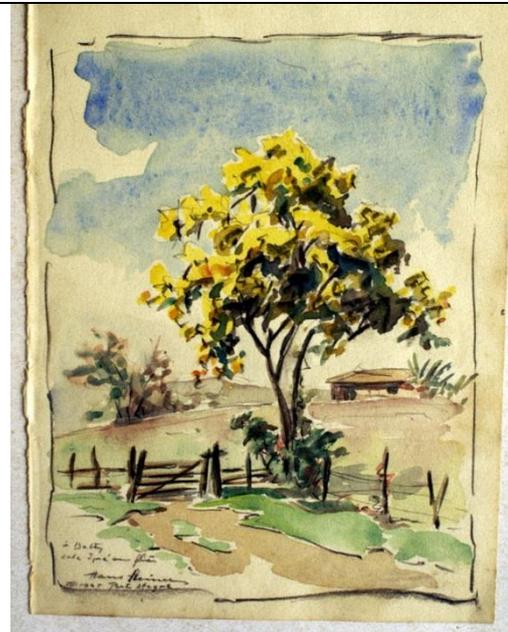


Figura 67 - Ipê em Flor, 1948 Aquarela sobre papel Medidas não descritas Fonte: Coleção Betty Kuntz, Porto Alegre, RS

15 O RESGATE DE UM GRAVADOR ESTRANGEIRO - SUGESTÕES E DESAFIOS

A ação de resgate de um artista que por tantos anos esteve relegado ao esquecimento é, por si só, louvável. Há muitos anos verificou-se uma gravura única de Hans Steiner posta à venda em um site que comercializa bens duráveis e decidiu-se partir para uma investigação mais profunda sobre o, na época, desconhecido gravador.

Partindo de uns poucos livros e absolutamente nada na internet, havia, na fase embrionária da pesquisa, apenas uma gravura fabulosa nas mãos e uma inquietação positiva que ia crescendo a cada nova linha de texto descoberta sobre o assunto.

Ressalta-se que o trabalho de pesquisa, assim como entendido por muitos profissionais decididos a trilhar este árduo, mas prazeroso caminho, nunca se esgota. Esse ponto de finalização é uma decisão pessoal e muitas vezes motivo de controvérsia, uma vez que sempre há o que trazer à tona em um universo considerado praticamente virgem como o que envolve a gravura deste objeto de estudo.

É controverso pois esta pesquisa sabe que ainda há uma série de obras no Rio de Janeiro e em Viena. Devem ser citados especificamente a Biblioteca Nacional, toda a documentação salvaguardada no Museu Nacional de Belas Artes e o relevante acervo presente na Academia de Belas Artes de Viena, locais não abraçados por esta comunicação por falta de verbas para viagem e estadia deste pesquisador naquelas regiões. O que conseqüentemente não põe um fim à pesquisa – pelo contrário, a deixa em aberto.

É preciso creditar a contribuição expressiva dos profissionais alocados nos museus nacionais e internacionais, espaços culturais, universidades e particulares que ao longo dos anos e através de cartas e e-mails trocados com esta pesquisa

possibilitaram a descoberta de obras, bem como sua localização e quantificação dentro e fora das fronteiras brasileiras.

Também é necessário que se diga que foi fundamental o largo tempo despendido para a necessária reunião de informações sobre o gravador. Foram muitos anos para reunir diversos dados, muitas vezes descontextualizados e sem, a princípio, nenhum sentido. Foi-se gradativamente, ao longo dos vários meses, amarrando-se de forma mais segura as questões relativas ao artista e, já com certa segurança, decidiu-se criar a sua inédita cronologia.

Um outro fato foi providencial: se aplica à questão de se focar um artista que, apesar de estrangeiro, logo aprendeu a se comunicar em português, imprimindo matrizes e possibilitando a realização de cópias com observações sobre o processo de criação e produção das peças, descritas em língua nacional e localizadas na parte posterior de cada um dos originais. Como se não bastasse essa rara e peculiar atitude, fomos agraciados pelo colaborador e colecionador Eros Cosatto com a reprodução integral do livro de registro de Steiner, cujo original se encontra na cidade de Gorizia, na Itália.

Como um artista verdadeiramente organizado e interessado em sistematizar a produção de seu trabalho, Steiner em muito contribuiu para que entendêssemos quem ele foi e o que buscou na sua relevante e extensa produção.

Optou-se por pesquisar um artista estrangeiro que para esta investigação foi de extrema importância para enriquecer a plêiade de gravadores que por aqui produziram obras. Muitos artistas – não só gravadores, mas pintores e escultores – dedicaram muitos anos de produção ao nosso país, e o fato de ter sido escolhido um artista da gravura e não representante de outras técnicas deve ser esclarecido.

Elegeu-se a gravura principalmente por ser uma técnica ainda pouco estudada no Brasil e que carece urgentemente de publicações de fato profundas sobre sua história, sobre seus representantes e sobre sua evolução. Não há um dicionário amplo da gravura no Brasil. Esta pesquisa poderá contribuir um pouco mais para o

reconhecimento não só do artista, considerado um mestre, mas para fomentar a pesquisa sobre a técnica arduamente aqui defendida.

Pinçou-se um estrangeiro pelo simples fato de a sua gravura possuir em seu bojo uma técnica diferenciada, de temática rica e de grande qualidade de fatura como um todo. Sabe-se que na área da gravura muitos artistas ainda esperam um resgate digno da qualidade de suas obras. Não se quer aqui privilegiar ninguém. A defesa da gravura se faz necessária, porém cabe ressaltar como sugestão a pesquisa de outros mestres dentro das poéticas da pintura e escultura e que, assim como os gravadores, têm em comum uma produção digna de nota e merecem todos os créditos.

Fica como sugestão também a busca ao nosso rico passado – o que temos visto de forma constante é a extremada valorização das novas mídias em arte, que vêm ainda se firmando em nosso país ao longo dessas últimas décadas, assim como vêm sendo entendidas, salvaguardadas pelos nossos museus e registradas em publicações por profissionais pesquisadores em todo o mundo. Há um processo de só se valorizar o presente e o futuro nas artes visuais e o esquecimento de que o que já foi realizado pode, se bem resgatado, mudar o que se conhece do presente e influenciar o futuro.

É relevante sublinhar como grande desafio enfrentado para que este trabalho viesse a público uma questão crucial, já levantada anteriormente e vista como um dos maiores e mais cruéis entraves para a realização não só deste, mas de qualquer projeto de pesquisa: a relação muitas vezes turbulenta e não saudável com a falta de apoio financeiro para a pesquisa em artes.

A produção de conhecimento muitas vezes não é realizada como deveria por não contar com qualquer tipo de auxílio financeiro para os pesquisadores dedicados à área cultural. Inexistem bolsas de estudo suficientes para todos os interessados. Não há qualquer tipo de apoio vindo das instâncias governamentais ou de empresas particulares que deem conta de suprir essa necessidade que fortuitamente é

crescente. Toda esta pesquisa foi patrocinada única e exclusivamente pelo próprio pesquisador – o que cerceou, e muito, a amplitude da mesma.

Um outro desafio com o qual a pesquisa foi obrigada a conviver é o fato de a imensa quantidade de documentos coletados sobre Steiner estar em outras línguas – muitos deles em italiano, outros tantos em alemão. O ideal seria contar com a tradução integral de todos os textos, o que não foi possível pois não houve tempo hábil para que essa iniciativa acontecesse.

De qualquer forma, esses obstáculos acabam sendo vistos de forma positiva; são até naturais a toda pesquisa e em muito pouco obscureceram a premente necessidade do andamento constante da investigação em si e de sua consequente e necessária conclusão.

16 HANS STEINER: UM ARTISTA ESPELHO DE SUA ÉPOCA.

Importa esclarecer que em tempos pregressos, e por ser um país considerado exótico, o Brasil foi fonte de pesquisa, coleta de informações teóricas e alvo de butins dos mais variados tipos por vários países estrangeiros, que, ávidos por descobri-lo melhor – menos cientificamente e mais financeiramente, fizeram uso de terras sul-americanas como bem queriam.

Com o passar dos séculos e o poder do país se deslocando para mãos menos incorruptíveis e mais conscientes – e, por conseguinte, menos desatentas –, o Brasil abriu suas portas também para estrangeiros-artistas que tinham um intuito menos depredatório. Chegavam e se instalavam para revelar uma região que, por ser imensa, era ainda virgem para muitos olhos nacionais e, principalmente, internacionais.

Há de se fazer jus à quantidade de portugueses, franceses, ingleses, italianos, espanhóis e austríacos que, através de suas produções plásticas, corresponderam a uma parcela considerável do que se conhece sobre quem, o que somos e quem éramos nos séculos que se sucederam pós-descoberta. Através de suas pinturas, desenhos, esculturas, gravuras e, depois, da própria fotografia desses mestres, o Brasil enriqueceu seu conjunto visual de uma forma brilhante, expressiva e plural em uma profusão de obras e olhares poucas vezes comparada com a de outras regiões ditas colonizadas.

Entre tantos estrangeiros que paulatinamente vão sendo descobertos pelos estudiosos, três austríacos estiveram no Brasil, integrando com galhardia esse grupo: Thomas Ender (1795-1875), Axl Von Leskoschek (1889-1975) e Hans Steiner (1910-1974), este último, alvo de nossa pesquisa. Afora o fato de terem vindo do mesmo país e serem todos artistas, eles foram representantes de um Brasil que se deixava descobrir e que carecia de profissionais de todas as nacionalidades para melhor representá-lo. E assim foi feito.

O primeiro a desembarcar, mais especificamente em julho de 1818, motivou-se a vir para o Brasil depois da efetivação de um casamento real, o do príncipe D. Pedro de Alcântara (1798-1834) com a arquiduquesa da Áustria D. Carolina Josefa Leopoldina (1797-1826). Integrando uma das muitas missões artísticas que chegaram, Thomas Ender juntou-se à missão científica austro-bávara, que tinha a pretensão de estudar o país e enviar todo tipo de acervo que se considerasse relevante na época, para a construção de um museu de peças brasileiras na Áustria.



Figura 68 - Thomas Ender. Paisagem da Baía de Guanabara. Aquarela, 27 x 41cm, séc. XIX.
Fonte: Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP.

Em 1939, foi a vez da chegada do gravador, pintor, ilustrador e professor Axl Von Leskoschek ao Brasil. O artista ingressou em terras brasileiras formado pela Escola de Belas Artes de Graz e Artes Gráficas de Viena. Sua principal contribuição para a arte brasileira é, sobretudo, no terreno da gravura e do ensino da mesma a outros mestres de qualidade como: Fayga Ostrower (1920-2001), Renina Katz (1925-) Ivan Serpa (1926-1973) e Edith Bering (1916-1996). Todos eles se tornariam grandes referências na técnica nos anos que viriam.



Figura 69 - Axl Leskoschek. Sem título. Xilogravuras, 19 x 13 cm, sem data. Fonte: Coleção do Pesquisador.

Assim como os artistas citados, Hans Steiner integrou um grupo de estrangeiros que tiveram o privilégio de escolher um lugar vastíssimo para explorar plasticamente e não se furtaram a aceitar o desafio. Cada um, a seu modo, cuidou de enriquecer nosso patrimônio visual de forma a contribuir sobretudo qualitativamente, através de suas poéticas. Esse tipo de atitude de registro não é privilégio do Brasil, pelo contrário – entre as contribuições mais importantes dos artistas da história da humanidade, está o fato de alguns se debruçarem e relatarem os acontecimentos positivos e negativos dessas sociedades. Hoje, essas obras muitas vezes refletem uma realidade pura, histórica e contundente dos fatos, muito além das qualidades plásticas imbuídas em muitas delas.

Um exemplo do que vêm à mente segundo o que está aqui postulado são as obras em gravura do artista francês Jacques Callot (1592-1635). Agindo como um brilhante cronista de sua época, Callot retratava grandes conflitos, desavenças sociais, batalhas e guerras religiosas entre católicos e protestantes na Europa – estas últimas em especial detiveram bastante atenção do artista, e suas gravuras refletem

a que ponto sua elevadíssima técnica atingiu. Cita-se como exemplo a conhecida gravura *La pendaison* (O enforcamento), que reflete de forma crua os horrores e as punições aos soldados na famosa Guerra dos Trinta anos. Também fazem parte de sua poética gravuras relativas à vida dos apóstolos, à arquitetura renascentista, ao cotidiano da realeza e até mesmo sobre o interior do quarto do artista.

Assim, percebe-se que o miniaturista Callot foi um arguto e talentoso repórter de sua época. Por meio das suas 1.400 excepcionais impressões, o século XVII na Itália e na França foram especialmente representados por um artista que hoje é referência de talento em seu país de origem e em todo o mundo.



Figura 70 - Jacques Callot. A árvore dos enforcados. Gravura em metal, 8 x 13 cm, 1633. Fonte: Acervo Museu de Belas Artes de Nancy - França.

Todas essas questões se aglutinam no seguinte ponto: esses artistas funcionaram como fantásticos repórteres de seu cotidiano, nos trazendo, por vezes, costumes, acontecimentos, situações e visões do mundo únicos, que vão se desvanecendo ou mudando conforme o passar dos anos. Essas fundamentais obras de arte remam contra a maré e não nos deixam esquecer de como vivemos, o que queremos, por que, e o que buscamos na constante evolução de nossas sociedades.

Hans Steiner fez parte deste grupo desde o dia que resolveu se instalar em definitivo no Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX. Seus primeiros trabalhos,

ainda tímidos e titubeantes, já refletiam o que encantou e encanta até hoje quem não pertencia e não habitava as terras brasileiras – a sua estonteante paisagem. O Rio, portanto, é alvo da curiosidade de um aluno que se encontrou na gravura e decidiu cristalizar o mundo a sua volta de uma maneira muito especial.

Há então um jovem cidadão preocupado e interessado desde o primeiro momento – pelo fato de ter se aventurado a se mudar para um país sul-americano pouco ou nada conhecido por um austríaco – em aprender uma nova língua e, conseqüentemente, debruçar-se sobre a então cosmopolita cidade do Rio de Janeiro dos anos 1930.

Steiner, depois de receber as primeiras aulas de Carlos Oswald no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, mostrou-se desde muito cedo ter uma imensa aptidão para as artes – principalmente para a gravura em metal. Naquele primeiro instante, o que lhe chamou a atenção foram as exuberantes paisagens do Rio de Janeiro. A cidade e seu povo são exaustivamente representados em todos os momentos de produção do artista e nunca foram eclipsados por outros temas.

Então o nascente artista, por conta própria, passa a registrar em livro tudo que o inspirava a gravar. O Brasil – terra que ele aceita como sua – passa a ser seu tema predileto, o que se comprova por não terem sido encontradas em suas muitas gravuras analisadas nenhuma que enfocasse a Europa. Noventa por cento do seu trabalho é sobre este país.

Ao longo dos anos, Steiner passou a se relacionar com a cidade de uma forma bastante peculiar. Niterói, município próximo ao Rio de Janeiro, é o tema das primeiras gravuras. O artista trilha o mesmo caminho de muitos de seus predecessores, ou seja, vai gradativamente ampliando seu espectro de visão (para fora do centro do Rio de Janeiro) e procura mapear o que via através do esboço e da gravura.

Acredita-se que, ao final de cada viagem de estudos, ele volta para o Liceu de Artes e Ofícios recheado de esboços e abre uma nova placa. É possível dizer isso pois

não há informação de que Steiner, em algum momento, tivesse conseguido adquirir uma prensa, o que leva a crer que ele precisava voltar ao ateliê do Liceu carioca para a produção de seu trabalho.

Na sequência, o artista evidencia um de seus temas prediletos, os mata-paus, alguns inclusive encontrados nas matas da Urca. Esse assunto é típico do artista e foi renovado muitas vezes e em muitas gravuras diferentes. Aqui, portanto, se tem um gravador-cientista, aquele que realmente está focado em temáticas da vegetação brasileira características dos trópicos, nos legando através de seu trabalho algo que para nós é de veras comum e até descartável, porém não para o artista em questão, que comprovadamente elevou o tema ao mais alto grau de perfeição.

Na trajetória de Steiner, outro tema chama a atenção: a presença do homem e da mulher em seu trabalho. E são, principalmente, pessoas negras. Ele encontrava já naquele tempo um Rio de Janeiro branco, negro, pardo, índio e mulato. Portanto ele buscava essa nova realidade e se atirava em locais pouquíssimos visitados por artistas, como penitenciárias, em busca de modelos. Ia também aos arrabaldes do Rio para registrar gente simples em seus afazeres, em seus ofícios, ou mesmo em descanso ou em momentos de lazer – como a gravura *Balão de São João*, de 1946. Sobre essa obra, o artista fez uma descrição no verso da gravura: *“Subiu, mas subiu pouco, e o balão foi fanaticamente apedrejado e rasgado pela gurizada”*.

Em 1939, começam as viagens de Steiner. Cada vez mais absorto em seu mundo de artista, ele vai à Serra dos Órgãos e executa trabalhos referentes à montanha conhecida como Dedo de Deus. No mesmo ano, encontra-se na Ilha do Governador, na casa de um amigo, Bernardo Medina. Vai a Petrópolis no ano seguinte.

Em 1946, em Minas Gerais, dá sequência a sua série de gravuras sobre o animal que mais o encanta: o urubu. Nesse mesmo ano Steiner viaja à Áustria, para divulgar seu trabalho, depois de iniciar no Brasil seu ciclo de gravuras diminutas. Grava temas inspirados ou diretamente ligados ao rio Soberbo, que corta a cidade

de Guapimirim, no estado do Rio de Janeiro, e que, pela quantidade de cachoeiras existentes foi foco de atração do artista. No ano seguinte, Steiner volta à Áustria.

Em 1948, curiosamente, o artista produz uma xilogravura com o tema “Baiana Carnavalesca”. O croqui é realizado à noite, e a brincante veste “seda vermelha brilhante”. No verso da obra, na mesma linha em que Steiner escreve “Baiana Carnavalesca”, encontra-se a palavra “barulho”. Pelo que se pode depreender dessas informações, o artista está vivenciando o Carnaval carioca e, por que não dizer, gravando aspectos brasileiros. Tudo condiz e conduz a acreditar que sim. Entre as gravuras localizadas há uma bastante interessante, de uma mulher negra soltando um largo sorriso. Steiner enfoca a felicidade e o ato de sorrir (tão ligado ao Carnaval), que é visto como algo a mais a acrescentar no *modus vivendi* dos brasileiros, conferindo certamente mais leveza ao tema escolhido e inserindo certa poesia à gravura em si.

A década de 1950 é marcada por outras viagens do artista a sua terra natal, sempre procurando exercitar-se na gravura. Produz *Ritmo trágico*, uma de suas mais contundentes obras. Steiner também visita o Rio Grande do Sul e passa a se interessar pelos temas condizentes com a região. Nota-se que o artista-viajante se comporta como se fosse mais que um cronista de sua época: um desbravador de costumes, momentos, atitudes e novos espaços.

Em 1955, Steiner passa por São Paulo, rumo em direção a Santa Catarina e, depois, vai ao Rio Grande do Sul. Tudo lhe interessa, uma porteira, um monjolo, uma rede de pesca ou mesmo um ipê em flor. Temas tão caros ao artista e por muitas vezes tratados com todo o esmero de um documentarista. Sua obra crescia em complexidade e competência, mas ao mesmo tempo, e em certos aspectos, tornava-se singela e de pouquíssimos detalhes, como é o caso de suas delicadas gravuras em miniatura.

Em 1960, percebe-se que o estímulo de Steiner para retratar os colonizadores arrefeceu, e ele parte em busca de outras sociedades. Embrenha-se pelo país adentro à procura dos muitos cacicados indígenas algumas vezes visitados. Não há

limites, e Steiner percorre estradas, rios e cruza fronteiras de avião atrás de novos temas para suas pinturas e gravuras. Sentindo-se acolhido, o artista executa muitos croquis que depois transformaram-se em gravuras: o timbó (cipó usado para envenenamento de peixes), a colheita do algodão, as representações de lendas e costumes dos povos colonizados estão todos lá, cristalizados e dignamente representados em suas obras.

Uma nova cortina se abre, e um mundo dentro de outro passa a ser realidade para Steiner. As regiões do Araguaia e do Xingu, que hoje pertencem a Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Tocantins e Pará, presenteiam-no com nova avalanche de temas, e suas gravuras, desenhos e pinturas se igualam as do primeiro momento do artista, que, em terras desconhecidas, por ímpeto se impele a registrar o momento. Esse Steiner em nada difere do primeiro viajante que aqui esteve, porém se distancia deste por conta de seu repertório todo particular, voltado para um olhar muito seu, em alguns aspectos moderno, como o que dá ao focar o desenho da pintura do topo da cabeça de um índio.

Nesse ínterim, o artista decide mudar-se para a cidade de Gorizia (Itália). Ele ainda volta uma vez mais ao Brasil, em 1969, e registra em seu livro os lugares que mais uma vez percorreu. Uma palavra insiste em vir à mente. Mais que a necessidade clara de registrar na memória e no traço o país que o acolheu, o artista parecia sentir *saudade* da experiência obtida em tantos anos de estudo, amizade e dedicação à gravura.

Steiner espelhou muitas décadas de um Brasil que crescia, olhava em direção ao presente, mas ainda brincava de pião, soltava pipa e balão e já expressava sua fé católica ou indígena e profana em festas como o Carnaval. O seu trabalho foi fiel ao que acreditava, sempre parecendo render homenagem ao nosso país.

Hoje, suas gravuras ganham lugar apenas nas reservas técnicas de alguns museus, e o reconhecimento ainda é, assim como os traços de sua personalidade, bastante tímido. De qualquer modo, a gravura brasileira, vez por outra, tende a renascer e a se reinventar. O que leva a acreditar na possibilidade de revalorização de nomes

como o aqui posto em análise, não apenas por merecimento, mas, minimamente, como uma forma gentil de gratidão dos que vivem aqui. As obras desse gravador foram seu único ofício, e a defesa a estas já está em tempo de acontecer. É o que se procurou enfatizar nesse trabalho de resgate.

17 CONSIDERAÇÕES FINAIS- O RESGATE DE UM ARTISTA ESTRANGEIRO

A contribuição verdadeira à técnica da gravura se faz também através do resgate de artistas que nos legaram obras que, em seu conjunto, são a prova viva de que essa arte não é e não pode ser representada no Brasil apenas por duas dúzias de mestres gravadores. Nossa história da arte é hoje cada vez mais plural – em todos os sentidos. Vivemos em um país de dimensões continentais e, no entanto, não estamos dando conta de revelar como deveríamos a produção plástica de qualidade, presente em todos os recantos brasileiros.

O que se esconde nos interiores do Amazonas, ou do Pará, ou mesmo de Pernambuco ou de Mato Grosso do Sul? Será que só o eixo Rio-São Paulo está qualificado a constantemente estar em evidência? Certamente não.

Este trabalho foi desde sempre pautado pela inclusão. Assim como a própria gravura – reproduzível e conseqüentemente democrática –, a arte gravada deve estar sempre de braços abertos para o que possui real valor plástico, para o ineditismo e para o resgate tão necessário do passado. Isso foi feito com o artista austríaco Hans Steiner. Chegado aqui nos anos 1930, dedicou, como residente no país, praticamente toda a sua obra a esta gente, aos seus costumes, a sua flora, aos seus indígenas. E não logrou recompensa alguma. Foi mais um artista, que agora deve ser incluído no seleto grupo de nossos melhores gravadores.

O prazer da pesquisa encontrou em Steiner subsídios relevantes, que ainda precisavam ser descortinados. Chegou-se à conclusão de que a gravura é uma caixinha de surpresas – foi assim desde a primeira gravura até a última de que se tomou conhecimento. O conjunto gravado desse mestre é coeso, apurado em sua técnica, relevante e bastante vasto. Havia muito esperava adormecido quem dele

quisesse conhecer mais, e ainda hoje aguarda uma exposição retrospectiva ou uma simples individual. Mesmo tendo um trabalho digno de mostra, contando com uma reunião de gravuras superior a 500 matrizes, Steiner nunca contou até o presente momento com esse tipo de iniciativa após o seu falecimento.

É necessário lembrar que muito ainda precisa ser feito. Ao longo dos anos de pesquisa, outros artistas que também atuaram na gravura, ou que a usaram como forma de expressão, foram sendo revelados, com obras que certamente valeriam uma pesquisa mais acurada. Entre muitos outros, estão José Silveira D'Ávila (1924-1985), Isabel Pons (1912-2002), Edgar Cognat (1919-1994), Walter Lewy (1905-1995), Orlando DaSilva (1923-?), Edgar Koetz (1913-1969), Guido P. Viaro (1897-1971), Octávio Ferreira Araújo (1926-2015), Mário Gruber (1927-2011), Manoel Martins (1911-1979), Maciej Antoni Babinski (1931), Waldir Sarubbi (1939-2000), Carlos Prado (1908-1992), José Assunção de Souza (1924-1994), Hans Suliman Grudzinski (1921-1986), Roberto de Lamonica (1933-1995), João Garboggini Quaglia (1928), Maria Perez Sola (1942), Carlos Geyer (1912-?), João Faria Vianna (1905-1975), Dirso José de Oliveira (1932-2005), José Maria de Souza (1935-1985) e Ladjane Bandeira (1927-1999). Assim como os citados, Steiner integrou esporadicamente as mostras coletivas de gravura realizadas por todo o país – e nada mais.

Existe a convicção de que o terreno da gravura brasileira ainda pode em muito ser explorado. Como uma técnica compreendida durante muitos anos como coadjuvante e hoje defendida como arte maior, a gravura vem ganhando terreno em relação às outras formas de expressão e se impõe como um dos meios mais expressivos e valorizados dentro das artes, não só nacionais, mas internacionais. O artista Hans Steiner foi, assim como seu mestre, Carlos Oswald, um ardoroso defensor e divulgador dessa técnica por onde esteve. Nunca se furtou em ensiná-la para qualquer interessado. Mesmo fora do Brasil, quando, precisando de tratamento médico, instalou-se em Gorizia (Itália), não deixou de produzi-la e expor sua cativante realidade. Durante toda a pesquisa, ficou evidente para esta investigação a importância – assim como fazia Steiner – da divulgação técnica da gravura. O caminho já foi iniciado, mas não está concluído e oxalá nunca estará. Esperamos fazer parte dos que escolheram trilhá-lo.

18 CRONOLOGIA

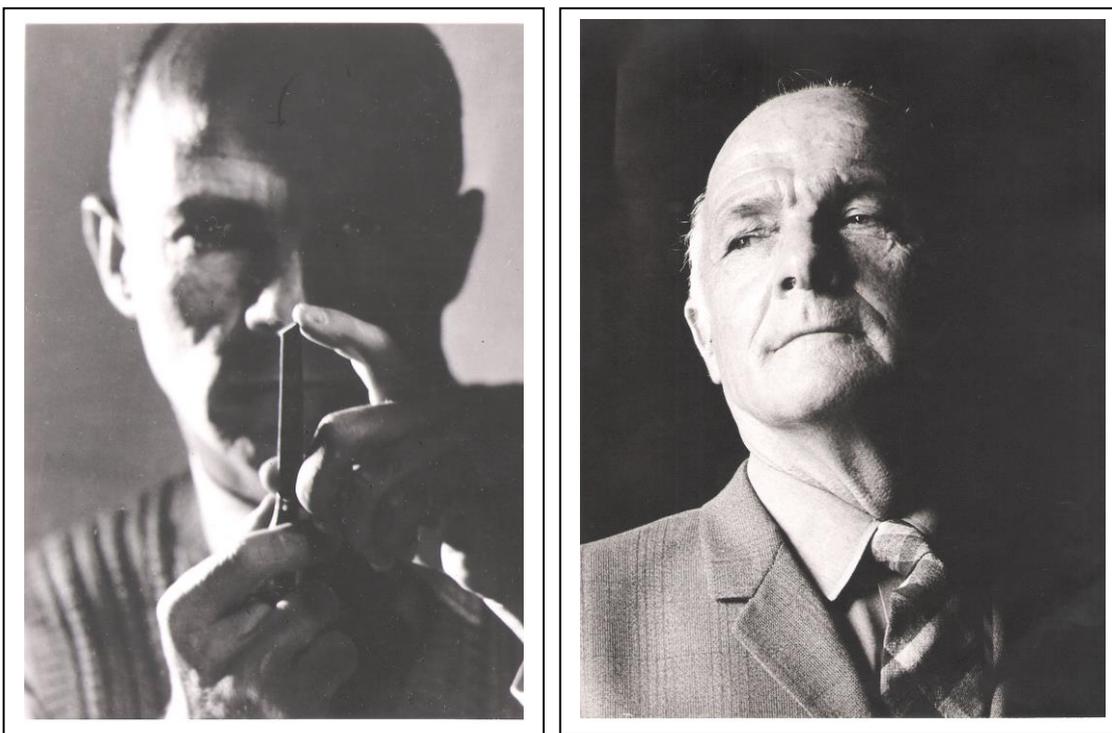


Figura 71 - Hans Steiner. Sem título. Sem medidas descritas, sem data. Fonte: Revista Iniziativa Isontina. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC.

1910 – Hans Steiner nasce na cidade de Graz, Áustria. É conhecido apenas o nome de sua mãe, Susanna Steiner. O artista não possuía irmãos.

1930 (cerca de) - Migra para o Brasil e se instala no Rio de Janeiro, inicialmente na casa de uma prima, Josefina Drux.

1937 - Matricula-se no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, assistindo às aulas de desenho com Eurico Alves e às de gravura com Carlos Oswald. Inicia por conta própria um livro de tombo com a pretensão de catalogar toda a sua obra gravada – essa lista vai de 1937 a 1970.

1940 - Expõe com o professor e amigo Carlos Oswald no Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) e participa do Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro (é premiado com medalha de bronze).

1941 - Participa do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (é premiado com medalha de prata).

1942 - Participa do VIII Salão Paulista de Belas Artes. E, juntamente com o mestre Carlos Oswald, participa de um filme demonstrativo da técnica da gravura para o então Instituto Nacional do Cinema Educativo.

1943 - É professor de gravura de Iberê Camargo e Frank Schaeffer.

1947 - Participa do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

1948 - Expõe no auditório do jornal “Correio do Povo” (Porto Alegre, RS). No *folder* da exposição figura uma escultura da cabeça de Steiner. Essa obra foi realizada pelo artista José Baptista de Moraes e atualmente encontra-se no *atelier* do colecionador Luiz Alberto Marques, no Rio de Janeiro.

1949 - Participa do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

1950 - Parte para a Europa, com destino à Áustria, com a intenção de expor seus trabalhos.

1952 - Volta ao Brasil e expõe no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

1953 - Volta a expor no auditório do jornal “Correio do Povo” (Porto Alegre, RS), apresentando cerca de 250 gravuras de sua autoria.

1954 - É editada a gravura “Amanhecer” pela Sociedade dos Amigos da Gravura, entidade fundada dois anos antes pelo industrial e mecenas Raymundo Ottoni de Castro Maya, no Rio de Janeiro.

1955 - Ministra curso sobre gravura artística no Instituto de Língua e Cultura Alemã em Porto Alegre, RS.

1956 - Realiza viagem de estudos ao Araguaia e compõe uma série de gravuras, aquarelas e desenhos, enfocando essencialmente os usos e costumes indígenas.

1959 - Expõe o fruto de seu trabalho no Araguaia em mostra realizada pela Biblioteca Nacional; o catálogo é composto de 100 trabalhos.

1960 - Parte para o Xingu, em viagem de estudos e documentação.

1961 - Nova exposição na Biblioteca Nacional, com 72 trabalhos provenientes da Viagem de Estudos ao Alto Xingu, uma continuação da conhecida Viagem ao Araguaia. À exposição são acrescentados 12 trabalhos anteriormente apresentados na mostra de 1959. Carlos Oswald doa 96 gravuras de Steiner ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

1962 – Falece aos 70 anos, Susanna Steiner, mãe do artista.

1963 - Expõe gravuras no Instituto Cultural Brasil-Alemanha, em Salvador, Bahia.

1964/1965 - Realiza, na Áustria, a mostra *Brasilianische Indianer*, no Museu de Etnologia de Viena. O segundo catálogo da exposição, datado de 1965, é composto de 112 trabalhos. Doa sete gravuras de sua autoria ao Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.

1964 - Muda-se para Gorizia, na Itália, com a intenção de resolver questões relacionadas à morte da mãe. Com ele vão todas as matrizes de suas gravuras, cerca de 500 e que atualmente se encontram depositadas na residência de Laura Muzzo.

1966/1967, 1969 - Faz exposições na Europa. Entre outras, expõe nas cidades italianas de Monfalcone (província de Gorizia), Trieste, Verona, Vicenza, Tolmezzo (província de Udine) e Roma.

1974 - Morre em Gorizia, aos 64 anos, debilitado e em decorrência de malária adquirida em uma de suas viagens às terras indígenas. Seu trabalho está em catálogo como Peça do Mês no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro – a gravura em metal intitula-se “Brancura do algodão”.

19 LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- 1 MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
- 2 AIBA - Academia Imperial de Belas Artes
- 3 LAO - Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro
- 4 BN - Biblioteca Nacional
- 5 MNBA - Museu Nacional de Belas Artes
- 6 IBEU - Instituto Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro
- 7 MARGS - Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
- 8 MUMA - Museu Metropolitano de Arte De Curitiba, Paraná
- 9 PESP - Pinacoteca do Estado de São Paulo
- 10 FURB – Fundação Universidade Regional de Blumenau, Santa Catarina
- 11 FAB - Força Aérea Brasileira

20 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

1. ABDALLA, Antonio Carlos. Marcello Grassmann - Sombras e sortilégios. Museu Oscar Niemeyer, Secretaria Especial do Estado do Paraná. Curitiba, 2010.
2. ALMANAQUE DE LA ILUSTRACIÓN PARA EL AÑO DE 1896. Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra. Impresores de la Real Casa. Madrid, 1895.
3. ANTUNES, Cristine. Gravura Moderna Brasileira. Acervo Museu Nacional de Belas Artes; 15 de setembro a 12 de outubro de 1999. Prefeitura do Rio, Secretaria Municipal de Cultura, 1999.
4. ARAÚJO, Olívio Tavares de. A Gravura de Lívio Abramo / Olívio Tavares de Araújo. Instituto Tomie Ohtake. São Paulo, 2006.
5. AYALA, Walmir. Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos - Quarto volume (Q a Z). Instituto Nacional do Livro. Ministério da Educação e Cultura. Brasília, 1980.
6. AYALA, Walmir. Dicionário de pintores brasileiros. Rio de Janeiro: Spala, 1986
7. BARDI, Pietro Maria. Orlando DaSilva Gravuras. Organização Graphus. Edição patrocinada pela EUCATEX, 1978.
8. BARROS, Álvaro Paes de. O Liceu de Artes e Ofícios e seu Fundador. Rio de Janeiro, 1956
9. BRAGA, Theodoro. Artistas Pintores no Brasil, Editora Limitada. São Paulo, 1942
10. CAIXA CULTURAL SÃO PAULO. Os Caminhos de Fayga Ostrower. Curadoria Anna Bella Geiger. Sol Gráfica. Rio de Janeiro, 2008
11. CAMARGO, Iberê e CARNEIRO, Mario. Iberê Camargo / Mario Carneiro: Correspondência, Rio de Janeiro. Casa da Palavra / Centro de Arte Hélio Oiticica / Rio Arte, 1999.
12. CARDOSO, Rafael. A Arte Brasileira em 25 quadros (1790-1930). Record. Rio de Janeiro, 2008

13. CASTRO, Aloysio de. Oração de Natal. F. Briguet e Cia. Editores. Rio de Janeiro, 1928
14. CATAFAL, Jordi e OLIVA, Clara. A Gravura. Editora Estampa Ltda. Lisboa, 2003
15. Catálogo da Exposição realizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro sob o patrocínio do Conselho Nacional de proteção aos índios e da Sociedade Cultural Austro-Brasileira, 1959.
16. CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. Gravura de Arte Brasil - Proposta para um mapeamento. Curadoria Fernando Cocchiarale. Rio de Janeiro, 1992
17. CENTRO CULTURAL BRANCO DO BRASIL. Rembrandt e a Arte da Gravura. Editora Waanders Publishers, Zwolle, 2002.
18. CINTRÃO, Rejane. Algumas exposições exemplares: as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930. Zouk. Porto Alegre, 2011.
19. COLI, Jorge. O que é Arte / Jorge Coli. Brasiliense. São Paulo, 2000.
20. COSTELLA, Antonio F. Introdução à Gravura e História da Xilogravura. Editora Mantiqueira. Campos do Jordão, 1984.
21. CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. 1922-2009. O Acervo iconográfico da Biblioteca Nacional / Estudo de Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha; Renata Santos, Macus Venicio Ribeiro e Maria de Lourdes Vianna Lyra, organizadores. Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, 2010.
22. CUNHA, Newton. Dicionário Sesc: A linguagem da cultura. Perspectiva: Sesc São Paulo. São Paulo, 2003.
23. DASILVA, Orlando. A Arte Maior da Gravura. Editora Câmara Brasileira do Livro. 1976.
24. DEMPSEY, Amy. Estilos, Escolas e Movimentos. Tradução: Carlos Eugenio Marcondes de Moura. Cosac Naify. São Paulo, 2003.
25. EICHENBERG, Fritz. The Art of the Print: masterpieces, history, techniques. Library of Congress Cataloging in Publication Data, published by Harry N. Abrams, Incorporated. New York, 1976.
26. FERREIRA, Félix. Belas Artes: estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Zouk. Porto Alegre, 2012
27. FERREIRA, Orlando da Costa. Imagem e Letra, EDUSP. São Paulo, 1976.
28. FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Mostra da Gravura Brasileira. Gráfica Excelsus Ltda., 1974.

29. GOMES, Paulo (org). Artes Plásticas do Rio Grande do Sul: uma panorâmica / Armindo Trevisan e outros. Lahtu Sensu. Porto Alegre, 2007.
30. GRASSMANN, Marcello. (Organização dos textos Mayra Laudanna; fotografia das obras Chris von Ameln). SESI-SP Editora. São Paulo, 2013.
31. GRAVURA BRASILEIRA HOJE - DEPOIMENTOS I vol. SESC Regional do Rio de Janeiro (org. Heloísa Pires Ferreira e Maria Luiza Luz Távora). SESC/ARRJ. Rio de Janeiro, 1997.
32. GRAVURA BRASILEIRA HOJE - DEPOIMENTOS II vol. SESC Regional do Rio de Janeiro (org. Heloísa Pires Ferreira e Maria Luiza Luz Távora). SESC/ARRJ. Rio de Janeiro, 1997.
33. GRAVURA BRASILEIRA HOJE - DEPOIMENTOS III vol. SESC Regional do Rio de Janeiro (org. Heloísa Pires Ferreira e Maria Luiza Luz Távora). SESC/ARRJ. Rio de Janeiro, 1997.
34. Gravura em Metal / Marco Buti, Anna Letycia (orgs). Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial do Estado. São Paulo, 2002.
35. Impressões Originais: a gravura desde o século XV / Curadoria Carlos Martins, Valéria Piccoli, Pieter Tjabbes. Tradução John Norman. São Paulo: Art Unlimited, 2006
36. JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Tradução Marina Appenzeller; revisão técnica
37. KLINTOWITZ, Jacob. Os Colecionadores - Guita e José Mindlin: Matrizes e Gravuras. Centro Cultural FIESP / Galeria de Arte do SESI. São Paulo, 1999.
38. LAGO, Bia Corrêa do. Frans Post e o Brasil Holandês. Coleção do Instituto Ricardo Brennand. Gráfica Santa Marta. João Pessoa, 2010.
39. LEITE, José Roberto Teixeira. A Gravura Brasileira Contemporânea. Editora Expressão e Cultura S.A., 1965.
40. LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário Crítico da Pintura no Brasil. Artlivre Ltda. Rio de Janeiro, 1988.
41. MARCONDES, Luiz Fernando. Dicionário de termos artísticos. Edições Pinakothek. Hamburg Gráfica e Editora. São Paulo, 1998.
42. MORAIS, Frederico. 1936 - Panorama das Artes Plásticas, Séculos XIX e XX. Instituto Cultural Itaú. São Paulo, 1989.

43. MUSEU DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. Oswaldo Goeldi - Poesia gravada. Curadoria Lani Goeldi, 2012.
44. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Carlos Oswald / Museu Nacional de Belas Artes. Texto de Orlando DaSilva. Apresentação de Alcídio Mafrá de Souza. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 1982.
45. OSWALD, Carlos. Como me tornei Pintor. Editora Vozes Limitada. Petrópolis, 1957.
46. OSWALD MONTEIRO, Maria Isabel. Carlos Oswald (1882-1971) pintor da luz e dos reflexos. Casa Jorge Editorial, 2000.
47. Pedro Weingärtner (1853-1929): um artista entre o velho e novo mundo. / Ruth Sprung Tarasantchi... (et. al). Apresentação de Marcello Mattos Araújo... (et al). Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo, 2009.
48. PIZOLI, Sergio. Axl Leskoschek. Caixa Cultural São Paulo, Imput, 2013.
49. PONTUAL, Roberto. Arte Brasil Hoje - 50 anos depois. Collectio Artes Ltda., Impressão Atelier de Arte. Rio de Janeiro, 1973.
50. PONTUAL, Roberto. Dicionário das Artes Plásticas no Brasil. Civilização Brasileira, 1969
51. REVISTAS ILUSTRADAS: modos de ler e ver no segundo reinado / Paulo Knauss...(et al), organizadores. Mauad x: FAPERJ. Rio de Janeiro, 2011.
52. RIBEIRO, José Sommer. Matrizes e Gravuras Brasileiras. Fundação Calouste Gulbenkian - Centro de Arte Moderna. Lisboa, 1993.
53. RUFINONI, Priscila Rossinetti. Oswaldo Goeldi: iluminação. Ilustração: Priscila Rossinetti Rufinoni. Cosac Naify e Fapesp. São Paulo, 2006.
54. SANTOS, Renata. A imagem gravada: a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1853. Casa da Palavra Produção Editorial. Prefeitura do Rio de Janeiro, 2008.
55. SCARINCI, Carlos. A Gravura do Rio Grande do Sul: 1900-1980. Mercado Aberto. Porto Alegre, 1982.
56. SILVA, Oswaldo P. Gravuras e Gravadores em Madeira - Origem, evolução e técnica da xilografia. Imprensa Nacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1941.
57. STEINER, Hans. Obra Gráfica: 1937-1970. Brochura manuscrita, 1937.

58. VERGOLINO, Paulo Leonel Gomes. Carlos Oswald - O resgate de um mestre. Caixa Cultural Brasília e Caixa Cultural Curitiba, Leograf Gráfica e Editora Ltda., 2011 e 2012.
59. VERGOLINO, Paulo Leonel Gomes. O Território Poético de Hannah Brandt. Caixa Cultural Brasília, Gráfica Águia. São Paulo, 2010.
60. VIAGEM AO ARAGUAIA. Catálogo da Exposição realizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro sob o patrocínio do Conselho Nacional de Proteção aos Índios e da Sociedade Cultural Austro-Brasileira, 1959.
61. VIVEIROS. Ricardo. Carlos Oswald. Revista ABIGRAF, ano XXXVI, mar/abr 2011, nº 252, p. 24 a 27. São Paulo, 2011.
62. XINGU: SEMANA DO ÍNDIO. Catálogo da Exposição realizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro sob o patrocínio do Serviço de Proteção aos Índios. Museu do Índio, 1961
63. WEINGÄRTNER, Pedro. A obra gravada de Pedro Weingärtner. Núcleo de Gravura do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.
64. _____ (Coord.). Dicionário brasileiro de artistas plásticos. Instituto Nacional do Livro. Brasília, 1980.

MATERIAL AUDIOVISUAL CONSULTADO

1. Carlos Oswald - O resgate de um mestre. Documentário sobre a exposição realizada na Caixa Cultural São Paulo em 2010-2011. Curadoria: Paulo Leonel Gomes Vergolino.
2. Carlos Oswald - O resgate de um mestre. Documentário sobre a exposição realizada na Caixa Cultural Brasília em 2011. Curadoria: Paulo Leonel Gomes Vergolino.

DISSERTAÇÕES DE MESTRADO CONSULTADAS

1. PIZA, Maria Amélia Blasi de Toledo. A Poética da Luz na Obra de Carlos Oswald. Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Bauru, 2004.
2. SILVA, Virgínia de Fátima de Oliveira e. A Gravura de Henrique Oswald: do Ensino à Produção de Arte. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Salvador, 2009.

SITES CONSULTADOS

1. <http://www.raulmendesilva.com.br> (Dicionário de artistas do Brasil - Verbetes: Hans Steiner - Acesso em 11 de dez. de 2014).
2. <http://www.revistamuseu.com.br> (Artigo - A magnífica gravura de Hans Steiner – Acesso em 11 de dez. de 2014).