



CARLOS OSWALD: UM IMPRESSIONISTA MODERADO

CARLOS OSWALD: A MODERATE IMPRESSIONIST

Julio Reis¹

EBA/UFRJ

RESUMO

O pintor e gravador Carlos Oswald (1882-1971) se apropriou durante as primeiras décadas do século XX dos movimentos estéticos que melhor poderiam atender a sua criação plástica, entre eles o impressionismo. O artista praticava um impressionismo moderado, segundo suas próprias palavras. Este artigo se propõe a entendermos melhor o clima da época e a recepção dos pintores às novas técnicas e maneiras de pintar num período marcado por tantas transformações artísticas, sociais, políticas e econômicas.

Palavras-chave: Carlos Oswald. Impressionismo Brasil. Impressionismo. Pintura impressionista.

ABSTRACT

During the first decades of the 20th century, the painter and engraver Carlos Oswald (1882-1971) appropriated the aesthetic movements that could best serve his artistic creation, including impressionism. The artist practiced a moderate impressionism, according to his own words. This article aims to better understand the climate of the time and the reception of painters to new techniques and ways of painting in a period marked by so many artistic, social, political and economic transformations.

Keywords: Carlos Oswald. Impressionism Brazil. Impressionism. Impressionist painting.

¹ Doutorando em História e Crítica da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Artes Visuais na mesma Instituição. Aluno. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Av. Pedro Calmon, 500, Sala 701 – Ilha do Fundão, Rio de Janeiro - RJ, 21941-901 E-mail: jreis@outlook.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4755-3799>. Lattes ID: 2951701942595591. Rio de Janeiro, Brasil.



Imagem 1. Carlos Oswald (1882-1971), pintor e gravador. Autoria desconhecida. Acervo da família.

Carlos Oswald (1882-1971) é conhecido pela historiografia da arte como o precursor do ensino artístico da gravura no Brasil, desde que inaugurou em 1914 a primeira oficina de gravura em metal no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. O artista, que viveu todo o período efervescente dos principais movimentos estéticos das artes visuais no entresséculos, publicou em 1957 sua autobiografia *Como me tornei pintor: notas autobiográficas de Carlos Oswald*, onde fala de suas experiências estéticas e de como os artistas da época recebiam ou incorporavam essas influências em sua paleta de cores. Este artigo foi escrito baseado neste testemunho e pretende com isso entender melhor o clima da época e a recepção dos artistas às novas técnicas e maneiras de pintar.



O percurso de Oswald na arte começou ainda no início do século quando se matriculou em 1902, aos 20 anos, como aluno livre na aula de modelo vivo da Academia de Belas Artes de Florença. Sua idade não mais permitia frequentar o curso normal de desenho que era formado por pré-adolescentes e o ateliê livre foi sua única opção.

Vivia-se no entresséculos um período de escolhas estéticas muito rico e os artistas procuravam se adaptar ao gosto da sociedade da época que acompanhava através dos jornais essa efervescência artística. Carlos Oswald nos fala um pouco desta realidade com que se deparou quando veio visitar o Rio de Janeiro no início do século.

No princípio deste século não se vendiam quadros com a facilidade de hoje. Só poucos amadores e entendidos adquiriam pequenos trabalhos, apenas para garantir a assinatura de cada artista em suas coleções. O público em geral não adquiria pinturas. Aliás os interiores das casas eram em geral de extremo mau gosto; as salas de visitas, que nunca se abriam, eram ornadas com ampliações fotográficas emolduradas em passe-partouts de veludos de várias cores ou então viam-se conchinhas, consoles na parede com flores artificiais protegidas por uma redoma de vidro...Tudo isso não animava muito um artista [...] (OSWALD, 1957, p. 18).

Segundo o pintor em seu livro de memórias, mesmo aqueles artistas brasileiros estabelecidos tinham ateliê na Europa: Carlos Gomes (1836-1896) vivia em Milão; Henrique Oswald, Pedro Américo (1843-1905) e Inácio Porto Alegre residiam em Florença; Décio Villares (1851-1931), Eliseu Visconti (1866-1944), Antonio Parreiras (1860-1937) e Rodolfo Amoedo (1857-1941), quando podiam, viajavam para Paris; João Zeferino da Costa (1840-1915), os irmãos Henrique Bernardelli (1858-1936) e Rodolpho Bernardelli (1852-1931) trabalhavam em Roma. A Europa era o local onde eles teriam um contato direto com os novos movimentos artísticos, absorvendo as técnicas e estilos que mais se adequavam a sua maneira de pintar. Em Florença, Oswald experimentou o primeiro contato com uma pintura que mais tarde seria chamada de pré-impressionista e que havia antecedido o movimento francês.



Imagem 2. *Il Concerto*, Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1488/90 – Veneza 1576), acervo do Palazzo Pitti, Florença¹.

Até então, como ele mesmo relata em suas memórias, era completamente influenciado pelos clássicos como Rembrandt (1606-1669) e Albrecht Dürer (1471-1528). Passava horas contemplando a pintura *Il Concerto*, de Ticiano (c.1473/1490-1573) na Galeria Uffizzi (Imagem 2). Nessa fase, início dos anos 1900, sua pintura era marcada por uma paleta escura que logo iria receber as influências destas novas tendências nos anos seguintes.

Em uma de suas primeiras exposições no Brasil, em 1906, Gonzaga Duque reconhece o talento em formação e transformação do jovem artista brasileiro, que no Salão de 1904, já havia recebido uma menção honrosa:

O Sr. Carlos Oswald trouxe para a pintura o talento com que o seu ilustre pai cultivava a música. Esta cabeça está viva (sobre uma pintura), não se pode negar; há alma nesses olhos, essas mãos têm sangue, e músculos e nervos. Admirável figura! De resto, toda a obra desse moço ainda mesmo que pouco nos agrade, como a Magdalena, possua a marca de um artista, sente-se o calor da febre da composição. Quando não tivéssemos este extraordinário violinista, bastaria a Triste [...] há alma para revelar essa individualidade que veio honrar a nossa arte com brilho do seu mérito. A mão desse moço tem a segurança de um mestre, o desenho sai-lhe certo e firme, a sua paleta possui um brio pouco comum, a sua tinta ilumina como um raio ou suaviza e melancoliza como o luar; e em tudo está a sua alma de artista, o seu poder de criar, de evocar, de comunicar. [...] O Sr. Carlos Oswald conquistou, com ela, um dos primeiros lugares entre os nossos pintores e nesse lugar conservar-se a, sem dúvida, aumentando o fulguramento do seu nome para a glória da nossa pátria (DUQUE, 1906, p. 55).



Imagem 3. Stradina a Pietramala, Telemaco Signorini, pintura a óleo sobre tela, 19,5CM X 27CM.
Obra vendida em leilão em março de 2022ⁱⁱ.

O movimento impressionista francês não foi o único em formular novos questionamentos sobre a luz, o uso da cor e da pintura ao ar livre. Em seu livro de memórias, Oswald informa que conheceu as obras dos pintores de vanguarda florentinos da segunda metade do século XIX que foram considerados precursores dos impressionistas franceses (Imagem 3). Giovanni Fattori (1825-1908), Telemaco Signorini (Firenze, 1835-1901), Silvestro Lega (1826-1895), Cristiano Banti (1824-1904), entre outros, eram contemporâneos de Édouard Manet (1832-1883), Camille Pissarro (1830-1903) e Claude Monet (1840-1926), exploravam os mesmos efeitos da luz e cor que os franceses, porém com obras em formatos menores. Eram conhecidos como os *macchiaioli* e receberam a influência de Camille Corot (1796-1875) e Gustave Courbet (1819-1877), que tinham como uma das principais características as saídas ao campo para a pintura ao ar livre. Ao contrário dos impressionistas franceses que pintavam ao ar livre para capturar instantaneamente as impressões da luz, os *macchiaioli* – a palavra deriva de manchar – faziam seus esboços preliminares diretamente da observação da natureza para depois finalizarem o desenho no ateliê. Enquanto os franceses queriam criar uma nova forma de entendimento da cor através da observação dos reflexos da luz sobre a paisagem, os *macchiaioli* renegavam a composição estrutural rígida por quererem buscar uma verdade plástica para a sua pintura (OSWALD, 1957, p. 23). Pintavam “manchas” em pequenos formatos de temáticas como cantos de ruas, aldeões, flores do campo etc. e eram muito críticos



às grandes dimensões das obras dos pintores acadêmicos, denominadas por eles como “grandes máquinas”, como eram as grandes obras de Pedro Américo que vivia em Florença nesse período. Esse movimento italiano, nascido por volta de 1855, existiu até meados da década de 70 e sua importância foi por romper os laços da academia com o neoclassicismo e o romantismo contribuindo para a renovação da pintura italiana na segunda metade do século XIX.

Em Paris, o impacto no uso da luz e cor sobre a obra de Carlos Oswald ocorreu quando para lá foi produzir os murais para a exposição internacional de Turim, Itália, que seria inaugurada em 1911. Oswald conheceu as pinturas de Puvis de Chavannes (1824-1898) que o impressionaram profundamente. Segundo o artista, Chavannes procurava imitar Giotto, um dos principais pintores de sua cidade natal, Florença. Influenciado por essa nova concepção de pintura que até então era desconhecida – o Renascimento ocupava toda a sua retina que tinha começado a sofrer mudanças com as pinturas dos *macchiaioli* –, Oswald retorna às tentativas que já tinha feito antes na pintura quando ficou entusiasmado pelos pré-rafaelitas Burne-Jones (1833-1898), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), o escritor John Ruskin (1919-1900) etc. Todo esse turbilhão de ideias e novas concepções artísticas da arte agiram diretamente em sua produção para as decorações do Pavilhão Brasileiro da Exposição Internacional de Turim, onde pintou cinco painéis de 2m x 2m em cera: *A Dança*, *Música no trabalho*, *Música no amor*, *Música na natureza* e *Música no mar*ⁱⁱⁱ.

A pintura de Puvis de Chavannes influenciara a obra do artista para uma nova percepção sobre a pintura mural e o uso das cores:

As pinturas murais de Puvis de Chavannes me impressionaram logo nos primeiros dias; tudo claro, tudo “na parede” como se costumava dizer, isto é; desprezo ao claro-escuro e à profundidade. As pinturas murais, diziam, deviam ficar no muro, fazer parte das paredes, não salientar para fora nem “fazer buraco” para dentro. Essa técnica, que é dos primitivos e dos orientais, entusiasmava os moços cansados das pinturas acadêmicas de Jean-Paul Laurens (1838-1921), de Léon Bonnat (1833-1922) e tantos outros. Eu também fiquei eletrizado (OSWALD, 1957, p. 29).

Ao retornar para Florença onde mantinha seu ateliê, Oswald continuou a trabalhar com afinco nas pesquisas de efeito de luz, influenciado pelos impressionistas e sobretudo pelos pós-impressionistas.



Imagem 4. Cristo carregando a cruz, Carlos Oswald, 1918, pintura óleo sobre tela, Igreja Matriz de Brás em SP. Foto do autor.

Produziu grandes composições inspiradas no contato com a obra de Puvis de Chavannes (Imagem 4) e também com a do pintor alemão Hans Von Marées (1837-1887) pelo qual tinha grande admiração.

Nos anos seguintes executou vários murais para prédios públicos na capital federal, Rio de Janeiro, como os murais do Palácio Pedro Ernesto (Imagem 5), Palácio Tiradentes, Museu Histórico Nacional, Palácio Episcopal São Joaquim, Senado Federal, Igrejas e encomendas particulares.



Imagem 5. Pintura decorativa de Carlos Oswald para o atual Palácio Pedro Ernesto/RJ – Salão de Honra, c. 1920-1923. Fonte: VALLE, 2010, p. 117-134.



Mesmo incorporando esse sucesso conseguido através do trabalho de observação e experimentação dos diversos movimentos artísticos que naquele momento colocavam a Europa em ebulição, o artista nunca abriu mão de sua formação clássica e da importância que dava ao desenho. Para ele era muito clara a diferenciação da qualidade pictórica feita por aqueles que dominavam o desenho:

[...] para executar rabiscos indecifráveis, abstrações ocultas e deformações esquisitas, não é necessário o estudo da natureza e, especialmente, do corpo humano, que é a síntese de toda a criação. Seja como for, o fato é que um artista que não passou os seus oito anos de estudo de modelo vivo sempre será medíocre em todas as suas produções, mesmo as de caráter modernista. Vê-se de longe, em qualquer exposição, mesmo de tendência moderna, a superioridade dos trabalhos dos que estudaram modelo vivo (OSWALD, 1957, p. 9).

Para Oswald, a importância no domínio do desenho do corpo humano assim como da observação direta da natureza, que deveria ser estudada diretamente pelo artista, eram condições primordiais de um bom pintor. O artista era um seguidor dos preceitos de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Por mais que os livros, as gravuras, o ensino teórico com o auxílio dos modelos de gesso da academia fossem importantes, nenhuma experiência poderia ser mais plena do que a observação direta da natureza. E o autor cita uma frase de Leonardo Da Vinci: “os alunos devem ser filhos e não netos da natureza” (DA VINCI, 2015, p. 13)^{iv}.

Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), se vê impedido de voltar à Europa e dar continuidade a sua carreira. Além do ateliê em Florença, ainda mantinha o ateliê de Paris. Então o artista se instala definitivamente no Rio de Janeiro, começando a trabalhar como pintor e professor de gravura água-forte no Liceu de Artes e Ofícios. Segundo a crítica da época era um moderno:

Bravo!

Carlos Oswald é um desses coloristas briosos que se não intimidam ante a natureza do sol e que fazem cantar bem alto, a sua paleta, o altivo hino das gamas; um desses coloristas que levam a corar de divina comoção os pálidos fascinados da cor, da cor nobremente nua, da cor que vem – puríssima – da luz como a sonoridade vem da água corrente...

Impressionista? Como todo pintor de talento que se liberta do academicismo e dos “ateliers” penumbrosos da escola e vê, enfim, a vida a plenos olhos.

De facto, já nada lhes resta da alma de modelo vivo e já esqueceu de todo as famosas “receitas”. [...] É justamente isso o que mais nos agrada nesse artista absolutamente moderno. É um pintor: não se ocupa de filosofismos poeirentos – uma coisa positivamente desinteressante em pintura – e pouco lhe importam os intuitos morais e educativos que alguns ressequidos teóricos pretendem dar a arte, a arte a que só interessam as coisas praticamente inúteis, e, por isso mesmo, exclusivamente belas (CORREIO DA NOITE, 1913, p. 1).

Carlos Oswald pôde experimentar a luz do Brasil e a natureza que, segundo ele, o bastava por completo.

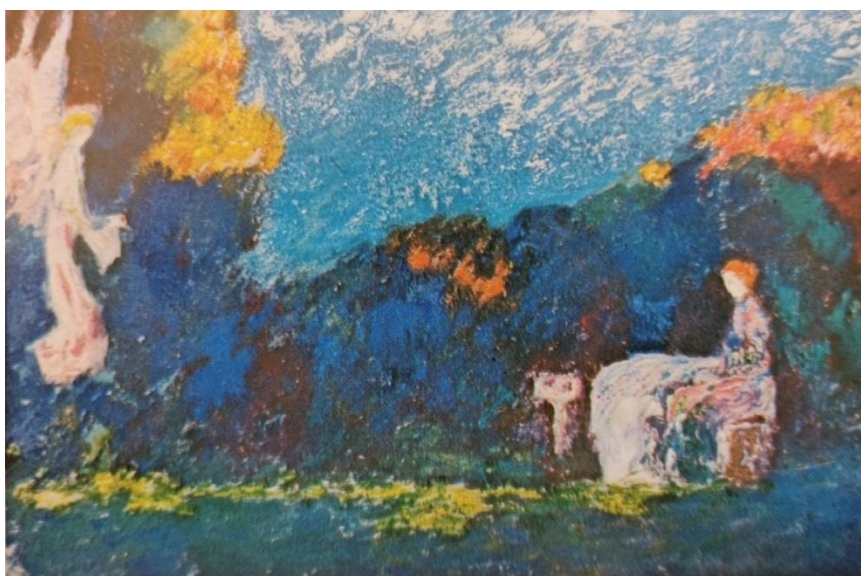


Imagem 6. Sem título, Carlos Oswald, monotipia, 12cm X 18cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

Sua pintura sofre uma transformação (Imagem 6) com o uso da cor e da luz sem no entanto esquecer a linha do desenho. O artista demonstra em sua biografia uma visão muito clara e pragmática do ofício do pintor naquele entresséculos, desconstruindo uma visão ultrapassada da história da arte onde os artistas deveriam ser engavetados cada um em seu movimento e época, não podendo portanto flertar com outros estilos ou tendências que pudessem contribuir para o seu fazer artístico:

Com a minha formação clássica acrescentada ao estudo atento dos impressionistas e dos pós-impressionistas Paul-Albert Besnard (1849-1934) e Henri Martin (1860-1934) fiquei dono das várias técnicas e ideologias artísticas que me guiaram posteriormente em todos os meus trabalhos. Nunca reneguei o clássico para me entregar completamente ao impressionismo e vice-versa, mas as duas estradas, e a do sintetismo, tenho seguido a vida inteira, às vezes obedecendo às três tendências contemporaneamente, conforme o gênero de pintura que fazia. Os “efeitos de luz” foram o primeiro

resultado do enriquecimento de minha paleta. [...] no retrato preferia a escola clássica, na decoração escolhia o sintetismo e, nas paisagens, praticava um impressionismo moderado (OSWALD, 1957, p. 33).

A declaração de Oswald vai ao encontro de tantas outras declarações de artistas contemporâneos a ele, que se adaptavam às novas tendências da arte, sem contudo renegar a linha do desenho. Ao presenciar contemporaneamente os movimentos impressionistas, pós-impressionistas, cubista, entre outros, o pintor conseguiu agregar ao seu ofício, técnicas e estilos que naquele momento eram os mais apreciados pela modernidade das primeiras décadas do século XX. Ele tinha a consciência de que a pintura clássica ainda era desejada pela sociedade burguesa do Brasil no início do século, mas não deixava de agregar a sua paleta as cores e a luz convenientes para cada estilo de pintura que fosse executar.

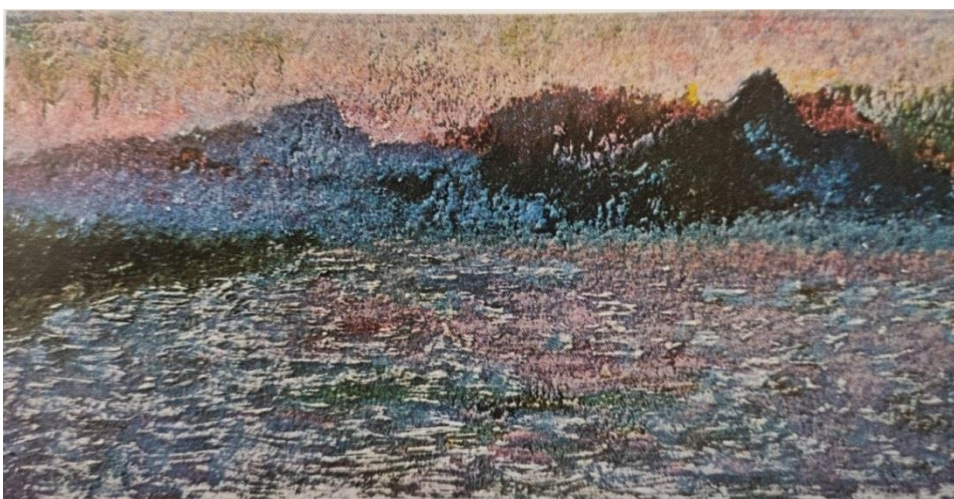


Imagem 7. Sem título, Carlos Oswald, monotipia, 10cm X 20cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

Se nos retratos usava o estilo clássico, nos painéis usava o pontilhismo que Visconti executou no teto do Teatro Municipal. E nas paisagens usava um impressionismo moderado que buscava realçar o contraste da luz e da cor sem com isso perder a linha do desenho (Imagem 7). Suas manchas pictóricas completamente impressionistas foram uma exceção na obra do artista, mas podemos observar em suas paisagens uma forma moderna de pintar usando a linha como base da pintura.

Outra conclusão que chegamos ao estudar sua obra é a de que os artistas brasileiros contemporâneos de sua época não estavam preocupados em se definirem como adeptos de um estilo ou de outro. Muito mais importante era a sobrevivência de suas



carreiras atuando como pintores do seu tempo, agregando a sua paleta os estilos e técnicas que melhor lhes conviessem para atender à demanda da sociedade de um período marcado por tantas transformações artísticas, sociais, políticas e econômicas. Sonia Gomes Pereira (2001), em seu livro *Arte Brasileira no século XIX*, ressalta a atualização da pintura que se fazia naquele momento:

[...] as escolhas dos artistas eram muito mais tipológicas do que estilísticas. Isso explicaria porque os artistas dessa geração apresentam esse comportamento eclético: o estilo seria escolhido em função da sua adequação ao tema e à função, apoiando-se num repertório de tipologias compositivas sugeridas pela tradição pictórica europeia (PEREIRA, 2001, p. 70).

O impressionismo era por muitos encarado não como um estilo consolidado, mas acima de tudo uma técnica de pintura, reconhecida como tal pelos críticos e especialistas da época. Tal classificação não era vista de forma pejorativa, sobretudo quando a pincelada impressionista não ultrapassava o entendimento do desenho para se transformar numa mancha pictórica quase incompreensível. Esse impressionismo “compreensível” e “palatável” era bem-vindo e executado por boa parte dos artistas para uma sociedade ainda muito ligada à tradição e de um gosto moderado para as novas tendências das artes visuais. Fléxa Ribeiro, crítico de arte da primeira metade do século XX, ao se dirigir em carta^v a Eliseu Visconti solicitando um quadro que sairia num artigo sobre o Impressionismo, na Revista Ilustração Brasileira, ao invés de usar o termo “estilo” impressionista que iria claramente identificar a técnica que foi executada a pintura, prefere usar o termo “técnica”, onde “à maneira de” pintar representaria o estilo em que a pintura requisitada se enquadraria^{vi}.

Encontramos na história da arte vários exemplos de artistas que rejeitaram o rótulo de uma determinada escola como o próprio Eliseu Visconti que não se considerava um pintor impressionista mas sim um artista antenado com o seu tempo. Esse entendimento é compreensível a partir do fato de que como poderíamos batizar e sacramentar um estilo de pintura durante o período em que esse movimento ainda estava se desenvolvendo? Como tornar canônico um movimento que ainda estava se desenvolvendo? É necessário ao historiador da arte o afastamento temporal para que possamos ter um olhar mais neutro e possamos avaliar melhor a importância deste ou de outro movimento artístico. Ao pensarmos numa história da arte que durante os

últimos cinco séculos pode estar resumida de forma geral em poucos movimentos artísticos, não poderíamos creditar aos artistas do início do século XX a consciência de que seriam protagonistas de estilos que se perpetuariam na pintura até hoje e que se tornariam relevantes para a compreensão da história da arte. É famosa a declaração de Eliseu Visconti quando perguntado sobre a escola a que se filiava o artista:

Sou presentista. A arte não pode parar. Modifica-se permanentemente. Agrada agora o que ontem era detestado. Isso é evolução, e não é possível fugir aos seus efeitos. O homem não para. Vai sempre adiante. Os futuristas, os cubistas, são todas expressões respeitáveis, artistas que tateiam, procurando alguma coisa que ainda não alcançaram. [...] A pintura, por exemplo, não pode, nem deve condenar inovações (O JORNAL, 1926, p. 15).

Mais adiante o pintor afirma que a técnica da pintura tende a evoluir constantemente e que representava a própria alma, merecendo do artista todo zelo e carinho. Para ele que se notabilizou como um dos mais importantes representantes do impressionismo no Brasil, à natureza cabia a transformação de tudo que estava parado através de uma renovação do espírito:

Ninguém deve aferrar-se ao passado, ao que toda a gente já fez. É necessário procurar estabelecer alguma coisa de novo, criar, não reproduzir somente os mesmos modelos. O espírito quer renovação e é a natureza que nos impele a esse movimento estético universal. Já não estamos no tempo em que se pintava a paisagem dentro de casa (O JORNAL, 1926, p. 17).



Imagem 8. Rua de Petrópolis, Carlos Oswald, óleo sobre tela, 1927. 62cm X 94cm. Coleção particular, RJ.



O mesmo pensamento tinha Carlos Oswald sobre a importância da natureza (Imagem 8) para as artes:

A paisagem foi sempre a minha alegria e meu descanso. Quando resolvia sair de manhã cedo com minha caixinha de cores e o cavalete portátil, era dia de festa para mim. Penso que nenhum gozo intelectual se compara ao que sente o pintor quando, em estreita comunhão com a natureza, se convence de que a compreende e a traduz (OSWALD, 1957, p. 72).

Outros contemporâneos de Oswald, como o pintor Henrique Cavalleiro, que se irrigou da técnica impressionista, creditam ao movimento francês a grande transformação pela qual a interpretação da natureza passou a ser percebida:

Na época em que os pintores impressionistas iniciaram a reação, a pintura estava estagnada na imitação fotográfica da natureza. O impressionismo descerrou novos caminhos, como renovação salutar, clareando tudo, ensinando o artista a amar e a compreender a luz natural (O JORNAL, 1926, p. 17).

Mais adiante Cavalleiro fala sobre seu estilo de pintar, acompanhando as palavras de seu Professor Eliseu Visconti:

As tendências artísticas têm de constantemente mudar, porque o homem se modifica também apressadamente. É necessário acompanhar a evolução, porque ela representa a mutação dos aspectos kaleidoscópicos da vida. Dahi o seu caráter bem definido por Visconti, quando, em admiráveis palavras proferidas n' O JORNAL, disse que a arte tinha de ser "presentista", que é o que ele procura ser e é como eu sinto e procuro trabalhar. A minha arte é, pois, o "presentismo", através do meu feitio individual, da minha personalidade" (O JORNAL, 1926, p. 17).

Considerações finais

Ao falarmos sobre a pintura de Carlos Oswald e o seu impressionismo moderado, segundo suas próprias palavras, podemos também dizer que mais do que um movimento estético – como hoje é considerado – o impressionismo era visto como uma técnica empregada de acordo com a necessidade temática do pintor no momento do seu fazer artístico. Mais tarde verificou-se que o movimento atuou de forma mais radical sobre a obra de alguns artistas, se internacionalizando numa vertente mais moderada. Esta maneira de pintar reflete uma questão do gosto moderno da época,

que ocorria naquele período nas grandes capitais, não sendo mais compatível para o modelo clássico de pintura ensinado na academia (Imagem 9).

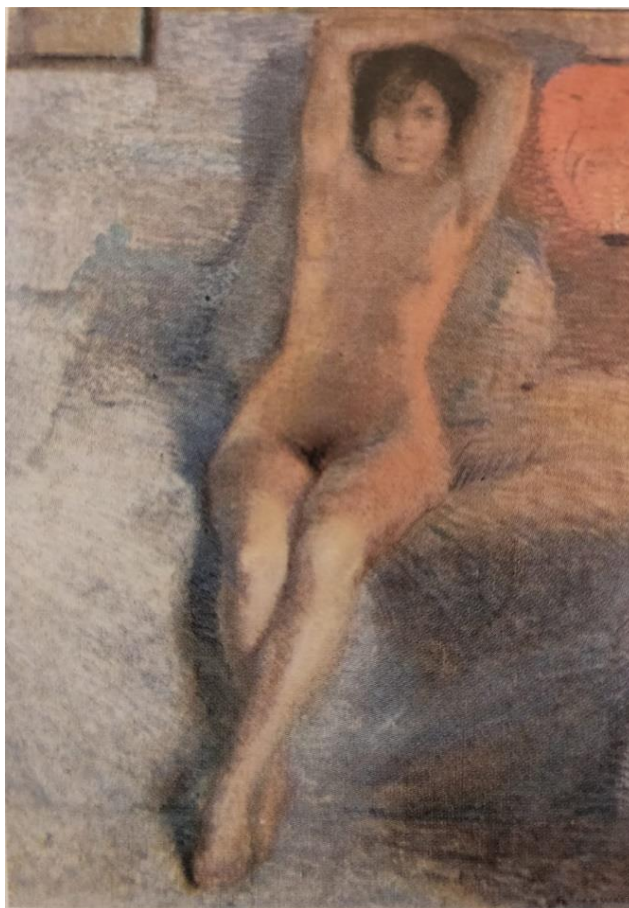


Imagem 9. Estudo de Reflexos, Carlos Oswald, 1909, pintura óleo sobre tela, 0,76cm X 0,57cm.
Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

As novidades estéticas trazidas pelos artistas que voltavam do prêmio de viagem ou mesmo daqueles que frequentavam com periodicidade a Europa, eram aqui assimiladas ao gosto local e compartilhadas com os demais pintores que recebiam essas influências. Se alguns levavam o impressionismo ao limite da abstração produzindo manchas como por exemplo Antonio Garcia Bento (1897-1929), outros no entanto, como Carlos Oswald, utilizaram-se da técnica impressionista como uma aliada em suas criações, quando queriam abordar temas onde o uso da luz, da cor e reflexos pudessem dar um melhor resultado final.

O compromisso com o desenho reforçava para ele a importância do domínio da forma para a execução da composição. Pintar à maneira impressionista foi um posicionamento moderno dos artistas deste período, de poderem escolher a

linguagem estética que melhor se adequaria ao seu trabalho. Queriam, nas palavras de Eliseu Visconti e endossadas por Henrique Cavalleiro, ser presentistas pois era uma virtude do artista moderno daquela época acompanhar as mudanças artísticas que se modificavam apressadamente.

Referências

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O impressionismo no Brasil e as fronteiras da história da arte. **XII Jornadas de História da Arte**, Fronteiras, 2019.

CAVALCANTI, Carlos. **História das Artes**. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

CORREIO DA NOITE. **A exposição Oswald na Escola de Museu de Belas Artes**. Rio de Janeiro, 23 mai. 1913, p. 1. Disponível em <<http://memoria.bn.br/docreader/830135/629>>. Acesso em: 2 jun 2023.

CORREIO PAULISTANO. **Centenario da parochia do Braz**. São Paulo, 31 de janeiro de 1918, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/090972_06/45402>. Acesso em: 26 jun. 2023.

COSTA, A. **A Inquietação das abelhas**. O que pensam e o que dizem os nossos pintores, escultores, architectos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

DUQUE, Gonzaga. Salão de 1906. **Revista Kosmos**, 1906. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/146420/1826>>. Acesso em: 2 jun. 2023.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Carlos Oswald**. Texto de Orlando Dasilva e apresentação de Alcídio Mafra de Souza. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982.

O JORNAL. **As tendências da arte moderna têm que reflectir o sentimento contemporâneo**. Coluna Na intimidade dos nossos artistas, 26 set. 1926, p. 17. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/28582>. Acesso em: 2 jun 2023.

O JORNAL. **Uma visita ao “atelier” do autor de “Samothrace” e do Beijo**. Coluna Na intimidade dos nossos artistas, 11 jul. 1926, p. 15. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/26484>. Acesso em: 2 jun. 2023.

OLIVEIRA, Myriam Andrade de. **História da Arte no Brasil: textos de síntese** / Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Sonia Gomes Pereira e Angela Ancora da Luz. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

OSWALD, Carlos. **Como me tornei pintor?** Petrópolis: Editora Vozes, 1957.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte Brasileira no século XIX**. 2ª ed. Atualizada. Belo Horizonte: C/Arte, 2021.

PEREIRA, Sonia Gomes. **185 anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

REIS, Julio Cesar dos. **Clube dos Glifófilos**: o primeiro Clube de Gravuras do Brasil. 2020. 166 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://www.academia.edu/53700159/Clube_dos_Glif%C3%B3filos_o_primeiro_Clube_de_Gravuras_do_Brasil>. Acesso em: 6 jul. 2023.

RIBEIRO, Fléxa. **Carta a Eliseu Visconti**. Rio de Janeiro, 5 mar. 1936. Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

RIBEIRO, Fléxa. **História Crítica da Arte**. v. 6. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1968.

VALLE, Arthur. A estética do decorativo na pintura brasileira nas primeiras décadas da República. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 117-134, jan./jun. 2010.

VERGOLINO, Paulo. **Carlos Oswald**: o resgate de um mestre. Catálogo da exposição realizada na Caixa Cultural Rio de Janeiro, 8 mar./18 abr. 2010. São Paulo: Unic Building Comunicações, 2010. 118 p.

Notas

ⁱ Disponível em: <<https://www.uffizi.it/opere/tiziano-il-concerto>>. Acesso em: 2 jun. 2023.

ⁱⁱ Disponível em: <<https://wannesgroup.com/lots/510-3170-telemaco-signorini/>>. Acesso em: 2 jun. 2023.

ⁱⁱⁱ Posteriormente, os painéis foram vendidos pelo Ministério da Agricultura, sendo que dois deles hoje estão incorporados aos acervos do Museu Parreiras em Niterói e outro na Coleção Gazarin, Rio de Janeiro.

^{iv} “Um pintor nunca deve imitar a maneira de qualquer outro; porque nesse caso ele não pode ser chamado de filho da natureza, mas de neto. É sempre melhor recorrer à natureza, repleta de objetos tão abundantes, do que às produções de outros mestres, que dela aprenderam tudo”.

^v RIBEIRO, Fléxa. **Carta a Eliseu Visconti**. Rio de Janeiro, 5 mar. 1936. Arquivo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

^{vi} CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O impressionismo no Brasil e as fronteiras da história da arte. **XII Jornadas de História da Arte**, Fronteiras, 2019.